

WYOBRAŹNIA

ZBIÓR REGUŁ JEST NIEOGRANICZONY

Loesje

WYOBRAŻNIA

ZBIÓR REGUŁ JEST NIEOGRANICZONY

Autorzy i autorki:

Damian Bednarz, Agata Hącia, Anna Iwanowska, Agnieszka Matan,
Marcin Orliński, Joanna Partyka, Emilia Skiba, Jacek Wasilewski, Artur Werbel

Publikacja przygotowana w ramach projektu

Język polski jest przyjazny | merda ogonkami

dofinansowanego ze środków m.st. Warszawy

WYOBRAŹNIA

ZBIÓR REGUŁ JEST NIEOGRANICZONY

**FUNDACJA LOESJE POLSKA
WARSZAWA 2021**

SPIS TREŚCI

- 7 **CZEŚĆ!**
- 11 **JACEK WASILEWSKI**
RÓŻNE JĘZYKI, RÓŻNE MAPY, RÓŻNE SKARBY.
O RELATYWIZMIE JĘZYKOWYM
- 25 **AGATA HĄCIA**
FENOMEN METAFORY
- 47 **JOANNA PARTYKA**
„JAK NAJMNIEJ WYRAZÓW, JAK NAJWIĘCEJ WYRAZU”,
CZYLI AFORYZM – KOMUNIKAT O INTRYGUJĄCEJ TREŚCI
I ZASKAKUJĄCEJ FORMIE
- 59 **ANNA IWANOWSKA**
MAGIA DOWCIPU, CZYLI O WYBRANYCH MECHANIZMACH
DOWCIPU JĘZYKOWEGO
- 77 **DAMIAN BEDNARZ**
ZWIĘŻLE, ZMYŚLNIE, Z POLOTEM.
O WYZWANIACH W PRZEKŁADZIE KRÓTKICH TEKSTÓW

- 99 ARTUR WERBEL**
LOESJE W ŚWIECIE JĘZYKA MIGOWEGO.
JASNA SPRAWA CZY JEDNAK WYZWANIE?
- 113 MARCIN ORLIŃSKI**
JAK ZROBIĆ Z TEKSTU PETARDĘ
- 125 AGNIESZKA MATAN**
DLACZEGO TWÓRCZOŚĆ POTRZEBUJE IMPROWIZACJI?
- 137 EMILIA SKIBA**
WARSZTATY LOESJE – BEZ/GRANICE WYOBRAŹNI
- 153 BIOGRAMY AUTORÓW I AUTOREK**
- 157 POLECANA BIBLIOGRAFIA**

CZEŚĆ!

Mam na imię Loesje. Po polsku – Luśka lub Lusia. Pochodzę z Holandii, a moje imię stało się też nazwą organizacji, której początki sięgają 1983 roku. Pewnego popołudnia rozmawiałam ze znajomymi o wydarzeniach, którymi żyła wtedy Holandia: o świecie podzielonym żelazną kurtyną, pesymistycznych wiadomościach i wszechobecnych, natarczywych reklamach.

Naszym antidotum na rzeczywistość stało się tworzenie krótkich haseł komentujących bieżące wydarzenia i poruszających uniwersalne tematy. Do dziś powstają one w ten sam sposób – na autorskich warsztatach kreatywnego pisania. Może w nich wziąć udział każda osoba, która chce pobudzić własną wyobraźnię i poznać proces wspólnego pisania oraz dołożyć twórczą cegiełkę do nowych plakatów, udostępnianych później do niekomercyjnego użytku na stronach Loesje.

Rozwój warsztatów i potrzeba doskonalenia takiej metody pracy z tekstem zainspirowały mnie do zaproszenia grupy ekspertek i ekspertów, chcących podzielić się swoją wiedzą o języku i kreatywności. Dzięki ich otwartości powstała również ta książka. Jej poszczególne rozdziały możesz czytać w dowolnej kolejności, a każdy z nich mógłby funkcjonować jako niezależny tekst.

W książce znajdziesz artykuły omawiające relatywizm językowy, metaforę, aforyzm, dowcip językowy, proces redagowania tekstów, tłumaczenie krótkich form – także na polski język migowy (PJM), improwizację teatralną i jej związki z twórczym myśleniem oraz burzę mózgow jako kreatywną formę pracy z tekstem. Wspólnie stanowią one zbiór odpowiedzi, o czym warto pamiętać podczas pisania i tłumaczenia tekstów krótkich.

Każdy tekst, niezależnie od długości, wymaga przemyślanych decyzji pod kątem jego brzmienia i przekazu. Krótkie formy pozbawione są dodatkowych treści, które mogłyby je objaśniać czy przybliżać kontekst ich puenty. Dlatego tak istotne jest ich staranne dopracowanie.

Krótki tekst musi być też wyczerpujący. Powinien jasno przekazywać zamierzoną treść i unikać logicznych przeskoków i nadmiernych niedopowiedzeń. Jednocześnie nie może wprowadzać nadmiaru idei, który mógłby rozmywać główną myśl. Sprzyja temu prosty styl, sprowadzający się do stosowania klarownej składni i jedynie niezbędnych słów, a także precyzyjnie skonstruowane gry słowne. Te ostatnie wydobywają wieloznaczność słów i otwierają tekst na indywidualne interpretacje. O wszystkich tych zagadnieniach przeczytasz w tej publikacji.

Mam nadzieję, że nasza książka będzie dla ciebie cennym źródłem wiedzy o tekstach krótkich oraz okaże się pomocna w procesie pisania, również dłuższych form.

Loesje

SKĄD MASZ

SWOJE

ZDANIE

Loesje

JACEK WASILEWSKI

RÓŻNE JĘZYKI, RÓŻNE MAPY, RÓŻNE SKARBY. O RELATYWIZMIE JĘZYKOWYM

Benjamin Lee Whorf był inżynierem-chemikiem i pracował dla firmy ubezpieczeniowej jako inspektor przeciwpożarowy. Kiedy robił inspekcję w jednym z zakładów chemicznych, zauważył, że znajdowały się tam dwa magazyny na beczki. Jeden był na beczki z benzyną pełne, drugi na beczki po benzynie – puste. Robotnicy nie palili papierosów w pobliżu magazynu z beczkami pełnymi, ale nie mieli nic przeciwko paleniu przy magazynie z beczkami po benzynie. Choć było to bardziej niebezpieczne, gdyż opary benzyny unoszące się z beczek mogły łatwo zapalić się w powietrzu. Whorf stwierdził, że robotnicy kierowali się typowym rozumieniem słowa *puste*, które oznacza, że czegoś nie ma w środku¹. Byli więc ogólnie świadomi ryzyka wybuchu, a jednocześnie słowo *puste* w automatycznym myśleniu to ryzyko zmniejszało. Był to przykład błędnego rozumowania, aczkolwiek naprowadził Whorfa do baczniejszego przyglądania się związkom między językiem a działaniem. Robotnicy byli w stanie to sobie uświadomić, ale nie angażowali myślenia, nie wgłębiali się w związki przyczynowo-skutkowe, zadowolając się etykietą na powierzchni, którą dawał im ich język.

Przy rozmaitych robotach pracowali również Indianie. Wkrótce potem Whorf zagłębił się w ich języki, zwłaszcza w język Indian Hopi, odkry-

¹ Benjamin Lee Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 178.

wając zupełnie inne krajobrazy pojęć. Hopi inaczej klasyfikują świat, inaczej organizują własne doświadczenia. W językach europejskich możemy zobaczyć dziesięciu ludzi tak samo jak dziesięć dni. Jakby były zbiorem. U Hopi dziesięć dni to tak, jakby było to dziesięć kroków do przodu. To nie substancja dnia jest istotna, tylko proces następowania. Chodzi o cykliczny ciąg tego samego, dziesięć upływów czasu. Wizyta dziesięciu ludzi nie jest tym samym, co wizyta tego samego człowieka. U Hopi dzień się nawraca i znów dzieje, on nie tyle jest, co się wydarza. Dlatego my powiemy, że robotnicy zatrzymali się na popas na dziesięć dni, a Hopi powiedzą, że zatrzymali się do jedenastego dnia. W świecie Hopi obcujemy raczej ze zdarzeniami niż z obiektami. Rzeczy tam rosną jak rośliny, trwają, cyklicznie się toczą. To, co my wyrażamy czasownikiem, niekoniecznie musi nim być w innych językach, np. w języku nutka z Vancouver dom się *domuje*. Po polsku czasem powiemy, że dom nam się majaczy w oddali, ale dla mówiących językiem nutka dom robi to też z bliska. Tak jak u nas mówimy, że się błyska (chodzi o moment błyskawicy) albo pada.

Benjamin Lee Whorf, idąc za swoimi zainteresowaniami (chciał je pogłębić – czyli zainteresowania mogą być głębokie lub szerokie jak wykopane doły), zapisał się na wykłady do Edwarda Sapira. Sapir był językoznawcą amerykańskim i twierdził, że w każdym języku jest zawarty pogląd na świat, czyli w języku osadza się kultura, którą on obsługuje. Wyrażenia „szczęść Boże”, „z Bogiem”, „niech Bóg prowadzi” nie mają sensu w świecie, w którym Bóg nie ma wpływu na człowieka, ponieważ człowiek go nie obchodzi albo po prostu go nie ma. Ale polski przez tysiąc lat kształtował się wokół idei, że to łaska boska jest kluczowa dla ludzkiego losu, więc dzięki Bogu można być bogatym, albo ubogim, nie daj Boże. Można kogoś ubóstwiać albo mu złorzeczyć, wzywając Boga poprzez słowa: a bo(g)daj by cię pokręciło. W takich sytuacjach nie ma co zabiegać o własną pomyślność i planować pieczołowicie, bo przecież „jakoś to będzie”, „pożyjemy, zobaczymy”, „jak Bóg da”.

Tak więc według Sapira język danej zbiorowości organizuje jej doświadczenia i kształtuje jej rzeczywistość, w której ta zbiorowość żyje². Sapir był jak na swoje czasy bardzo postępowy i kwestionował ówczesne poglądy postkolonizacyjne, według których byłoby lepiej, gdyby Indianie

2 Edward Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, PIW, Warszawa 1978.

porzucili swoje języki i nauczyli się angielskiego, co wpłynęłoby na nich cywilizująco. Sapir głosił, że każdy język jest oddzielnym i pełnym światem, równoważnym z innymi i jednocześnie od nich innym, a nie tym samym światem z różnymi etykietami. Żadne dwa języki nie są wystarczająco podobne, żeby uznać, że odwzorowują tę samą rzeczywistość międzyludzką, z jej ocenami, kategoriami, detalami.

Sam badał Eskimosów, a w ich językach rozpoznał siedemnaście różnych określeń na śnieg. W polskim mamy tylko trzy: śnieg, szron, szadz. W związku z tym nasz zimowy świat jest jakby mniej dokładny niż śnieżny świat Eskimosów. W dodatku każde z tych określeń może być pozytywnie lub negatywnie nacechowane, w zależności od roli, którą w kulturze spełnia ten śnieg. Gdyby w polskim były inne określenia na śnieg przed podjazdem do domu i śnieg najlepszy do nart, pewnie jeden ocenialibyśmy jako bardziej uciążliwy, a drugi jako prezent od pogody. Sapir nie uważał jednak, że język zmienia naszą potencję doświadczania świata. Przecież mówimy naraz różnymi językami i nawet jeśli w języku polskim jest niebieski czy błękitny, a w rosyjskim jest *sinyj* i *goluboj*³, nie oznacza to, że ucząc się rosyjskiego nie nauczymy się tych kolorów rozróżniać.

Benjamin Lee Whorf był zafascynowany różnicami gramatycznymi między językami i sądził, że systemy gramatyczne wpływają na percepcję ludzi, którzy nimi mówią. Ten wpływ nazwano językową teorią względności. Badacze spierają się, czy Whorf stał na stanowisku, że język zmienia percepcję (silny determinizm), czy tylko wpływa na percepcję (słaby determinizm).

Bo to, co się dziś przypisuje Sapirowi i Whorfowi, zaproponował zupełnie inny badacz – Eric Lenneberg. Ponad dziesięć lat po śmierci Whorfa zaproponował hipotezę Sapira-Whorfa, mimo że nie pracowali oni razem. Lenneberg sformułował dwie wersje hipotezy, aby było łatwiej je obalić. Silna wersja – zakładająca, iż język zmienia myślenie – stwierdza, że jeśli języki różnią się strukturą i gramatyką, wówczas ludzie, którzy mówią tymi językami, będą poznawać świat inaczej. Wersja słabsza zaś – że struktura języka ojczystego będzie wpływać na światopogląd jego użytkowników⁴.

3 David Andrews, *The Russian Color Categories Sinij and Goluboj. An Experimental Analysis of Their Interpretation in the Standard and Emigré Languages*, „Journal of Slavic Linguistics” 1994, nr 2(1), s. 9–28.

4 Eric H. Lenneberg, Robert W. Brown, *A Study in Language and Cognition*, „The Journal of

Lenneberg przygotował więc eksperymenty, które miały pokazać, czy ludzie, którzy mówią językami nie posiadającymi pewnych nazw kolorów, rzeczywiście je widzą. Po drugie, jeśli widzą różnice, to czy zapamiętują. Jedni badani w eksperymencie mówili językiem angielskim, a drudzy językiem zuni. Jeśli po angielsku istniała nazwa danego koloru, badanym było go rzeczywiście łatwiej zapamiętać. Zuni, którzy nie mają dwóch oddzielnych nazw dla niebieskiego i zielonego, mieli kłopoty, żeby zapamiętać subtelne rozróżnienia między tymi kolorami. Dokładnie tak samo, jak niektórzy mężczyźni, którzy mają stwierdzić, czy biały jest lepszy od écru albo czy pomarańczowy bardziej pasuje do jasnego beżu niż łososiowy. Jeśli w twoim języku nie ma to znaczenia, nie zwracasz na to uwagi. Wystarczy jednak, by coś nabrało znaczenia, aby ludzie łatwo odróżniali najdrobniejsze detale, jak np. graficy komputerowi, którzy nazywają kolory numerami w palecie barw. Badacze rozpoznawania barw okrzyknęli, że względność językowa nie ma miejsca, a w latach sześćdziesiątych pojawił się Chomsky, który ogłosił, że istnieją uniwersalne, wrodzone struktury gramatyczne, zaś myślenie jest niezależne od języka i można myśleć obrazami albo symbolami matematycznymi całkiem uniwersalnie. Pinker nawet twierdzi, że ludzie myślą w swoim języku wewnętrznym, „mentalskim”⁵, w którym Kartezjusz potwierdził swoje istnienie („Myślę, więc jestem”).

Ale czy na pewno język nie ma wpływu? I ile musimy się uczyć w szkole, żeby od niektórych wpływów naszego języka się uwolnić?

Dwie badaczki – Koreanka Soonja Choi i Amerykanka Melissa Bowerman – badały dzieci w wieku od czternastu do dwudziestu jeden miesięcy⁶. Dzieci układały klocki Lego, dopasowywały przedmioty w puste miejsce większej całości, wkładały różne rzeczy do pojemników i zakładały na siebie ubrania. Dzieci, które mówiły po angielsku, grupując różne czynności, zwracały uwagę na różnicę znaczenia przyimków „w” (*in*) oraz

Abnormal and Social Psychology” 1954, nr 49, s. 454–461, https://commons.trincoll.edu/wmace/files/2016/04/Brown_Lenneberg.pdf, dostęp 7 czerwca 2021; też: Eric H. Lenneberg, *Biologiczne aspekty języka*, przeł. U. Niklas, w: *Język w świetle nauki*, red. B. Stanosz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 263–276.

5 Steven Pinker, *The Language Instinct. How the Mind Creates Language*, Harper Perennial, New York 1994.

6 Soonja Choi, Melissa Bowerman, *Learning to express motion events in English and Korean. The influence of language-specific lexicalization patterns*, „Cognition” 1991, nr 41, s. 83–121.

„na” (*on*). Natomiast dzieci koreańskie zwracały uwagę na to, czy coś przylega luźno (*nehta, iptā*), czy ściśle (*kkita*). Inaczej więc grupowały czynności, które robiły.

Nie jest to dziwne. Kiedy mówimy po angielsku, że kangur zjadł orzeszki (*cangaroo ate peanuts*) – uwzględniamy w czasowniku czynność i czas – zdarzenie miało miejsce w przeszłości. Po mandaryńsku wskazanie, kiedy zdarzenie miało miejsce, jest opcjonalne i czasownika to nie dotyczy. Po polsku musimy zaznaczyć, w jakim czasie miało to miejsce, czy to kangur, czy kangurzyca i czy jadła, czy też zjadła wszystkie. Po turcku musimy dodać, czy byliśmy tego świadkiem, czy wiemy to ze słyszenia. Mamy więc ten sam fakt (powiedzmy, że kangury jedzą takie rzeczy), ale inne szczegóły wychodzą na plan pierwszy. Czy ma to znaczenie? Tak.

Jak testowano samochody pod względem bezpieczeństwa? Manekin testowy, którego miażdżyło się o mur z zadaną prędkością w laboratoriach anglojęzycznego świata, ma 177 cm wzrostu i waży 76 kilogramów. Symuluje typowego mężczyznę. Kobiety są średnio niższe, lżejsze, mają też nieco inne kształty miednicy i budowę mięśni karku. W 2011 roku w USA wprowadzono wersję manekina-kobiety i oceny wielu samochodów w tych testach zderzeniowych spadły. Czyli samochody wcale nie były tak bezpieczne, jak twierdzili producenci. A raczej były bezpieczne, ale tylko dla mężczyzn. Statystyki wypadków w USA w latach 1998–2008 pokazały, że przy porównywalnym wypadku ryzyko poważnych obrażeń u kobiety jest aż o 47% wyższe⁷.

To przykład tego, jak domyślne myślenie o mężczyźnie czy też domyślny rodzaj męski sprawiają, że pewne aspekty mogą być przez inżynierów pomijane. Ale też można pewne rzeczy do języka wprowadzić. Wówczas ludzie zachowują się tak, jakby nazwany obiekt rzeczywiście istniał. Jeśli uważamy, że istnieje dusza, możemy ją zaprzedać diabłu albo zachować czystą. Jeśli wiemy, że istnieją bakterie – nawet jeśli ich nie widzimy, tak jak duszy – myjemy ręce przed śniadaniem. Taki właśnie obiekt językowy powołali naukowcy z Harvard School of Public Health’s Center for Health Communication. Po co?

7 Caroline Perez, *Invisible Women. Data Bias in a World Designed for Men*, Abrams Press, New York 2019, s. 160–161.

Ponieważ dość dużym problemem była jazda po pijanemu po sobotnich imprezach, wymyślono kogoś, kto będzie przeciwieństwem duszy towarzystwa i nazwano go *designated driver*⁸. To osoba wybrana bądź wylosowana do tego, aby pozostać trzeźwą i odwozić towarzystwo samochodem. Przed rokiem 1988 osoba taka nie istniała. Powołana została w kampanii, dzięki której w ciągu czterech lat zanotowano spadek wypadków śmiertelnych z udziałem pijanych kierowców o jedną czwartą. Pojawiła się więc w świadomości społecznej na dobre.

Podobnie „nie istniało” wcześniej molestowanie seksualne jako zjawisko wykorzystywania władzy w pracy czy w instytucjach społecznych. Nie bardzo było wiadomo, jak je nazwać. Niechciane amory? Natarczywy flirt? Niestosowne propozycje? To wszystko przenosi nas na pole miłosnej relacji, gdy tymczasem molestowanie seksualne jest wynikiem nadużycia władzy. Dopiero wprowadzenie odpowiedniego sformułowania do prawa pozwoliło te przypadki dojrzeć, mówić o nich i je penalizować. Takie sytuacje, gdy nieobecność czegoś w języku lub obecność podkreślająca inny aspekt działania powoduje różne podejście do zjawisk czy różne zachowania, można by mnożyć. Ostatnim niech będzie tu badanie Strømnesa. Strømnes interesował się tym, dlaczego w fińskich zakładach pracy jest większy odsetek wypadków niż w Szwecji⁹. Choć kultura pracy jawi się jako podobna. Analizując strukturę języka i opis instrukcji pracy, badacz uznał, że prawdopodobnie Szwedzi zwracali większą uwagę na proces pracy, a Finowie na działanie pojedynczego pracownika. Tak, jakby język był soczewką ustanawiającą obiekt, na którym mamy się skupić, i sposób, w jaki się nań skupiamy.

Jak widać, można przewycięzać ograniczenia języka. Nie determinuje nas on zupełnie, skoro następuje rozwój nowych idei i wciąż osadzają się one w języku. Obecnie takim problemem, z którym mierzą się osoby posługujące się językiem polskim, jest problem płci i jej niebinarności.

8 Alvin Powell, *Designated Driver Campaign: Harvard center helped to popularize solution to a national problem*, <https://www.hsph.harvard.edu/news/features/harvard-center-helped-to-popularize-solution-to-a-national-problem>, aktualizacja 1 czerwca 2010, dostęp 7 czerwca 2021.

9 Antero Johansson, Frode Strømnes, *Cultural differences in occupational accidents. Part I: Theoretical background*, Presented at Nord. Meet. Work Environ., 44th, Nantali, Finland 1995, za: John Lucy, *Linguistic Relativity*, „Annual Review of Anthropology” 1997, nr 26, s. 304, <http://www.linguisticanthropology.org/wp-content/uploads/2010/08/1997-Lucy-LinguisticRelativity-s.pdf>, dostęp 7 czerwca 2021.

Binarność oznacza dwoistość. Opiera się na stwierdzeniach zawartych w wielu źródłach, zwłaszcza z okolic Bliskiego Wschodu, mówiących, że Bóg stworzył człowieka jako kobietę i mężczyznę. Dziś to niewystarczające. Po pierwsze, niewiele osób się zgadza, że Bóg to ojciec – płęć w jego przypadku jest nieporozumieniem. Po drugie, podobnie jak w przypadku kolorów, na które brakuje w wielu językach słów, mimo że je widzimy – tak ludzie odczuwają jeszcze całą gamę odcieni tożsamości pomiędzy mężczyzną i kobietą. Analogicznie mówimy „dzień” i „noc”, choć są przecież jeszcze zmierzch, świt i różne formy pośrednie. W Indiach mamy więcej określeń trzeciej płci, jak *hidźra*, *khusra*, *khotti*, *ćakka*, *arawani*¹⁰. Kiedy jesteśmy w Tajlandii, możemy ujrzyć chłopców zwanych *ladyboys*, którzy przybierają wygląd dziewcząt, choć nie mają ich wszystkich cech fizycznych i są transgenderowymi kobietami. Wśród ludów Navajo czy Zuni uznaje się od trzech do pięciu ról płciowych: *kobieta*, *mężczyzna*, *kobieta Two Spirit*, *mężczyzna Two Spirit* oraz *osoby transpłciowe*¹¹. W języku polskim początkowo dzieci aż do dojrzewania nie miały płci: chłopię, pacholę, dziewczę, ciele, kurczę, prosię, kocię. A gdy było ich dużo, mówiło się: kocięta, dziewczęta, dziatwa, dzieciarnia, dzieciaki, prosiaki, kociaki. Płęć pojawiała się później. Ponieważ język powoduje, że widzimy pewne rzeczy jako naturalne, trudno jest to postrzeganie zmienić, mimo że osoby niebinarne mówią, że nie mieszczą się w tych przedziałach (bo język z rodzajem nijakim im to umożliwia). Ale przypomnijmy sobie języki, w których nie rozróżnia się kolorów niebieskiego i zielonego. Osoby mówiące językiem, w którym istnieją oddzielne słowa na te kolory, będą je szybko rozróżniać. Natomiast ci, którzy takich słów nie mają, za naturalny będą uważać brak rozróżnienia, a różnicę uznają za nieistotną – tak jak w polskim nie przykładamy wagi do rozróżniania rodzajów śniegu. Jeśli jakichś słów nie ma w języku, to łatwiej negocować „nieistniejący” rodzaj przyporządkowania. Na przykład, Kazimierz Pułaski, bohater walk o wolność USA i Polski, był osobą interpłciową, czyli urodził się z niejednoznacznymi cechami płciowymi, co może dotyczyć nie tylko budowy ciała i narządów płciowych, lecz także liczby i rodzaju chromosomów płciowych, rodzaju gruczołów płciowych, po-

10 Katarzyna Najmrocka, *Hidźry – piętno odmienności i boska ambiwalencja. O indyjskiej trzeciej płci*, „Kultura i Historia” 2019, nr 35, s. 91–106.

11 Gabriel S. Estrada, *Two Spirits, Nádleeh, and LGBTQ2 Navajo Gaze*, „American Indian Culture and Research Journal” 2011, nr 35(4), s. 167–190.

ziomu hormonów płciowych. Dla polskiej historiografii XIX i XX wieku bohater mógł być przede wszystkim mężczyzną i reakcją na „odejmowanie” mu męskości jest sprzeciw części wielbicieli chwalebnych kart historii. Podobnie zmienia nam się widzenie świata, gdy kolor skóry czy pochodzenie przestają być wyznacznikiem przynależności do narodu. Choć kiedyś przecież tylko szlachta uważała się za Polaków, a chłopów traktowała jako ludzi innego pochodzenia, co pozwalało usprawiedliwiać ich nędzne położenie.

Właśnie ta względność świata kreowanego przez język pozwala konstruować światy propagandy, w których ludzie widzą fakty inaczej, choć potencjalnie mają taką samą zdolność ich oceny.

Zatrzymajmy się na chwilę na tym, co oznaczają te fakty. Alfred Korzybski, twórca teorii semantyki ogólnej, wskazuje, że mamy kilka poziomów doświadczania świata¹². Po pierwsze, mamy jakiś obiekt czy zjawisko występujące w świecie fizycznym, np. wystąpiła szadź. Albo społecznym, np. ktoś sprzedał duszę. Po drugie, mamy poziom możliwości zauważenia obiektu. Możemy go nie zauważyć, bo np. nie wychodzimy z domu i tylko gramy na Nintendo. Albo nie mamy koncepcji duszy i nie jesteśmy w stanie orzec, że coś jest sprzedawane. Po trzecie, nawet jeśli mamy możliwość zauważenia obiektu czy zjawiska, możemy go przeoczyć. Tak przeoczono niebezpieczny stopień gniotliwości samochodów – ze względu na zignorowanie podczas badań laboratoryjnych faktu, że prowadzą również kobiety. Testowano tylko manekiny męskich rozmiarów i wagi, w związku z czym u progu XXI wieku samochody były bezpieczne dla mężczyzn, a mniej bezpieczne dla kobiet. Dopiero później zaczęto robić również testy z mniejszymi manekinami.

Po czwarte, jeśli już wystąpiło dane zjawisko i byliśmy w stanie je zauważyć, i je zauważyliśmy, to musimy mieć jeszcze odpowiednie słowa, żeby o nim mówić – tak jak z tą naszą sprzedażą duszy. Bez opisu językowego nie jesteśmy w stanie powiedzieć, co właściwie się dzieje, kto traci, kto zyskuje i na jakich warunkach oraz jakie są tego konsekwencje. Jeśli wystąpiła szadź, musimy wiedzieć, że to szadź, a nie śnieg czy szron. Jeśli nie mamy odpowiedniej etykiety, rzeczy są wówczas dziwnie poigielkowane na biało, ale nie wiemy, co to oznacza dla naszego działania.

12 Robert P. Pula, *The Nietzsche-Korzybski-Sapir-Whorf Hypothesis?*, „A Review of General Semantics” 1992, nr 49(1), s. 50–57.

Po piąte, każde słowo może mieć swoją etykietę wyższego rzędu. Sprzedaż duszy to etykieta wyższego rzędu dla szeregu czynności, na przykład spisania cyrografu, który oznacza dziś umowę z diabłem, najczęściej podpisaną krwią, na mocy której diabeł ma prawo do duszy pod pewnymi warunkami zawartymi w cyrografie. Tak więc Korzybski mówi, że język to mapa rzeczywistości – na której zaznaczone są różne obiekty, możliwe zdarzenia i drogi do obrania. Każdy język jest inną mapą rzeczywistości. Mapa nie jest obszarem, który przedstawia, lecz ma podobną do niego strukturę. Ale – uwaga – Korzybski ostrzega, że mapa to nie terytorium, a język nie jest rzeczywistością, lecz systemem znaków. Czasami w tym systemie nie ma różnicy między niebieskim i zielonym, a czasami nie ma całego kontinuum płci. Język może jednak tę rzeczywistość magicznie tworzyć. Na przykład, gdy wypowiadamy w pewnej sytuacji określone słowa i bierzemy ślub, stajemy się dla siebie małżonkami. Coś zostało zmienione na społecznej mapie i od tego momentu niegdyś przestawano się martwić, że para może się spotykać w nocy. Tak więc mapa to nie terytorium i po drugie – mapa to też nie całe terytorium. Języki będą pewne rzeczy zgłębiać, a inne traktować powierzchownie albo w ogóle pomijać, jak różnice między kolorami albo płciami. Ludzie dokonują najlepszego wyboru spośród tych możliwości, którymi dysponują. Po trzecie, mapa może się samoopisywać. Czyli język może sam opisywać świat, który tworzy. Ludzie orientują się więc według map samych siebie, swoich modeli świata, a nie według świata. Kierują się przysłowiami, stereotypami, wartościują na zasadzie anegdot. Żyją w świecie języka, przynajmniej jeśli chodzi o świat społeczny. Nasze rozumienie świata poddane jest bowiem wpływowi językowych modeli i przynajmniej częściowo – w obszarach, w których działamy automatycznie – ukształtowane przez to, jak o świecie mówimy. Na przykład, w języku polskim potrzebujemy materii i formy. Czasem forma tworzy rzeczownik, np. pięść. Ale dlaczego „pięść” to rzeczownik, skoro to tylko pewne działanie dłoni, która złożyła się na jakiś czas w pięść? „Pięść” mogłaby być czasownikiem. Albo „sterta siana” sugeruje jakiś pojemnik, tak jak „filiżanka kawy”, choć to tylko siano ustertowane. A homoseksualista nie jest żadnym „seksualistą” – to powinien być czasownik, bo dotyczy się samego wyboru partnera. I tak było przez wieki, kiedy nie było rozróżnienia tożsamości. Wcześniej była to tylko pewna praktyka.

Na najprostszym poziomie – widzenia kolorów – mamy podobne możliwości, niezależnie od języka. Problem pojawia się przy bardziej skomplikowanych rzeczach, których nie można dotknąć, zobaczyć, posmakować, ale trzeba je jakoś wyrazić. Wtedy potrzebne są nam metafory.

Na pole relatywizmu językowego wkracza językoznawca George Lakoff. Wraz z filozofem Markiem Johnsonem przedstawia on koncepcję ludzkiego świata, którego fundamentem są metafory¹³. Bazują one na doświadczeniu fizycznym. Na ruchu – gdy „czas biegnie”. Czas ucieka. Czas nas goni. Albo ja usiłuję nadgonić czas. Mogę iść z duchem czasu. Mogę zabijać czas. Ale też czas może mnie nadgryźć swoim zębem. Ileż tu koncepcji czasu – może to być wolna przestrzeń albo jakaś bestia, co goni i gryzie zębem. Metafory, których używamy, często opierają się na tym, czego możemy doświadczyć zmysłami w naszej kulturze. Dlatego wyrażenia arabskie, takie jak:

Haada habarun taladzat lahu nefs = te wiadomości zmroziły jego serce
Wadzadtu bihi barda ssururi = odnalazłem chłód szczęścia
Awda'a Allahu sadraka barda yaqini = bóg dał waszym duszom zimno
Taladzafat nefsi = moja dusza zamarzła

są pozytywne, bo w miejscu, gdzie od wieków używano tego języka, chłód bywa czymś pozytywnym. W Polsce, gdzie tęskno ludziom do słonecznych dni, stanie w czymś cieniu było negatywne. A w dawnej Arabii? Być w czymś cieniu oznacza bezpieczeństwo, pomoc, ochronę! Władca był określany jako cień Boga na ziemi, gdy tymczasem we Francji był Król Słońce. W polskim jako oksymoron odebralibyśmy wyrażenie „chmura radości nade mną”. Tymczasem tam, gdzie wyczekujemy chmury jak kania dżdżu, chmura może ucieszyć nas i nasze wielbłądy.

George Lakoff i Mark Johnson opisali cały zestaw metafor, których możemy używać do wyrażenia abstrakcyjnych pojęć. Ktoś może zepsuć atmosferę, dać szorstkie przyjęcie, oświetlać komuś drogę rozwoju. Lub prawdy. Używanie pewnych metafor pozwala nam myśleć w określony sposób, np. Grecy uważali, że to czas ma nas, a do tej samej rzeki nie da się

13 George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.

wejść dwa razy. Słynny jest obraz człowieka nadgryzanego przez Kronosa. Nad czasem Grecy nie mieli władzy. Natomiast kupcy europejscy uznali, że czas można potraktować jak pieniądź. I godziny, które w Rzymie były nierówne (dwanaście dłuższych godzin dnia i dwanaście krótkich godzin nocy), stały się równe i równowarte jak pieniądze. O czasie zaczęliśmy mówić jak o pieniądzu: możemy oszczędzać czas, inwestować w coś swój czas, tracić czas, zyskać na czasie. W ten sposób łudzimy się, że czas jest zawsze taki sam, i wielu zapracowanym rodzicom wydaje się, że będą mogli odzyskać czas z dziećmi, gdy będą już na emeryturze. Ale wiemy, że czas nie jest taki sam. Że godzina godzinie nierówna.

Okazało się przy tym, że wiele metafor jest dość uniwersalnych, np. to, co w górze, jest dobre, a to, co w dole, złe. Bóg mieszka w niebie, możemy być na haju, możemy być górą, ale możemy być w dołku, a tam w najniższym dołku jest Lucyfer i kiedy w życiu dzieje się nam źle, to się staczamy. Według Lakoffa metafory usprawiedliwiają nam pewne działania, np. kraje bardziej uprzemysłowione i często eksploatujące wcześniej kolonie czy zatruwające środowisko, uważają się za bardziej rozwinięte i mogą radzić innym krajom-dzieciom, czyli tym mniej rozwiniętym, co mają robić. Idea bycia rozwiniętym dotyczy tylko siły ekonomicznej, ale już nie moralnej.

W książce o gramatykach różnych języków pt. *Kobiety, ogień i inne niebezpieczne rzeczy* Lakoff starł się uporządkować podejścia do hipotezy względności językowej¹⁴. Badacze różnili się w tym, że:

- inaczej pojmowali stopień względności językowej. Kilka różnic niekoniecznie wystarczy, żeby języki tworzyły rzeczywiście odmienne światy. Czy to, że w arabskim inaczej mówimy o słońcu i cieniach, już nam tworzy językową względność? Zaś w polskim mówienie, że można coś skombinować – jest wystarczającą różnicą, a nie tylko dostosowaniem słownictwa do warunków rynkowych, w których nie można było czegoś kupić w sklepie?
- nie mogli się zdecydować, czy języki są stałe, czy też się zmieniają i przyjmują nowe idee. Czy jednak możliwe jest wprowadzenie no-

¹⁴ George Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, przeł. M. Buchta, A. Kotarba. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2011, s. 303–324.

wych koncepcji, jak np. demokracja czy równość ludzi? W ten sposób w polskim każdy stał się panem, choć wcześniej „panie” mówiło się do tego, kto był w hierarchii wyżej. A jeśli nie był, trzeba było dodać: „panie bracie”.

- nie zdefiniowali, co konkretnie ma oznaczać różnicę lub podobieństwo: czy to, że można przetłumaczyć jakieś wyrażenia, czy to, że inaczej używamy wyrażen językowych? W angielskim możemy powiedzieć, że czyści się łufę wyciorem, a języku szawi powiemy, że się tworzy suchą przestrzeń wewnątrz dziury za pomocą specjalnego narzędzia. Dwa różne podejścia – jedno od narzędzia, drugie od miejsca działania – ale efekt ten sam.
- różnili się w założeniach dotyczących tego, czy mówimy jedynie o wpływie na zachowanie, czy na działanie samego mózgu: czy rzeczywiście nie widzimy pewnych kolorów, czy po prostu nie kłopotujemy się ich rozróżnieniem i nie dzielimy włosa na czworo, dyskutując, jaki to rodzaj niebieskiego, siniego, granatowego, modrego, stalowego, lazurowego.

Jak się okazuje, w kwestii relatywizmu językowego pole jest grząskie. Po pierwsze, hipoteza Sapira-Whorfa wcale nie była ich hipotezą. Po drugie, hipoteza ta została obalona w formie, którą ani Sapir, ani Whorf niekoniecznie by podtrzymywali – jakoby język determinuje myślenie, a nie jedynie na myślenie wpływa. Przecież czasem mówimy coś matematycznymi wzorami, choć trudno nimi wyrazić empatię i troskę. Nie myślimy więc zawsze słowami. Można też myśleć obrazami i np. figurami tańca, który oddaje emocje, choć trudno jest zatańczyć, że ktoś jest czyimś wujkiem.

Po trzecie, języki tworzą mapy świata. Te mapy są różne, a kiedy za ich pomocą się poruszamy, nie zawsze po drodze znajdziemy to samo. To tak jak z mapą GPS dla samochodu, dla roweru i dla pieszego. Cel i kierunek ten sam, ale zupełnie inne wrażenia po drodze. Możemy jednak mówić w innym języku i wcale nietrudno nam włączyć inną mapę.

Po czwarte wreszcie – sam język zmienia się w czasie wraz z nami. Jako dzieci mieliśmy do niego inny stosunek, jako dorośli mamy inny. Kiedyś, żeby ktoś mówił prawdę, wystarczyło kazać mu przysięgnąć na swoją mamę. Dziś robi się to inaczej. Teraz mamy w języku prawa człowieka, prawa dziecka, prawa zwierząt – możemy więc zauważać i widzieć więcej.

NA MUR BETON

SIEJ

KULTURĘ

Loesje

AGATA HĄCIA

FENOMEN METAFORY

1. CZYM JEST METAFORA

Z całą pewnością z pojęciem metafory spotkaliście się nie raz. Być może nazywaliście ją *przenośnią*, być może przekonywano was, że to środek stylistyczny służący upiększeniu treści, że od metafor roi się w poezji (i nigdzie indziej). Częściowo to prawda, ale tylko częściowo. Taki przekaz nie wyczerpuje fenomenu zjawiska, które nazywamy metaforą.

A jest to zjawisko, można powiedzieć, stare jak świat – i całkowicie naturalne, obecne w każdym języku. Na jego temat powstały tysiące prac naukowych, a wciąż można o metaforze pisać i odkrywać jej kolejne oblicza. Coraz lepiej ją znamy – a jednocześnie ciągle jest ona dla nas zagadką. Dlaczego tak się dzieje? Spróbujmy to uporządkować.

1.1.

Od starożytności przez wieki traktowano metaforę prawie jak... celowy wypadek przy pracy. Wykolejenie. A nawet dewiację! Uważano bowiem, że metaforę wprowadza się do poezji (tylko tam widziano jej miejsce) po to, by odejść od językowej naturalności. Ten sztuczny element, za który uważano metaforę, miał odróżnić język poezji od języka codziennego; miał ukazać niezwykłość poetycką (nieoczywiste połączenia słów), skupić uwagę czytelnika (bądź słuchacza) na niecodziennej materii, jaka jest istotą języka artystycznego. Aby metaforę zrozumieć – twierdzili starożytni – trzeba zastosować tekst *s u b s t y t u c j i*, czyli podmiany, podstawienia. Arystoteles pisał w *Poetyce*: „Przenośnią jest zaś przeniesienie nazwy na wyraz o innym znaczeniu, albo z gatunku na rodzaj, z rodzaju na gatunek, albo na jeden gatunek z drugiego gatunku, albo przeniesienie na podsta-

wie stosunku”¹⁵. I dawał przykład: „[...] czara tak się ma do Dionizosa, jak tarcza do Aresa, nazwie się zatem czarą tarczą Dionizosa, a tarczę czarą Aresa. Albo: starość tak się ma do życia, jak wieczór do dnia; nazwie się zatem wieczór starością dnia, albo [...] starość wieczorem lub zachodem życia”¹⁶. Na takim właśnie założeniu opiera się najstarsza, substytucyjna teoria metafory. Czyli – podsumowując – w jej myśl metaforę rozumiano jako celowe, dewiacyjne (wykoślawiające) użycie języka, typowe dla poezji, służące zwróceniu na coś uwagi, a polegające na zastąpieniu jednych słów drugimi wskutek przeniesienia nazwy z jednego obiektu na drugi.

1.2.

Z tego samego starożytnego źródła wywodzi się również porównaniowa teoria metafory. Metaforę rozumie się tu jako s k r ó c o n e p o r ó w n a n i e, które jest tym bardziej trafne (a metafora tym bardziej udana), im większe jest podobieństwo jakichś obiektów. Na przykład gdy mówimy *aksamit włosów*, to metafora jest udana dlatego, że włosy w dotyku przypominają aksamit. Z kolei metafora *wycie wихru* jest oparta na podobieństwie dźwięku wiatru i wycia – odgłosu człowieka albo zwierzęcia. Także *spódnica ołówkowa* to nazwa, która jest metaforą – spódnicę porównano do ołówka, ponieważ dostrzeżono podobny kształt obu rzeczy. Tak samo jest z *okiem na rosale*.

Przykładów metafor, które powstały w ten sposób, jest bardzo dużo. Warto zauważyć, że są to wyrażenia nie zawsze poetyckie, ale często zwyczajne, codzienne. Tak! Przecież o ołówkowej spódnicy czytamy w katalogach odzieżowych albo w witrynach sklepów, a o okach na rosale rozmawiamy może nawet co niedziela. Tę sprawę – poetyckości i niepoetyckości metafor – omówimy w dalszej części tekstu.

1.3.

Na metaforę można spojrzeć także inaczej: nie jak na niezwykle zestawienie słów, wynikające z porównania różnych obiektów, ale jak na zde-

¹⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. S. Siedlecki, Fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl, s. 25, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/arystoteles-poetyka.pdf>, dostęp 6 grudnia 2021.

¹⁶ Ibidem.

rzenie, czy może raczej: przenikanie się pojęć. Okazuje się bowiem, że substytucyjna i porównaniowa teoria metafory nie wyjaśnia wszystkich przykładów zjawisk, które w ten sposób można nazywać. Na pewno czasami spotykacie się z całym ogromnym obrazem metaforycznym, przenośnym opisem jakiegoś zdarzenia czy sytuacji albo osoby lub rzeczy. Nie mamy wówczas wątpliwości, że obcujemy z metaforą, a jednak nie umiemy jej dostatecznie wyjaśnić, tak jak do tego zachęcali starożytni. Ten tradycyjny opis metafory okazuje się niewystarczający. I wtedy właśnie przydaje się i n t e r a k c y j n a teoria metafory. Dzięki niej wiadomo, iż czasami metafora powstaje dlatego, że o jakiejś rzeczy (osobie, sytuacji, zdarzeniu itd.) myślimy w kategoriach innej rzeczy (osoby, sytuacji, zdarzenia itd.). Gdy na przykład słyszymy, jak się przedstawia pandemię COVID-19, to wyłania się obraz mówienia (a także: myślenia) o niej jak o walce albo o wojnie. Czytamy o *walce z koronawirusem*, o *lazaretach* (czyli szpitalach wojskowych), o przygotowanych przez rząd *tarczach antykryzysowych*, o noszeniu *przyłbic*, o *czyhających zagrożeniach* i *atakach* kolejnych mutacji wirusa – mamy prawo poczuć się jak na wojnie. Doświadczamy bowiem właśnie takiej metafory, którą da się rozpoznać dzięki analizie wielu przykładów, składających się na spójną całość myślowo-słowną.

Podobnie jest wtedy, gdy mówimy *dług wdzięczności*, *odpłacić się tym samym*, *kredyt zaufania* – okazuje się, że uczucia ujmujemy i opisujemy w kategoriach handlowych.

Spójrzcie jeszcze na taki cytat:

Zdarzało mi się, że nawet ludzie bardzo poważni, zawzięcie bronili owych naleciałości z obcych języków, rozmaitych nowotworów, upoczywie dowodząc, że język żyje, więc przetwarza się, rozwija organicznie. Nie przeczę. Język żyje, rozwija się i rozwijać powinien, ale co innego rozwój organizmu, a co innego osiadające na nim pasożyty. Drzewo rośnie, rozwija się, ale je w sadzie chronimy od pasożytów i robactwa. Ciało ludzkie żyje, ale gdy na niem brodawka wyrośnie, toć ją usuwamy skwapliwie.

A owe „przychodzenia” do majątku, do przekonania, do wojny, owe germanizmy, które przytoczyłem, toć to brodawki na ciele, toć to robactwo, lub pasorzyt na jabłoni.

A przykro, boleśnie, że takie brodawki, takie robactwo, takie pasorzyty, spotyka się często, zbyt często nawet w książkach do nauki szkolnej przeznaczonych¹⁷.

Pochodzi on z książeczki napisanej przed stu laty (stąd pewne formy niezgodne ze współczesną ortografią) przez pewnego miłośnika polszczyzny, któremu bardzo nie podobają się zapożyczenia (uważa je za błędy językowe). Krytyczną ocenę autor ukazuje właśnie za pomocą metafor, które najłatwiej jest opisać w duchu teorii interakcyjnej: wprowadzane tu kolejne przenośnie tworzą spójny obraz (o języku mówi się jak o organizmie, a o zapożyczeniach jak o chorobach lub wywołujących je czynnikach).

W literaturze pięknej bywa podobnie – gdy na przykład miasto jest opisywane jako ogromny organizm, zestawia się dwie domeny, dwa ogromne pola pojęciowe (pole miejsca, topograficzne – i pole istot żyjących), po czym przekłada się, przenosi się kategorie przynależne jednej dziedzinie na drugą (o mieście myśli się w kategoriach przynależnych istotom żywym). Przypomnijcie sobie choćby opis Powiśla i Paryża w *Lalce* Bolesława Prusa.

Taki zabieg z jednej strony jest skutkiem pewnego sposobu myślenia, pewnych skojarzeń i spostrzeżeń, z drugiej strony – wywołuje kolejne myśli. Można więc powiedzieć, że metafora powstała w ten sposób jest jednocześnie skutkiem i przyczyną: skutkiem określonych skojarzeń i myśli – i przyczyną dalszych myśli według tego samego toru.

1.4.

Od interakcyjnej teorii metafory krok jest do *m e t a f o r p o j ę c i o - w y c h*. Pojęcie to wprowadzili językoznawcy George Lakoff i Mark Johnson w przełomowej książce pt. *Metafory w naszym życiu*¹⁸. Dowodzą w niej, że o pewnych zjawiskach nie da się mówić inaczej niż tylko w kategoriach innych zjawisk. Metafora pojęciowa nie jest więc skutkiem wyboru, fanaberii stylistycznej – jest zaś koniecznością, by w ogóle o czymś powiedzieć. Zwłaszcza o rzeczach abstrakcyjnych chętnie mówimy jak

¹⁷ Czesław Pieniążek, *O lekceważeniu ojczyściej mowy*, nakł. Księgarni L. Zwolińskiego, Zakopane 1913, s. 30, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/9053/edition/8436/content>, dostęp 6 grudnia 2021.

¹⁸ George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu...*

o rzeczach konkretnych (lub wręcz o osobach). Na przykład – pomyślmy o czasie. Właściwie nie mamy do niego dostępu innego niż przez takie zdania, jak *czas płynie, mam mało czasu, marnuję czas, czas nagli*. Inaczej o czasie nie jesteśmy w stanie się wypowiedzieć.

Bez trudu zauważymy, że w przywołanych zdaniach (i wielu innych) są obecne metafory. I to, że się do nich odwołujemy, z jednej strony pozwala nam nazwać zjawisko nieuchwytnie, z drugiej zaś – ustawia sposób myślenia i dalszego mówienia o tym zjawisku. A jak to wygląda w szczegółach? Mówimy o czasie jak o ruchomym obiekcie (*czas płynie, biegnie, leci, pędzi, wlecze się, mija, ucieka, nadchodzi, zbliża się*) albo jak o obiekcie, którym dysponujemy (*mam czas, znajdę czas, nie mam czasu*) lub o substancji, której ilość można mierzyć (*mało czasu, mam dużo czasu, daję ci trochę czasu, zostało mi niewiele czasu*). Czas bywa też ujmowany w kategoriach pieniędzy lub innych wartościowych rzeczy (*cenny/drogocenny czas, oszczędzam na czasie, marnuję czas, nie starcza czasu, brakuje czasu, maksymalnie spożytkował czas, wykorzystał dany mu czas, to kosztowało mnie wiele czasu, trwonię/tracę czas, nie ma czasu do stracenia, zyskał czas, odzyskał stracony czas*). Ciekawa jest taka metafora pojęciowa, która zakłada mówienie o czasie w kategoriach pojemnika (*w czasie [czegoś], coś wypełnia czas, coś w przeszłość wpadło*), a nawet człowieka (*duch czasu, czas nagli, czas leczy, czas najlepszy doktor, czas najlepszy sędzia, czas nas goni, czas robi swoje, czas pracuje na czyjąś korzyść*).

Inny chętnie przywoływany przez badaczy przykład to metafora ARGUMENTOWANIE TO WOJNA. Gdy mówimy: *można zbić ten argument, te twierdzenia nie dadzą się obronić, zaatakował słabe punkty jego toku myślenia, wygrałam ten spór* – nieświadomie przywołujemy „wojenny” sposób myślenia. Choć wcale nie o wojnie tu mowa!

Zdaniem Lakoffa i Johnsona metafory pojęciowe są uniwersalne, tj. występują w (prawie) każdym języku. Jak dowiodły badania, o całkowitej uniwersalności nie można mówić, ale faktem jest to, że stałe metafory pojęciowe są dość rozpowszechnione i dość systematyczne. Docieramy do nich przez analizę typowych użyczeń języka, typowych kontekstów związanych z jakimś pojęciem.

Co ciekawe, niekiedy można zaobserwować sprzeczność domen (pojęć), w których ujmuje się jakieś zjawisko. Na przykład jak pogodzić to, że o czasie myślimy zarówno jak o człowieku czy też ruchomym obiekcie, jak i o pojemniku? Jedynym wyjściem wydaje się przyjęcie tego, że sys-

tem pojęć metaforycznych nie musi podlegać (i nie podlega) prawom logiki. Zależnie od okoliczności, a także od naszych pierwotnych, cielesnych wręcz doświadczeń z okresu niemowlęstwa czy wczesnego dzieciństwa (tłumaczą to niektóre nurty gramatyki kognitywnej), na poszczególne zjawiska i wydarzenia w świecie patrzymy, by tak rzec, przez inne okulary – czyli myślimy o nich za pomocą odrębnych, nie zawsze ściśle przylegających do siebie, metafor pojęciowych.

1.5.

Blisko spokrewnione z metaforami pojęciowymi są *m e t a f o r y o r i e n t a c y j n e*, także wyróżnione przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona. Opierają się one na tym, że (w naszej kulturze) określonym kierunkom (góra, dół, prawo, lewo) przypisujemy różne wartości. To, co znajduje się po prawej stronie i w górze (w stosunku do mówiącego), wartościujemy pozytywnie. To, co znajduje się po lewej stronie i w dole, wartościujemy negatywnie. Na tej podstawie mamy na przykład metafory orientacyjne SZCZĘŚLIWY TO W GÓRĘ, SMUTNY TO W DÓŁ (które uwidaczniają się w przykładach: *czuję się podniesiony na duchu, czuję się uniesiony, wzloty i upadki, czuję się przybity, czuję się dennie, jestem w dołku, złapałem doła*), ŚWIADOMY TO W GÓRĘ, NIEŚWIADOMY TO W DÓŁ (*wstaje wcześniej rano, zapadł w głęboki sen, wpadł w trans, pogrzążył się we śnie, jest pod narkozą, zatopił się w rozmyślaniach*), ZDROWIE I ŻYCIE TO W GÓRĘ, CHOROBA I ŚMIERĆ TO W DÓŁ (*jest u szczytu możliwości, tryska zdrowiem, zapadł na zdrowiu, powaliła go grypa*).

Być może waszą uwagę zwrócił zapis metafor (np. SZCZĘŚLIWY TO W GÓRĘ, a także: CZAS TO PIENIĄDZE, CZAS TO POJEMNIK): nie ma tu błędu. Taką właśnie konwencję zaproponowali Lakoff i Johnson: stosowanie wersalików (samyich dużych liter) oraz odpowiedni szyk domen: najpierw wskazywana jest domena źródłowa (to, o czym się mówi), a potem docelowa (to, jak i w jakich kategoriach się mówi).

1.6.

Na koniec tej części tekstu warto przywołać pojęcie *w i e l k i e j m e t a f o r y*. Jest ono stosowane przez teoretyków literatury na oznaczenie rozbudowanych konstrukcji znaczeniowo-pojęciowych w utworach lite-

rackich. Zdarza się, że fabuła i bohaterowie, może nawet cały świat przedstawiony, łączą się w jednym, nadrzędnym sensie, odnoszącym się do ogólniejszej dziedziny niż to, co literalnie można odczytać z utworu. Taka „nadbudowa sensu” dzieje się tylko w tym konkretnym utworze, w którym występuje dana wielka metafora. Oto przykład. Jeśli pamiętacie wiersz Wisławy Szymborskiej *Kot w pustym mieszkaniu*, to na pewno wiecie, że dosłownie utwór ten przedstawia obraz świata widziany oczami zwierzęcia, którego pan umarł. Ale na tym nie można zakończyć interpretacji. Pogłębione odczytanie tego utworu pozwala odkryć obecną w nim wielką metaforę uczuć (miłości, oddania, smutku, tęsknoty) łączących bliskich sobie ludzi. I odwrotnie: zauważenie tej wielkiej metafory jest kluczem do spójnego i głębokiego odczytania oraz zrozumienia wiersza.

1.7.

Jeśli jesteście czujnymi obserwatorami życia, na pewno zauważyliście, że po pojęciu *metafory* chętnie sięgają również artyści dźwięku, rzeźby, obrazu i performance’u. Mówimy czasami o metaforze drogi, chętnie wykorzystywanej w *filmach drogi*. Przedstawienie taneczne bywa nazywane metaforą życia. Afrykę na pewnej wystawie nazwano życiową metaforą, bo uosabia doświadczenia wielu ludzi. Przykłady można mnożyć, ale nimi w tym tekście nie będziemy się zajmować. Potraktujmy je jedynie jako dowód na wszechobecność i pojemność konceptu metafory.

2. JAK JEST ZBUDOWANA METAFORA

2.1.

Wiemy, że metafory pojęciowe polegają na zestawieniu i przenikaniu się domen (zestawów pojęć), ale wytłumaczmy jeszcze, jak są zbudowane metafory językowe, klasyczne. Oprzyjmy się na Arystotelesowskiej koncepcji, że metafora jest skróconym porównaniem.

Jeśli je przyjmiemy, musimy się zgodzić, że u podłoża metafory językowej leży zawsze zestawienie dwóch obiektów (X, Y), które przyjmuje postać: *X jest Y-iem (X to Y)* albo *X jest Y-owaty*. Takie zestawienie – twierdził

Arystoteles – jest ukryte w każdej przenośni.

A co widać w tekście, na powierzchni?

2.2.

Po pierwsze, część metafor polega na uwidocznieniu obu zestawianych elementów. I słowa, które niesie sens przenośny metafory (to tzw. temat główny), i wyrazu, który jest rozumiany dosłownie (to tzw. temat pomocniczy). Są to metafory *in praesentia* (czytaj: in presentia).

Mogą one przybrać formę zdania (np. *telewizor to złodziej, wspomnienie jest raną, małżeństwo to loteria*) albo wyrażenia przymiotnikowego (np. *żelazna dama, mleczna cera, złote słowa*) lub dopełniaczowego (np. *aksamit włosów, potok słów, perły zębów*). W tych przykładach tematami głównymi metafor są słowa *złodziej, rana, loteria; żelazna, mleczna, złota; aksamit, potok, perły*, a tematami pomocniczymi – *telewizor, wspomnienie, małżeństwo; dama, cera, słowa; włosy, słowa, zęby*.

Bywa jednak i tak, że na powierzchni tekstu widać jedynie temat główny metafory. Mamy wówczas do czynienia z metaforą *in absentia*, tak jak w przykładach: *Po co ci ten złodziej czasu?; Janek zaprosił nas do siebie. Wersal!; Jak możesz słuchać tej sieczki?* Tematy główne to słowa *złodziej, Wersal, sieczka*; nie pojawiły natomiast tematy pomocnicze (jedynie się ich domyślamy): *telewizor, mieszkanie, muzyka*.

2.3.

Aby metafora językowa była udana, musi mieć dobrą, zasadną *m o t y - w a c j ę*, czyli podstawę porównania dwóch obiektów. Spójrzmy na słowo *melanż*, które nabrało metaforycznego sensu. Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy, porównując pierwotne i metaforyczne znaczenia tego słowa. Po pierwsze, *melanż* to – dosłownie: a) ‘pomieszanie’, b) ‘różnych rzeczy’, c) ‘gatunków, stylów, wzorów itd.’. Po drugie – w sensie przenośnym – *melanżem* nazwiemy: a) ‘spotkanie towarzyskie’, b) ‘zwłaszcza młodzieżowe’, c) ‘mające na celu dostarczenie sobie silnych przeżyć, poddanie się na działanie silnych bodźców, w tym związanych ze spożywaniem używek i innych środków psychoaktywnych’, d) ‘w którym bodźce są różnorodne’, e) ‘i dostarczane naprzemiennie’, f) ‘zwłaszcza że każdy uczestnik spożywa

różne rodzaje alkoholu lub różne rodzaje innych środków psychoaktywnych'. Do porównania obiektów, przeniesienia nazwy i powstania w związku z tym metafory mogło dość dlatego, że znalazła się mocna podstawa porównania (czyli motywacja) – wskazują na nią podkreślone elementy znaczenia słowa *melanż*: a) i b) w znaczeniu pierwszym oraz d) i e) w znaczeniu drugim.

Takich przykładów jest mnóstwo, jak choćby: *truteń* – w sensie podstawowym: a) 'samiec', b) 'pszczoły miodnej', c) 'nieprodukujący miodu', d) 'odżywiający się pokarmem dostarczanym przez samice', e) 'spełniający funkcję reproduktora', f) 'usuwany z gniazda, gdy spełni już swoją funkcję', zaś w sensie przerośnym: a) 'męczyzna', b) 'niepracujący', c) 'żyjący cudzym kosztem'. Podobnie *modliszka* – w sensie podstawowym: a) 'owad', b) 'drapieżny', c) 'którego samica', d) 'po zapłodnieniu jej przez partnera', e) 'zwykle go pożera', a przerośnie: a) 'kobieta', b) 'która niszczy', c) 'zakochanych w niej lub zauroczonych nią mężczyzn', d) 'psychicznie'.

3. PO CO NAM METAFORY

Metafory mogą pełnić rozmaite funkcje. Dość często się zdarza, że w tekście różne funkcje metafory się łączą. Gdybyśmy mieli wskazać typowe cele, którym służą przerośnie, należałoby napisać o następujących zjawiskach.

3.1. FUNKCJA POETYCKA

To funkcja zdobnicza, którą znajdujemy przede wszystkim w literaturze pięknej, zwłaszcza w poezji. Tak właśnie (i tylko tak) pojmowali metaforę starożytni.

Przykład przerośni pełniących funkcję artystyczną znajdziemy w wierszu Haliny Poświatowskiej [*jestem z upływającej wody...*]:

jestem z wieczoru
który nie chce usnąć
patrzy uparcie
głodnymi oczyma gwiazd¹⁹

¹⁹ Halina Poświatowska, *Dzieła*, t. 1 (Poezja 1), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 56.

Po pierwsze, podmiot liryczny identyfikuje się z obserwowaną porą dnia (*jestem z wieczoru*, tj. *jestem wieczorem*). Po drugie, pojawia się animacja (która jest rodzajem metafory) wieczoru: nie chce usnąć, patrzy, ma głodne oczy (wola, zmysł wzroku, odczuwanie głodu to cechy istot żywych).

Także z funkcją poetycką metafor mamy do czynienia w poniższym wierszu *Do samotności* Adama Mickiewicza:

Samotności! do ciebie biegnę jak do wody
Z codziennych życia upałów;
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezgłębionych kryształów.

Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami,
Igram z nimi jak z falami;
Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki –
Choć na chwilę – w sen głęboki.

Tys mój żywioł: ach, za cóż te jasnych wód szyby
Studzą mi serce, zmysły zaciemniają mrokiem,
I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby,
Wyrwać się w powietrze słońca szukać okiem?

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole²⁰.

Zwróćmy uwagę na antropomorfizację (uosobienie) samotności – podmiot liryczny zwraca się do niej jak do człowieka – i jednocześnie przedstawienie jej jako wody, żywiołu. Ponadto myśli są przedstawione jako fale, a woda jak szkło.

3.2. FUNKCJA POZNAWCZA

Polega ona po pierwsze na nazywaniu tego, co dotąd było nienazwane, po drugie – na objaśnianiu tego, co trudno poznawalne, w bardziej przystęp-

²⁰ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 301.

nych kategoriach. Metafory pełniące funkcję poznawczą często są obrazowe. Są to i zwyczajne metafory językowe (obecne w języku potocznym, o czym dalej), i metafory pojęciowe, o których była mowa wcześniej (występują w języku potocznym, a także w języku nauki), jak również wielkie metafory literackie.

Przykładem tekstu, w którym metafory pełnią głównie funkcję poznawczą (choć częściowo także zdobniczą i perswazyjną), jest ten oto fragment wywiadu z Zygmuntem Baumanem:

Dziś wiemy, że przeszkodą, trudniejszą do pokonania niż wszystkie jej poprzedniczki, jest nadmiar informacji. Mgła, przez którą przedrzeć się nie sposób, a w którą spowici, widzimy nie dalej niż na trzy kroki... Informacja jest tworem ludzkim, ale już nie na miarę człowieka. Ilekolwiek byśmy się dowiedzieli, zawsze wiemy zbyt mało, by nad tokiem spraw zapanować. A że za mało – orientujemy się po siniakach, jakimi kolejne obuchy przyozdabiają nam głowy.

Da się tych sińców uniknąć?

Problemem, z jakim wciąż nie wiadomo, jak się uporać, jest: jak wydobyć parę użytecznych informacji z zalewu plew. Kombajny pracują pełną parą, a młockarni ani widu, ani słychu. Chyba żaden inny przemysł płynnej nowoczesności, znanej przecież z tworzenia bytów na wyrost i niebywałego w dziejach marnotrawstwa, nie jest winien aż takiego przerostu produkcji nad społecznym zapotrzebowaniem jak ten informacyjny.

A my wciąż swoje: ciągle więcej, mocniej, szybciej. Jakbyśmy się bali, że jeśli zwolnimy, to lód się pod nami załamie. Czy za takim zachowaniem nie stoi paniczny lęk?

Nadprodukcja informacji jest jednym z wielu przemysłnych urządzeń czyniących życie znośnym wbrew „eschatologicznej trwodze”... Zbiór tych urządzeń zwiemy „kulturą”. Wiele ich wymyślono i po wypróbowaniu wyrzucono na śmietnik. Mgła informacyjna jest jedną z najświeższych innowacji w tej dziedzinie. Ale nawet eksplozja informacji nie zasypała przepaści między skończonością życia a nieskończonością świata. Najwyżej potwierdziła podejrzenie o absurdalności pomysłu jej zasypania, stawka na rozum i jego wytwory zawiodła. Ale, na szczęście, mgła przestłoniła widok. Niemały jest

więc z niej pożytek: da się uniknąć drżenia, nawet stojąc trzy kroki od przepaści. [...] Kpiąc sobie z rajskich rozkoszy i mąk piekielnych, nowoczesność postrzeliła się w piętę (Achillesa...). Dodatkowo my dziś poszliśmy na skróty. Przecieliśmy pępowinę łączącą wieczne trwanie z długotrwałym wysiłkiem... Marzenie o nieśmiertelności jest teraz na miarę widoczności, na trzy kroki. Nieśmiertelność? Fajnie, cool, pod warunkiem że do spożycia na miejscu i do spożywania po wielekroć, bo pokrojona na serię nieśmiertelnych przeżyć [...]. Śmierć? Nie taka znów straszna, jak ją malują. Znamy ją, wiemy, boli, ale ból mija. Przeżywalismy ją po wielekroć, przy każdym kolejnym zerwaniu więzów miłosnych czy partnerskich [...]²¹.

Można wymienić następujące metafory obecne w wypowiedziach Zygmunta Baumana:

- nadmiar informacji to mgła;
- informacja to strój;
- efektem niewiedzy są siniaki na głowach;
- nieużyteczne informacje to zalew plew;
- środki przekazu informacji to kombajny;
- narzędzie do selekcji i przetwarzania informacji to młockarnia;
- instytucje przekazujące informacje to przemysł;
- nadmierna produkcja informacji to urządzenie;
- kultura to zbiór urządzeń;
- różnica między długością ludzkiego życia a wiecznością to przepaść;
- starość to stanie nad przepaścią;
- nowoczesność to człowiek (postrzeliła się w piętę);
- łączność między wiecznością i wysiłkiem to pępowina;
- nieśmiertelność to jedzenie;
- czyjaś śmierć to sztuka teatralna;
- śmierć to człowiek (kobieta).

Dzięki nim czytelnikowi łatwiej jest zrozumieć trudne zagadnienia filozoficzne (związane z życiem i śmiercią), a także socjologiczne (dotyczą-

21 Cyt. za: *Ćwiczenia ze stylistyki*, red. naukowy D. Zdunkiewicz Jedynak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 35-36.

ce nadmiaru informacji i zmian zachodzących w kulturze). To, że mamy tu do czynienia z dużą plastycznością, obrazowością tekstu, pozwala odczytać skomplikowane treści, ale także – właśnie dzięki przystępności – przekonać do prezentowanych treści i poglądów.

3.3. FUNKCJA PERSWAZYJNA

Polega ona na przekonaniu czytelnika (słuchacza) do poglądów nadawcy, na przemyśleniu treści, które odbiorca chętnie przyjmie. Do wykorzystania w celach perswazyjnych świetnie się nadają rozmaite metafory obrazowe, także te pełniące funkcję poznawczą (dlatego tak trudno nam odróżniać czasami informacje od opinii – w wielu wypowiedziach zlewają się).

Przykładem tekstu o wyrazistej funkcji perswazyjnej jest cytowany wcześniej fragment broszury Czesława Pieniążka. Także politycy nader chętnie sięgają po tę właśnie funkcję metafor, jak na przykład w poniższym dokumencie jednej z partii:

W środę Platforma Obywatelska skończy siedem miesięcy. Tylko siedem, ale jakich! Urodziliśmy się jako dziecko niechciane i bez szans na przeżycie. [...] Okazaliśmy się dzieckiem potrzebnym i krzepkim. Na tyle dojrzałym, aby stanąć dziś do wyborów jako druga siła polityczna w Polsce. Ale naszą siłą nie są dotychczasowe osiągnięcia. O tej sile stanowi przede wszystkim nadzieja milionów Polaków. To ona jest naszym kapitałem. I zobowiązaniem. Tej nadziei nie wolno nam zawieść. [...] Dlatego chcemy obniżyć podatek dochodowy do 15 procent, uwolnić przedsiębiorczość od dyktatu biurokracji, zmniejszyć koszty nakładane przez państwo na działalność gospodarczą. [...] Nie możemy tolerować sytuacji, gdy o połowie pieniędzy z podatków zamiast nas decydują partyjne zarządy i rady nadzorcze. Złęknionym, że oto do władzy szykuje się kolejny rozległy, głodny korzyści i przywilejów układ, mówimy: jeśli nie wygramy, będziemy wymagającą opozycją. [...] A inni będą Polaków czarować. [...] Zapowiedzą, że „zburzą wiele Bastylii”. Z konkretów jednak wymienią przede wszystkim nie pomoc w uwalnianiu energii Polek, ale powrót do szkół przedmiotów mówiących o problematyce seksualności. [...] Dlatego nie ma co liczyć, że SLD lub AWS rozluźnią gorset duszący gospodarkę i uniemożliwiający tworzenie nowych miejsc pracy.

[...] Pokażemy, że jesteśmy normalni. I przyciągniemy tych wszystkich, którym robi się niedobrze na widok zakłamania i cynizmu w polskiej polityce²².

Metafory obecne w tym tekście to przede wszystkim metafory wolności (*uwolnić przedsiębiorczość od dyktatu biurokracji, uwalnianiu energii Polek, rozluźnić gorset duszący gospodarkę*), ale także antropomorfizacje i personifikacje (*Urodziliśmy się jako dziecko, rozległy, głodny korzyści i przywilejów układ, wszystkich, którym robi się niedobrze*). Odwołują się one do wyobrażeń i emocji bliskich każdemu człowiekowi (doświadczenie bycia człowiekiem, dzieckiem, pragnienie swobody działania), co zwiększa ich moc perswazyjną.

4. GDZIE MIESZKAJĄ METAFORY

Wiemy już, że metafory można znaleźć i w języku artystycznym, i poza nim. Ale co to dokładnie znaczy? Spróbujmy to uporządkować.

4.1.

W literaturze przedmiotu często spotyka się porównanie (przeciwstawienie) metafor *p o e t y c k i c h* i *p o t o c z n y c h*. Te pierwsze powinny zaskakiwać, być oryginalne i odkrywcze, powinny łączyć wyrazy, które w języku ogólnym nie zostałyby ze sobą zestawione. Na tej podstawie wiemy, że mamy do czynienia z tekstem artystycznym.

A czym są metafory potoczne (inaczej: językowe lub konwencjonalne)? Nazywamy tak metafory zleksykalizowane, to znaczy utrwalone w języku, a nie tworzone doraźnie na potrzeby jakiejś wypowiedzi. Są to wyrażenia i zwroty często powtarzane, rozumiane automatycznie. Nie trzeba ich uzasadniać i odwoływać się do cech wyrazów, które dały im początek. U ich źródeł zawsze leży porównanie dwóch obiektów. Metaforami potocznymi są na przykład wyrażenia *ząb widelca, grzbiet książki, główka zapalki, ramię krzyża, noga krzesła, plecy szafy, palec rozdzielacza, nos czołna, rączka*

22 Ibidem, s. 230.

walizki. Wszyscy je znamy i rozumiemy, często nawet nie zauważamy tu metaforyczności, tak jesteśmy do tych wyrażen przyzwyczajeni. A powstały na podstawie podobieństwa między częściami ludzkiego ciała a przedmiotami użytkowymi. Na przykład podobieństwo kształtu dało podstawę metaforze *główka zapalniczki*, podobieństwo wyglądu – *nos czółna*, podobieństwo funkcji – *ząb widelca*. Z metaforami potocznymi mamy także do czynienia w słowach *kalendarz* (wydarzeń), *bank* (krwi), *orzel* (wśród uczniów).

4.2.

Zdarzają się metafory potoczne tak bardzo skonwencjonalizowane, do tego stopnia wrosnięte w język, że na co dzień w ogóle nie zdajemy sobie z nich sprawy. Nazywamy je *metaforami genetycznymi* (marty-mi). Gdy na przykład mówimy, że na drodze był *karambol*, zwykle nie pamiętamy, że to słowo nabrało tego właśnie sensu wskutek zabiegu metaforyzacji. *Karambolem* bowiem pierwotnie nazywa się albo uderzenie (podczas gry w bilard) jednej bili w dwie pozostałe, albo specjalny rodzaj bilardu rozgrywany trzema bilami na stole bez otworów; punktowane jest wówczas uderzenie jednej bili w dwie pozostałe.

Podobnie możemy nie zdawać sobie sprawy w codziennym języku z metaforyczności wyrażenia *kanwa* (powieści) czy *korona* (drzewa) – podczas gdy pierwsze znaczenie *korony* to ‘symbol władzy monarszej, zwykle w postaci złotej, bogato zdobionej obręczy wkładanej na głowę’, a *kanwa* to ‘sztywna tkanina siatkowa z grubych nici, używana jako podkład do wyszywania włóczką lub jedwabiem’.

4.3.

Ciekawy podtyp metafor potocznych stanowią te, które polegają na opisywaniu cech ludzkich za pomocą słów nawiązujących do nazw zwierząt. Podstawą porównania (czyli motywacją metafory) są wówczas zaobserwowane zachowania zwierzęce, cechy wyglądu zwierząt albo cechy stereotypowo przypisywane zwierzętom. Chodzi o takie słowa, jak:

- *osowiec* ‘być smutnym, przygnębnym’ (sowa jest ptakiem aktywnym w nocy, w dzień raczej mało aktywnym; stereotypowo przypisuje się jej posępność);

- *tchórzyc* ‘przestraszyć się, stracić odwagę’ (tchórz to zwierzę wydzielające ze strachu nieprzyjemny zapach w sytuacji zagrożenia; ocenę tego zapachu jako nieprzyjemny przynosi się za pomocą konotacji na negatywną ocenę zachowania człowieka, który ze strachu wycofuje się z jakiegoś zadania);
- *baranieć* ‘głupieć, mieszać się’ (baran to zwierzę stereotypowo postrzegane jako głupie);
- *jeździć się* ‘być nastroszonym’ (jeź to zwierzę o ciele pokrytym kolcami, które może stroszyć);
- *szarogęsić się* ‘rządzić się, nie liczyć z innymi’ (krzykliwe, aktywne zachowanie szarej gęsi postrzegane stereotypowo jako „rządzenie się” i „samowolę”);
- *myszkwacić* ‘zaglądać do różnych miejsc, szperać’ (mysz to niewielki gryzoń, gnieźdzący się w domostwach i szukający jedzenia, np. w spiżarniach; cicho się zachowuje);
- *świnic* ‘śmiecić, brudzić’ (świnia to zwierzę żyjące w chlewie, kojarzące się stereotypowo z nieporządkiem, często ubrudzone);
- *byczyć się* ‘wylegiwać się, lenić’ (byk to zwierzę, które często leży czy też „wyleguje się” na pastwiskach).

4.4.

Na metaforach opierają się również niektóre związki frazeologiczne. Często pierwotnie były to właśnie metaforyczne zestawienia słów, które z czasem na tyle okrzepły i utrwaliły się w języku, że zyskały status frazeologizmów. Jesteśmy z nimi tak oswojeni, że często nie dostrzegamy nawet ich pierwotnych metaforycznych pokładów. Tak jest choćby we frazeologizmach: *skraść całusa*, *złapać bakcyła*, *łapać wiatr w żagle*, *pocałować kogoś z dubeltówki*, *biały kruk*, *pojechać po bandzie*, *ruszyć z kopyta*, *robić z gęby cholewę*, *nie zasypiać gruszek w popiele*, *zakochać się po uszy*, *uszy więdną*, *przewróciło się komuś w głowie*.

4.5.

Dzięki metaforom powstały również słowa, z których przenośności nie zdajemy sobie zupełnie sprawy. Pozwala ją wydobyć dopiero analiza ety-

mologiczna. Na przykład *księżyc* to pierwotna nazwa ‘małego księdza’, tj. młodego władcy, syna władcy. Zestawienie księdza i jego syna (księżycyca) oraz porównanie do nich ciał niebieskich: jasnej kuli dziennej (słońca) i jasnej kuli nocnej (niegdyś nazywanej w języku polskim *miesiącem*) pozwoliło na stworzenie metafory i przeniesienie nazwy *księżyc*, a z czasem: wytworzenie znaczenia słowa *księżyc*, które dziś jest dla nas oczywiste. Z kolei wyrazy *kończyna*, *doskonały* etymologicznie (i metaforycznie) są związane z *końcem*, a *przerazić*, *przebaczyć* pierwotnie odnosiły się do fizycznych czynności: *przerazić* to ‘przebić (na wylot)’, por. *razić*, *dostać razy*; z kolei *przebaczyć* to pierwotnie ‘nie patrzeć na coś, przeoczyć coś’.

4.6.

Po metafory chętnie sięgają dziennikarze i copywriterzy. Tym pierwszym wyrażenia przenośne ułatwiają przystępny opis trudnego, często nieoczywistego zjawiska (por. *okno życia*, *dobry cholesterol*, *granica wieku*, *aksamitna rewolucja* – takie metafory pełnią więc przede wszystkim funkcję poznawczą). Tym drugim przenośnie, często połączone z zabawą, grą słowną, ułatwiają wywarcie wpływu na potencjalnych klientów (por. hasło reklamowe wafelków: *Grześki Kaliszanka / Nie do wygryzienia* – ma budzić skojarzenia, że smak reklamowanych wafelków jest tak wspaniały, że nigdy nie będziemy mogli skończyć ich jeść bądź żaden inny produkt nigdy ich nie zdeklasuje).

4.7.

Dla wielu osób zaskakujące jest to, że metafory są wszechobecne w nauce (a język naukowy kojarzy się ze skostniałością) i doskonale pełnią tu funkcję poznawczą. Przykłady wyrażen terminologicznych opartych na metaforach to choćby *czarna dziura*, *komórka jajowa*, *sieć komputerowa*, *ramię kąta*, *łańcuch pokarmowy* czy terminy polonistyczne: *przecinek*, *średnik*, *dopełniacz*, *celownik*, *narzędnik*. Naukowcy i popularyzatorzy wiedzy od dawna wykorzystują również metaforyczne obrazy do wyjaśnienia jakiegoś zjawiska:

Mózg, jako najwyższa instancja, nie mogąca stale i wiecznie stać na straży nieprzerwanej, normalnie przebiegającej pracy wegetacyjnej, pozostawił tę kontrolę niższym urzędom z hierarchii współczulnej.

Dopiero, gdy jakaś funkcja wykracza w jedną lub drugą stronę poza granicę normy fizjologicznej, następuje interwencja mózgu²³.

Nanomaszyny mają rozmiary tysiące razy mniejsze od średnicy ludzkiego włosa, dzięki czemu mogą penetrować tkanki żywych organizmów. Dlatego też są coraz śmieiej stosowane w medycynie, a naukowcy dostają pieniądze na badania ze służby zdrowia. Szczególnie szczodre są instytucje walczące z nowotworami, bo w porównaniu z nanomaszynami tradycyjna chemioterapia i radioterapia dewastują organizm chorego. To trochę jak wybór między nalotem dywanowym a atakiem komandosów – bardziej się opłaca inwestować w jednostki specjalne. Ale co się dzieje po wykonaniu zadania? Nanomaszyny (jak komandosi) to nie anioły i potrafią nieźle narozrabiać²⁴.

5. WYKOLEJENIA METAFORYCZNE

Możemy się czasami zastanawiać, czy są metafory poprawne i niepoprawne. Przyjmuje się, że w odniesieniu do metafor raczej należy stosować kryterium fortunnosci.

Metafora fortuna to taka, która spełnia założoną funkcję (artystyczną, poznawczą, perswazyjną), ma czytelną motywację, nie udosławia się. Niestety często spotkać można metafory niefortunne, takie jak w zdaniach:

Wielbiciele talentu Hanki Bielińskiej mogą ją podziwiać przede wszystkim na scenie Teatru Syrena, którego pani Hanka jest filarem.

Nasz kraj stał się prawdziwym importerem nóg: ilekroć wypłynie jakiś zdolny piłkarz, natychmiast sprzedaje się go do państwa, które płaci.

²³ Cyt. za: Magdalena Zawisławska, *Metafora w języku nauki. Na przykładzie nauk przyrodniczych*, Wydawnictwa Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2011, s. 180.

²⁴ Ibidem, s. 148.

W środę wieczorem Dubaj nawiedziła straszna ulewa. Pustynia za-iskrzyła się od wody niczym lustrzana tafla.

Uważam, że propozycja organizacji olimpiady na tym terenie jest po prostu pustą purchaseką.

I tak niewinna łapówka wręczona gliniarzowi na drodze przeradza się z biegiem lat w apokalipsę życia codziennego, w chorobę, która żeruje na naszej obojętności wobec zła.

Tenisistka nie tłucze każdej piłki jak młotkiem, lubi sprytnie zmienić rytm, speszyc przeciwniczkę drop-shotem. W minionych dniach Kurnikowa pokonała Monicę 7:5, 6:4. Wcześniej zawiesiła u pasa skalp Mariany Lucić 6:4²⁵.

Na czym polegają tu wykolejenia prowadzące do komizmu? Na tym, że zestawiono słowa należące do odległych dziedzin, co doprowadziło do udosłownienia metafor i wywołało niezamierzony efekt.

5.1.

Typowe mechanizmy odbierające metaforom fortunność to brak motywacji językowej i kulturowej, nieprzystawalność pojęciowa, dosłowność kreślonego obrazu, na przykład:

- a. *ludzie bezwładni jak galareta* – galareta nie jest bezwładna, galareta może się natomiast trząść;
- b. *służba zdrowia – uzdrowiona, sterylna – wyłoni się jak królowna z żaby* – zbyt odległe zestawienie królewicza (pomyłonego z królowną) i służby zdrowia, by można było je porównywać;
- c. *skłóceni ze mną piłkarze są w większości z jednego miotu* – niefortunne mówienie o ludziach jak o zwierzętach;
- d. *pomógł policji wykryć kolejne ogniwa siatki* – zabrakło zgody semantycznej użytych wyrazów (siatka ma oka, łańcuch ma ogniwa);

25 Cyt. za: *Formy i normy, czyli poprawna polszczyzna w praktyce*, red. K. Kłosińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

- e. *poprzeczkę zawieszono w szkole bardzo wysoko i to jest bardzo pozytywne, na pewno z korzyścią dla dzieci uczęszczających do tej placówki – autor zdania złamał zasady łączliwości wyrazów (poprzeczkę się stawia, podnosi, podwyższa, ale nie zawiesza);*
- f. *pracownicy poczuli na własnej skórze, że tu – daleko od szos i miast – ugrzęźli w błocie historii po szyję – przez nagromadzenie metafor powstała nieudolna, pretensjonalna i śmieszna wypowiedź;*
- g. *na dwa miesiące przed planowanym terminem ślubu gniazdo było zapięte na ostatni guzik – niewłaściwie odtworzono postać frazeologizmu (na ostatni guzik można zapiąć, dopiąć plany, projekty, przedsięwzięcia, ale nie domy, mieszkania, obiekty fizyczne);*
- h. *Moses Tanin już obejrzał plecy Cosmasa przed rokiem, więc tym razem wolał pokazać mu swoje – metafory umieszczono w zdaniu, które nie zawiera językowych wskaźników tematu pomocniczego, które byłyby potrzebne do odczytania sensu metafory; taka sama usterka prowadzi często do efektów komicznych, jak w zdaniach: *Okazało się, że głowa państwa ma zwichniętą nogę; Co zrobić z pasztetem, z którego trudno będzie zmajstrować wyborczą kielbasę?**

DO POCZYTANIA

- Teresa Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1994.
- Teresa Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.
- Katarzyna Mosiołek-Kłosińska, *Metafora w tekście użytkowym – charakterystyka, próba oceny normatywnej*, „Poradnik Językowy” 1997, z. 10, s. 3–23.
- Aleksandra Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, „Teksty” 1980, nr 6(54), s. 3–35.
- Magdalena Zawisławska, *Metafora w języku nauki. Na przykładzie nauk przyrodniczych*, Wydawnictwa Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2011.

**CZAS
TO PIENIĄDZ
CZAS WOLNY
TO
ZŁOTO**

Loesje

JOANNA PARTYKA

„JAK NAJMNIĘJ WYRAZÓW, JAK NAJWIĘCEJ WYRAZU”, CZYLI AFORYZM – KOMUNIKAT O INTRYGUJĄCEJ TREŚCI I ZASKAKUJĄCEJ FORMIE

Dobry aforyzm powinien odznaczać się takimi właśnie cechami: ma coś *komunikować* (zwrócił na to uwagę Mieczysław Bałowski²⁶), przyciągać uwagę, inspirować do refleksji, spowodować, by odbiorca spojrział w inny sposób na powszechne zjawiska otaczającego go świata, a otwierając nowe perspektywy dla przemyśleń, ma też uczyć. I ma tego dokonać w sposób błyskotliwy, przyjemny dla czytającego. Przyjemność może płynąć z odkrycia, że błyskotliwe powiedzenie przewrotnie nawiązuje do powszechnie znanych treści i struktur językowych. „Ciekawe ujęcie! Rzeczywiście, dobry pomysł! Że też nie zauważyłem (nie zauważyłam) tej zależności wcześniej!” – myśli sobie osoba czytająca. Aforyzm może być zabawny, ale może być też podszyty nutką goryczy. Kojarzy się z przysłowiem, ale nie są to synonimy. Żeby lepiej zrozumieć różnicę, przypomnę najpierw, czym jest przysłowie.

Termin ten pojawił się dopiero w XVII wieku za sprawą *Przysłów mów potocznych* (1658) Andrzeja Maksymiliana Fredry²⁷, choć samo zjawisko znano od dawna i określano mianem *adagia* – za wybitnym nider-

26 Mieczysław Bałowski, *Aforyzm w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, w: *Aforyzm europejski. Studia i szkice*, red. A. Jarzyna i in., Pasaże, Kraków 2015, s. 11–23.

27 Andrzej Maksymilian Fredro, *Przysłowia mów potocznych*, wybrał i oprac. L. Kukulski, PIW, Warszawa 1980.

landzkim humanistą, filologiem, Erazmem z Rotterdamu – lub *proverbia* czy też *apoftegmata* (Mikołaj Rej nadał taki tytuł swoim „krótkim a roztropnym powieściom”), wreszcie polskim słowem *przypowieść* (Salomona Rysińskiego *Przypowieści polskie*, 1618). Rysiński czerpał swe przysłowia z żywej mowy, ale także z książek – z dzieł autorów starożytnych, z Biblii, zwłaszcza z Przypowieści Salomonowych, z *Adagiów* Erazma z Rotterdamu. Ze zbioru Rysińskiego korzystali wszyscy późniejsi paremiografowie (zbieracze przysłów), tacy jak wybitny staropolski filolog, jezuita Grzegorz Knapski. Trzeci tom jego monumentalnego *Thesaurusa* zawiera *Adagia polonica* (1632), liczące półtora tysiąca stron i pomyślane jako podręcznik przysłów dla uczniów kolegiów jezuickich. Ułożone według alfabetu zaopatrzone zostały w łacińskie i greckie odpowiedniki. Przy przysłowia Knapski podaje informacje na temat ich pochodzenia, a także – co bardzo istotne – wyjaśnia ich znaczenie i podsuwa przykłady zastosowania. Niektóre przysłowia ilustrowane są anegdotami antycznymi. Zestawiane często ze zbiorami Rysińskiego i Knapskiego, przywoływane wyżej dzieło Andrzeja Maksymiliana Fredry de facto nie jest antologią przysłów. Jego autor – pedagog, historyk, polityk – w oryginalny sposób korzysta tu z dorobku swoich poprzedników. Przysłowie rzadko występuje tu samodzielnie, staje się natomiast pretekstem do snucia własnych przemyśleń. Maciej Eder²⁸ uznał, że dzieło Fredry to początki polskiej aforystyki.

Zauważmy, że pierwsze zbiory przysłów opracowują uczeni filolodzy, ludzie literacko wykształceni, którzy przy konstruowaniu swych dzieł korzystali zarówno z repertuaru uczonego, jak i ludowego. Tradycja ta zapoczątkowana została przez Erazma z Rotterdamu.

Badacze zajmujący się przysłowiem (paremiolodzy, od słowa określającego taką formę literacką w języku greckim – *paremia*) podkreślają, że granice pomiędzy nim a maksymą czy sentencją nie są wyraźne, w związku z czym najczęściej traktuje się te drobne teksty łącznie. Jeśli już próbuje się wyróżnić cechy specyficzne dla przysłowia, są to przede wszystkim: alegoryczność (posługiwanie się metaforą, przenośnią), obrazowość, zwięzłość, często – wykorzystanie konceptu (czyli zaskakującego pomysłu) i gry słów. Wszystkie wymienione małe formy cechuje dydaktyzm i powszechność.

28 Maciej Eder, *U źródeł aforystyki polskiej. Studium o „Przysłowiach...” Andrzeja Maksymiliana Fredry*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2008.

Przysłowiom poświęciło swe prace wielu wybitnych uczonych, jak Julian Krzyżanowski, który badał związki przysłowia z folklorem, Stanisław Bystroń, który przyglądał się im okiem socjologa i historyka kultury, Tadeusz Sinko, który śledził ich zależność od tradycji klasycznej, czy Stanisław Kot, który zwrócił uwagę na zawartą w przysłowiaach informację – analizował przysłowia opisujące charakter narodowy. Przysłowie stanowi interesujący materiał dla językoznawców, historyków języka, etnografów, a także psychologów, którzy analizują działanie mechanizmów poznawczych związanych z ich funkcjonowaniem. Powstało także sporo prac poświęconych przysłowiom w dziełach wybitnych poetów i pisarzy. W czym tkwi ich popularność?

Przede wszystkim były „użytkowe”. Przez wieki (czasem jeszcze teraz) przysłowia i sentencje stanowiły skuteczny środek urabiania postaw i opinii. Już Arystoteles zalecał stosowanie sentencji, nawet „oklepanych” i powszechnie znanych, jako środka przekonywania. Filozof zauważył, że słuchaczom sprawia przyjemność, gdy mówca od niechcienia przytoczy opinię, która potwierdza znany im przypadek. Siedemnastowieczny hiszpański moralista Baltasar Gracjan tak uzasadnił przydatność przysłów czy sentencji w dydaktyce:

Miej pożądane wiadomości! Ludzie roztropni skrzętnie zbierają wyborną i pełną dobrego smaku naukę. [...]. Rozporządzają duchową skarbnicą dowcipnych powiedzeń i szlachetnych czynów, z której czerpią ze znużeniem i w porę. Często jest łatwiej podać dobrą radę w formie żartobliwej niż pod postacią poważnej nauki. Więcej pomoże wiedza łatwostrawna niż siedem nauk wyzwolonych, które nie mają obiegowej wartości²⁹.

Kolejna kwestia to fakt, że przysłowia przez swą nieokreśloność do niczego nie zobowiązują, a jednocześnie stwarzają wrażenie sądów zdecydowanych i wszechobejmujących, prawdziwych. Wprowadzając autorytet zewnętrzny, mogą przyczynić się do łagodzenia konfliktów czy godzenia zwaśnionych stron. Korzystanie z przysłowia może być zatem skuteczną strategią językową. Ale w przysłowiu tkwi coś jeszcze.

²⁹ Baltazar Gracjan (Baltasar Gracian), *Wyrocznia podręczna (Oraculo manual)*, przeł. S. Łoś, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1949, s. 23.

Stanisław Bystroń, klasyk badań nad przysłowiem, zauważył, że człowiek często kieruje się potrzebą uznania tradycyjnego słowa – frazesu czy formuły, które zwalniają go z konieczności myślenia. W istocie w przysłowiaach świat wydaje się czytelny i przewidywalny, podają one prostą wiedzę, którą dzięki odpowiedniej formie można przyswoić bez większego wysiłku. W potocznym myśleniu przysłowia są nawet prawdziwsze i ważniejsze od wiedzy naukowej, bo „prosty człowiek” rzadko się myli. Te cechy przysłowia zostały docenione i wykorzystane przez staropolskich pedagogów, mówców i kaznodziejów, którzy najważniejszy cel swojej twórczości i działalności widzieli w nauczaniu i naprawianiu społeczeństwa. Swoim słowem musieli dotrzeć także do ludzi niewykształconych, którzy myśleli w sposób zdroworozsądkowy i dla których przysłowie stanowiło najwyższy autorytet, potwierdzało ich potoczne wyobrażenia i zwalniało z konieczności analizowania skomplikowanych spraw tego świata.

Z drugiej jednak strony można podejrzewać, że posługiwanie się przysłowiami i sentencjami w dawnych wiekach podnosiło prestiż społeczny. Badacze kultur tradycyjnych, pozaeuropejskich zauważyli, że członek społeczności, który ozdabia swoje wypowiedzi przysłowiami, co jest równoznaczne z umiejętnością korzystania z tradycji, cieszy się powszechnym szacunkiem. Traci go jednak wtedy, gdy stosuje je nieumiejętnie. Potwierdzenie tego spostrzeżenia znajdziemy w *Panu Jowialskim* Aleksandra Fredry: tytułowy bohater wyraża zdziwienie, gdy jego interlokutor, Szambelan, użył przysłowia, które nie miało żadnego związku z rozmową. Na pytanie, do czego się ono stosuje (chodziło o znane przysłowie, bardzo zresztą wyraziste: „Zamieniał stryjek za siekierkę kijek”), Szambelan przyznał, że do niczego, czym doszczętnie ośmieszył się w oczach pasjonata przysłów, Jowialskiego.

Obecnie rzadko już podpira się wypowiedzi autorytetem zbiorowej mądrości. Dziś raczej bawimy się przysłowiami. Dokonujemy na nich różnych zabiegów – substytucji czy kontaminacji – przez co zmieniamy, często diametralnie, ich znaczenie, powodując komiczny efekt. I tak na przykład stare, zapisane już przez Rysińskiego przysłowie „Lepszy wróbel w garści niż gołąb na dachu” ktoś przerobił na powiedzenie „Lepszy wróbel w garści niż skrzypek na dachu”, nawiązując do znanego musicalu z 1971 roku. Wielu zabawnych pomysłów dostarczyło również stare przysłowie „Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje”. Dziś wersje są takie: „Kto

rano wstaje, ten jest niewyspany”, „Kto rano wstaje, ten sam sobie szkodzi”, a nawet „Kto rano wstaje, ten wychodzi z psem”. Kolejna wersja to kontaminacja – skrzyżowanie dwóch przysłów: „Kto rano wstaje, temu Pan Bóg kule nosi” (nawiązanie do przysłowia „Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi”). W oczywisty sposób zakłada się tu znajomość przysłów, umiejętność odczytania aluzji, co stanowi podstawę zabawy: w przeciwnym razie słuchacz nie będzie w stanie uczestniczyć w tej swoistej grze. Powszechna znajomość przysłów wykorzystywana jest przez bardziej ambitnych twórców reklam, np. przeciwbólowy Ibuprom reklamowany jest hasłem „Głową bólu nie przebijesz”.

Przysłowie oderwane od pierwotnego kontekstu obyczajowego czy historycznego staje się niezrozumiałe. Dziś potrzeba znawcy, by rozszyfrować zapisane u Rysińskiego przysłowie „Gorsza sprawa niż w Osieku” czy „Inszy król, a insza Pani Baranowska”. Łatwiej nieco poradzi sobie średnio wykształcony w polskiej historii uczeń z popularnymi niegdyś przysłowiami „Wisła jak Bóg, jednemu daje, drugiemu bierze” czy „Za króla Olbrachta wyniszczona szlachta”. Żeby zrozumieć przysłowie „Wyrwał się jak filip z konopi”, trzeba wiedzieć, że filipem nazywano zająca, a konopie (i z tą nazwą może już być problem) to użytkowe rośliny, w których lubiły chować się te zwierzęta. Młodzieży z niczym już nie kojarzy się zanotowane przez Rysińskiego powiedzenie „Musiał to w Babinie słyszeć” (nawiązanie do tzw. Rzeczpospolitej Babińskiej; w miejscowości Babin niedaleko Lublina regularnie spotykała się szlachta i opowiadała sobie najbardziej nieprawdopodobne historie). Niezrozumiałe przysłowie bywało przedmiotem zabiegów „upraszczających” sens. Na przykład we wdzięcznym przysłowiu „Kaźda liszka swój ogonek chwali” liszkę zamieniono na pliszkę. Zatarło się bowiem staropolskie znaczenie słowa liszka (lis).

Przysłów się nie wymyśla, one są. Obecne we wszystkich językach od najdawniejszych czasów jako „zbiorowa mądrość”. Wymyślić można aforyzm, który z czasem ma szansę stać się przysłowiem, czyli wejść w powszechny obieg i... stracić autora. Aforyzm został najogólniej zdefiniowany na wstępie. Dorzucmy jeszcze do tej opisowej definicji to, że opiera się na jakimś koncepcie, na antytezie czy paradoksie. Na popularnych stronach internetowych przedstawiających małe gatunki literackie, takie jak aforyzm właśnie, przysłowie, sentencja, maksyma, cytat, nikt nie zadaje sobie trudu, by je rozdzielić. Najczęściej obejmuje się je mianem aforyzmu lub cytatu.

W tym miejscu warto wspomnieć jeszcze to, że nie istnieją wyraźne granice pomiędzy przysłowiem a maksymą i sentencją. Powtórzmy: przysłowie cechuje alegoryczność, obrazowość, dydaktyzm, często komizm. Dydaktyzm i powszechność przysłowia łączy je z maksymą i sentencją, którym z kolei najczęściej brak obrazowości. Maksymę i sentencję traktuje się często jako synonimy i definiuje jako „ogólne abstrakcyjne prawdy i nauki” czy „formułki zalecające zasady postępowania moralnego”. Są mniej związane od przysłowia, a konkretności tego ostatniego przeciwstawiają ogólność. Ponadto maksyma wydaje się bardziej poważna w treści. A aforyzm? Najogólniej mówiąc, różnica między przysłowiem a aforyzmem polega na stopniu popularności. Gdy aforyzm staje się popularny, traci autora i wchodzi do powszechnego obiegu jako przysłowie. Przysłowie to sfolkloryzowany aforyzm. Jednak nie każdy aforyzm podatny jest na sfolkloryzowanie.

A zatem aforyzm jest jakby *przed-przysłowiem*. Może jednak pozostać aforyzmem, znanym nielicznej grupie, umieszczanym i odczytywanym w zbiorach aforyzmów pod nazwiskiem swego twórcy. Nie trafia wtedy do kompendiów anonimowych przysłów, będących „mądrością narodu”. Ale są jeszcze inne cechy aforyzmu, które odróżniają go od przysłowia. Aforyzm jest celnym, zwięzłym, krótkim sformułowaniem. Przysłowie takie może być, ale nie musi. Aforyzm, podobnie jak przysłowie, uczy (choć ten element nie jest konieczny) i bawi (choć w bardziej wyrafinowany sposób), ale też zaskakuje i inspiruje. Jest wyzwaniem dla czytelnika, zachętą do odkrywania nowych sensów. Jest, w większym stopniu niż przysłowie, grą językową, bazuje na skojarzeniach, a zakładając znajomość stałych związków frazeologicznych, zmienia je w sposób przewrotny i zabawny, wywołując zaskoczenie. Dobry aforyzm skłania do głębokiego namysłu. W aforyzmie kryje się swego rodzaju *ingenium*, rozumiane jako „twórcza inteligencja”, wdzięk, elegancja, „dowcip” (celność spostrzeżenia i sformułowania), oryginalność. Aforyzm opiera się na aluzyjności, intertekstualności. Bez rozległości myślenia, erudycji, ale i owego dowcipu, nie jest możliwe stworzenie dobrego aforyzmu. Czytelnik ma być wiecznie zaskakiwany przez autora, który sięga po to właśnie na wyżyny pomysłowości. Dlatego też jego aforyzm jest odkrywczy, wyjątkowy, niepospolity.

Aforyzm jest zaskakujący i niepowtarzalny, czasem sformułowany wbrew regułom języka i, pozornie, logiki po to, by zaskoczyć, przycią-

gnąć uwagę, skłonić do przemyśleń. Wciąga czytelnika w grę form, sensów i znaczeń. Apeluje jednak często do wspólnych kompetencji kulturowych. Jeśli nie ma tej wspólnej płaszczyzny, może stać się śmieszny, pozbawiony głębi – więc niezrozumiały i niespełniający swych zadań. Parę lat temu na billboardach przed świętami Bożego Narodzenia pojawiło się hasło „Karpie diem” obok wizerunku wigilijnego karpia. Pomysłodawcy nawiązali do starożytnej sentencji *Carpe diem*, „Korzystaj z chwili”, chcąc zachęcić do zakupu tradycyjnej wigilijnej ryby. Tę słowną grę nie każdy jednak potrafił odczytać. Potencjalni nabywcy karpia dowiedzieli się, że można go w supermarkecie kupić i w jakiej cenie. Natomiast wykorzystanie łacińskiej sentencji wydaje się bezsensowne w sytuacji, gdy jej znajomość jest obecnie nikła.

„Pierwsze aforyzmy to często dzieło przypadku lub efekt erudycyjnej pasji i nigdy nie powstawały jako aforyzm, chyba że były to słowa bóstwa, skierowane do zwykłych ludzi”, piszą redaktorzy tomu *Aforyzm europejski. Studia i szkice*³⁰. Z drugiej strony wielką karierę może zrobić najzwyczajsze zdanie wyjęte z kontekstu i pущzone w obieg wbrew intencjom autora. Benedykt Chmielowski, autor osiemnastowiecznej encyklopedii *Nowe Ateny*, przystępując do opisu konia, zwierzęcia dobrze znanego szlacheckiemu gospodarzowi, użył sformułowania „Koń jaki jest, każdy widzi”, co nie powinno dziwić, zwłaszcza, że parę wcześniejszych kart poświęcił zwierzętom egzotycznym, których wygląd nie był dla czytelnika dzieła Chmielowskiego taki oczywisty. To powiedzenie, które nie nosi cech aforyzmu, stało się już w naszych czasach przysłowiowe. Stosuje się je, by podkreślić oczywistość jakiejś sytuacji. Posługujące się nim osoby (kiedyś stwierdzenie to padło nawet z trybuny sejmowej) najczęściej wiedzą, kto jest autorem tych słów. Nie traktują go jednak jako mędrca, lecz wyśmiewają naukowe prostactwo encyklopedysty, zapominając o kontekście, w którym słowa te zostały użyte.

Współczesny aforyzm często ma wymiar filozoficzny. „Filozoficzność aforyzmu uwidacznia się w dążeniu do dochodzenia istoty świata, wypowiedania prawd, którym nadaje się wartość uniwersalną”, pisze Ewa Szczęsna³¹.

30 *Aforyzm europejski. Studia i szkice*, red. A. Jarzyna, M. Junkiert i in., Pasaże, Kraków 2015.

31 Ewa Szczęsna, *Aforyzm i slogan – język jako zdarzenie fikcji*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1-2, s. 258–259.

Przyjrzyjmy się teraz wybranym małym formom literackim, które noszą opisane wyżej cechy aforyzmu.

* Paradoxs:

Nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych.

(Wisława Szymborska)

Tu: paradoks polega na zderzeniu naiwności, postrzeganej powszechnie jako wada, z ważnością.

* Definicja oparta na paradoksie:

Nowe – to całkiem zapomniane stare.

(Rose Bertin, XVIII-wieczna projektantka mody)

Życie to nieuleczalna choroba.

(Abraham Cowley)

* Przewrotna definicja:

Powaga jest obrzędkiem ciała, wymyślonym dla pokrycia braków ducha.

(François de La Rochefoucauld)

Powaga jest tarczą głupców.

(Monteskiusz)

* Gra słów:

Na żadnym zegarze nie znajdziesz wskazówek do życia.

(Stanisław Jerzy Lec)

Tu: wykorzystanie wieloznaczności rzeczownika *wskazówka*.

Jak najmniej wyrazów, jak najwięcej wyrazu.

(Lec)

Tu: wykorzystanie wieloznaczności rzeczownika *wyraz*.

Zegar tyka. Wszystkich.

(Lec)

Spodziewamy się dopowiedzenia „Dla wszystkich” (tyka = bije), podczas gdy chodzi tu o inne znaczenie czasownika *tykać* – dotykać, wpływać na życie wszystkich, spadać na kogoś (jak nieszczęście).

Nigdy nie jestem mniej samotny, niż gdy jestem sam.

(Katon Starszy)

W sensie psychologicznym bycie *samym* nie zakłada *samotności*.

Salto m o r a l e jest bardziej niebezpieczne niż salto mortale.

(Lec)

Tu: *salto mortale* to z włoskiego „śmiertelny skok” (rodzaj skoku akrobatycznego) zastawiony ze „skokiem” przeciwko moralności.

Udaje El Greca.

(Lec)

Tu: gra słów oparta na wyrażeniu przysłowiowym „udawać Greka”.

* Zaskakujące spostrzeżenie:

Błoto stwarza czasem pozory głębi.

(Lec)

Mało kto umie być starym.

(La Rochefoucauld)

Koniec dobrego jest złem, a koniec złego, dobrem.

(La Rochefoucauld)

Kłamca powinien mieć dobrą pamięć.

(Kwintylian)

Dziwacy upiększają świat.

(Maksym Gorki)

Kto nie ma, nie traci.

(A.M. Fredro)

W pustkach największe echo.

(A.M. Fredro)

* Obrazowy koncept wykorzystujący przysłowie:

Serce zawsze *wystrychnie rozum na dudka*.

(La Rochefoucauld)

Świat jest pełen *kotłów przyganiających garnkom*.

(La Rochefoucauld)

* Antyteza:

Kiedy rozum śpi, budzą się potwory.

(Francisco Goya)

Rozum służy nam niekiedy do robienia śmiało głupstw.

(La Rochefoucauld)

Czas wzmacnia przyjaźń, lecz osłabia miłość.

(Jean de La Bruyère)

Nasze cnoty są jedynie przebranymi wadami.

(La Rochefoucauld)

Uwaga na koniec: Ewa Szczęsna zauważyła, że „cechą aforyzmu jest zawłaszczanie całej uwagi odbiorcy. Dlatego aforyzm wymaga bycia w pojedynkę”³². Podważa to sensowność zbierania aforyzmów w antologii. Tomik aforyzmów może być pasjonującą lekturą, trudno jednak zaprzeczyć, że pojedynczy, celny, zwięzły, a przy tym „elegancki” aforyzm rzucony na pustą kartkę robi większe wrażenie niż w towarzystwie wielu innych równie wyszukanych. Warto spróbować tej sztuki, choć nie jest to łatwe.

32 Ibidem, s. 262.

DO POCZYTANIA

- *Cytaty mądre i zabawne*, wybrał H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Andrzej Maksymilian Fredro, *Przysłowia mów potocznych*, wybrał i oprac. L. Kukulski, PIW, Warszawa 1980.
- Baltasar Gracían, *Wyrocznia podręczna*, przeł. S. Łoś, Wydawnictwo Test, Lublin 1997.
- Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*, wyd. 5, Noir sur Blanc, Warszawa 2006.
- Henryk Markiewicz, Andrzej Romanowski, *Skrzydlate słowa*, PIW, Warszawa 1990.
- François de La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010.

PRANIE MÓZGU

A KTO

POWIEDZIAŁ

ŻE MAM

NIECZYSTYMY MYŚLI

Loesje

ANNA IWANOWSKA

MAGIA DOWCIPU, CZYLI O WYBRANYCH MECHANIZMACH DOWCIPU JĘZYKOWEGO

Zjawisko śmieszności i opis mechanizmów jego powstawania były podejmowane przez badaczy reprezentujących wiele dyscyplin, gdyż komizm jest zjawiskiem interdyscyplinarnym: „należy do zakresu filozofii, psychologii, estetyki, teorii sztuki, literatury i języka, ale żadna z tych dziedzin wiedzy nie wyczerpuje [jego – dop. A.I.] problematyki”³³. Słynny polski filozof Leszek Kołakowski, powołując się na antropologa nowozelandzkiego Ralpha Piddingtona, wskazuje, że opisano nawet pięćdziesiąt różnych teorii wyjaśniających zjawiska powszechnie uznawane za śmieszne³⁴. Filozof wskazuje na złożoność zjawiska komizmu, które z jednej strony jest na tyle charakterystyczne, że można ująć jego najważniejsze elementy w obrębie danej koncepcji. Z drugiej strony, komizm jest na tyle skomplikowany, że żadna z teorii nie wyczerpuje jego wielowymiarowości³⁵.

33 Danuta Buttler, *Polski dowcip językowy*, wyd. 3 uzup., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001, s. 8.

34 Leszek Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach. Seria druga*, Znak, Kraków 1999, s. 31.

35 Wskazali na to chociażby Leszek Kołakowski, *Mini wykłady o maxi...;* Bohdan Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, oprac. M. Bokiniec, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 7; Aleksander Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 13; Cezary Marasiński, *Filozoficzne aspekty kultury śmiechu*, Mado, Toruń 2013, s. 12; Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett, Reginald B. Adams Jr., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 71.

Dlatego warto na początek uporządkować podstawowe pojęcia. *Humor* (za Januszem Sikorskim³⁶) definiowany jest jako kulturowa wrażliwość na potencjał i przejawy śmieszności. *Śmieszność* z kolei to kategoria psychologiczna rozumiana jako zdolność do odczuwania zjawisk jako humorystyczne przynależna odbiorcy. *Komizm* natomiast można określić jako nadrzędną kategorię opisującą zjawiska mogące wywołać mimowolny śmiech bądź poznawczą satysfakcję, wywołującą odczucia zawierające pozytywny element. *Komizm językowy* to ogół zabiegów, wywołujących reakcję śmieszności lub poznawczego zadowolenia, związanych z odbiorem i zależnych od kontekstu. *Dowcip* rozumiany jest jako gatunek tekstu (zwany potocznie kawałem). Zaś *dowcip językowy* to zabieg tekstowy lub ogół zabiegów mających wywołać reakcję śmieszności albo poznawcze zadowolenie. Jest on autonomiczny, niezależny od kontekstu, związany z nadawcą. Dowcip i komizm nie są kategoriami sprzecznymi. W naturalnym procesie odbioru są ze sobą połączone, dopełniają się.

Autorka *Polskiego dowcipu językowego* Danuta Buttler wskazuje na kilka elementów, które towarzyszą procesowi komicznemu. Jest to bodziec i obserwator, dokonujący operacji intelektualnych i emocjonalnych³⁷. Tak przedstawiona formuła, jak się wydaje, znajduje szerokie zastosowanie do dowcipu, który jest jednorazowy, tzn. jest rezultatem jednorazowego zbiegu okoliczności czy specyficznej sytuacji. Jeśli więc jesteśmy twórcami, warto, abyśmy budowali dowcip obiektywny, zrozumiały dla naszego odbiorcy, wymagający zaangażowania emocji i intelektu. Język umożliwia poprzez swoje różnorodne procesy realizację dowcipu na różnych poziomach: grafii, fonetyki, fleksji, słowotwórstwa, leksyki, frazematyki czy składni. W niniejszym artykule przedstawię część mechanizmów, użytecznych w tworzeniu krótkich dowcipnych sformułowań, i zilustruję je przykładami krótkich cytatów z tekstów kabaretowych³⁸. Pomijam aspekty stylistyczne i składniowe – one bowiem wymagają szerszego omówienia.

36 Janusz Sikorski, *Humor na poziomie systemu*, w: *Zrozumieć humor*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, cz. 2/1, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 13.

37 Danuta Buttler, *Polski dowcip językowy...*, s. 8.

38 Niniejszy artykuł powstał na podstawie rozprawy doktorskiej: Anna Iwanowska, *Polski dowcip językowy w tekstach polskiego kabaretu z lat 2000–2013*, napisanej pod kierunkiem prof. Zenona Licy, Gdańsk 2019.

MECHANIZMY ORTOGRAFICZNE I FONETYCZNE

Mechanizmy oparte na ortografii i – ogólniej – na grafii należą do najrzadziej spotykanych, na co również w analizie dowcipu językowego wskazuje Buttler³⁹. System językowy więc nie zapewnia zbyt wielu środków do zbudowania na tej płaszczyźnie dowcipu.

W krótkich tekstach humorystycznych grafie, czyli jakikolwiek zapis⁴⁰, może przywoływać wykorzystanie liter jako substytutu całych wyrazów:

Matka: A nasza kamienica to istny elementarz. Od a do z.

Syn: Ze szczególnym uwzględnieniem h, w, d i p... Tato! Kupisz mi adidasy.

(Kabaret Jurki – *Ludzie marginesu*)

Bohaterka skeczu, matka, charakteryzując miejsce, w którym mieszka, czyni aluzję do frazeologizmu *od a do z* ('od początku do końca, wszystko, całkowicie'⁴¹). Syn, odwołując się do konwencji alfabetu, przytacza litery *h, w, d, p*, które nawiązują do akronimu HWDP – *chuj w dupę policji* notowanego w *Miejskim słowniku slangu i mowy potocznej*⁴². Litery te w takim połączeniu – i wariantywnie z zachowaniem normy ortograficznej CHWDP – są nośnikiem treści, stanowiącej dowcip strukturalny, wykorzystujący językowe aluzje, zarówno do zasobów frazeologicznych, jak i do kulturowej rzeczywistości pozajęzykowej.

We współczesnych analizach językoznawczych humoru coraz częściej zwraca się uwagę na dowcipy brzmieniowe. Grochala, Krasowska i Szczerbowski analizują foniczność dowcipnych tekstów pisanych⁴³. Te bo-

39 Danuta Buttler, *Polski dowcip językowy...*, s. 103.

40 Por. Ortografia, w: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, wyd. trzecie bez zmian, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 409.

41 *Wielki słownik frazeologiczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2005.

42 *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, www.miejski.pl.

43 Por. Beata Grochala, *Komizm językowy w felietonach Antoniego Słonimskiego*, Drukarnia Cyfrowa i Wydawnictwo PIKTOR, Łódź 2006; Anna Krasowska, *Od Zielonego Balonika do Potem*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2013, s. 128; Tadeusz Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Instytut Języka Polskiego, Kraków 1994, s. 75–86. Foniczne mechanizmy komiczne opisuje m.in. Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2008.

wiem zawierają sygnały (na przykład modyfikacje graficzne lub znaki interpunkcyjne), za pomocą których możemy odczytać foniczną intencję nadawcy.

Dużą grupę mechanizmów stanowią mechanizmy oparte na pauzie. Pauza, czyli przerwanie wypowiedzi, sygnalizowana jest na przykład przez zastosowanie wielokropka lub odpowiednich odstępów.

Niektóre pauzy służą eufemizacji. Osiąga się to przez aposjopezę, czyli urwanie wypowiedzi przed wyrazem o szczególnym znaczeniu i pozostawienie go domyślności odbiorcy. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego* za cechę najbardziej znaczącą aposjopezy⁴⁴ uznaje pozostawienie zdania niedokończonego i rozpoczęcie nowego, o innej treści.

Michał: Tata Marcina powiedział, że jestem dziwny.

Marcin: Syneczku, ty nie jesteś dziwny. Ty jesteś... (*chwila namysłu*) oryginalny!

(Kabaret Ani Mru Mru – *Tofik*)

Z: Słuchaj, Hades, ja to was w sumie lubię. Persefona jest piękna, ty jesteś...

H: No jaki? <*cmoknięcie*>

Z: Ciekawy.

(Kabaret Podobny do mnie – *Hades i Persefona*)

W obu cytatach podczas pauzy bohaterowie skeczów poszukują odpowiedniego określenia. Używają jednak przymiotników, które można by wpisać w dyskurs asekuracyjny: *oryginalny*, *ciekaw*y, pokazujących prze wartościowanie lub złagodzenie innego określenia.

Ciekawą grupę dowcipnych mechanizmów stanowi wykorzystanie wyrazów, w których odstępiono od normy ortoepicznej (czyli poprawnej wymowy), w efekcie czego uzyskano dodatkowe konotacje:

Marcin: W czasie zajęć zamknęli się z kolegą w szafie, a w nocy, kiedy w pracowni już nikogo nie było, pański ojciec odwiedzał te strony „fufufu”.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Dom starców*)

⁴⁴ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 50.

Poprzez zmianę wymowy z dźwięcznej [vuvuvu] na bezdźwięczną [fufufu] strony WWW uzyskują inne znaczenie. Wyraz fu bowiem to wykrzyknik wyrażający uczucia wstrętu bądź obrzydzenia. Potrojona wymowa sugeruje, że treści wyświetlane na stronach fufufu mogą powodować obrzydzenie, na przykład mogą to być treści erotyczne.

Obok wartości dowcipnej twórcy tekstów humorystycznych nierzadko też dbają o niecodzienne brzmienie tekstu. Mogą to osiągać poprzez aliterację, eufonię bądź kakofonię. Wszystkie te mechanizmy zaliczają się do instrumentacji głoskowej, czyli: „częstszego używania określonych głosek lub ich ciągów niż w tekstach neutralnych”⁴⁵.

Aliteracja to nagromadzenie wyrazów, w których zestawieniu wyraźnie odczuwa się powtarzalność jednej lub kilku głosek, na przykład:

[x] – Michał: Ciągnął kunia do Zwolenia,
Ale jakby od nie**ch**cenia,
U**ch**a du**ch**a, zawieru**ch**a.
(Kabaret Ani Mru Mru – *Mądrość ludowa*)

[o] – Majster młody dla o**ś**łody,
gdy z p**o**wodu w**o**dy szk**o**dy.
(Kabaret Czesuaf – *Hydraulik*)

[p] – Bo choć w p**o**rtach p**i**ękn**y**ch dziewcząt w bród,
tutaj tylko p**o**t z p**o**d p**a**ch i smr**o**d.
(Kabaret Moralnego Niepokoju – *Lady Mery*)

Innym przejawem instrumentacji głoskowej jest eufonia, czyli nagromadzenie głosek wywołujących wrażenie przyjemnego, melodyjnego brzmienia. W poniższym fragmencie eufonia oparta jest na wykorzystaniu [m].

Leciutkie plum plum plum / Stan jak szamp**a**na szum.
(Kabaret Moralnego Niepokoju – *Czarny romans*)

45 Ibidem, s. 258.

Powtórzenie wyrazów zawierających głoskę [m] wykorzystano do zbudowania przyjemnego brzmienia. Na poziomie leksykalnym podkreślona została intensywność tego zjawiska. Warto zauważyć, że to właśnie ten mechanizm wysuwa się na pierwszy plan w odbiorze. Prawdopodobnie jest to, że sama eufonia będzie pełniła funkcję podrzędną wobec innych dowcipów.

Odwrotnością eufonii jest kakofonia, czyli celowe ukształtowanie wypowiedzi, by brzmiała ona nieprzyjemnie lub żeby jej artykulacja sprawiała wrażenie osiąganego z wysiłkiem, na przykład:

Oto dzwon Zygmunta. To tu mój ojciec w czterdziestym siódmym poznał piękną latynoskę Marię Von Auschenspitzenripsenschwarzenwald z domu Iglesias.

(Kabaret Czołówka Piekła – *Przewodnik po Wawelu*)

Blżej przyzwyczajen użytkowników są homofony, czyli wykorzystanie dwóch form wyrazowych, które są zbieżne w warstwie dźwiękowej, ale różnią się znaczeniem, pochodzeniem i zapisem. W kabarecie jest to mechanizm rzadko spotykany. Wymaga bowiem precyzyjnego zbudowania kontekstu, umożliwiającego dwutorowość interpretacyjną.

Bądź cool! Aaa... KUL... Katolicki Uniwersytet Lubelski zaprasza na pierwszy rok studiów teologicznych.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Diabeł i anioł*)

Homofonie opierają się na dwutorowości interpretacji. Wprowadzają grę z właściwym odczytaniem tekstu. Powodują przenoszenie skojarzenia z wyrazu ewokowanego na wyraz właściwy. Jest to gra, która „[...] odróżnia się od innych gier przede wszystkim tym, że nie pojawia się w niej pierwiastek rywalizacji. Tutaj wygrana odbiorcy stanowi również wygraną nadawcy, któremu udało się skonstruować przejrzystą grę językową”⁴⁶.

46 Bartłomiej Guz, *Język wchodzi w grę – o grach językowych na przykładzie sloganów reklamowych, nagłówków prasowych i tekstów graffiti*, „Poradnik Językowy” 2001, z. 10, s. 20.

MECHANIZMY FLEKSYJNE

Dowcip oparty na mechanizmach fleksyjnych jest rzadko stosowany w tekstach kabaretowych. W dowcipnych tekstach możemy odnaleźć przekształcenia struktury, obecne w języku, których zastosowanie nie wprowadza dodatkowego znaczenia, i te obserwujemy najczęściej. W rzadkich przypadkach zdarza się, że zmiana odmiany wyrazu wprowadza dodatkowe skojarzenia bądź uruchamia ukryte znaczenie słowa. Tego rodzaju mechanizmy charakteryzują się dużym potencjałem dowcipu.

Mechanizmem o wysokiej frekwencji w porównaniu z innymi dowcipami opartymi na fleksji jest błędny wybór koniugacji lub deklinacji, czego wyrazem jest na przykład zastosowanie złej końcówki fleksyjnej lub niezgodne z normą tworzenie form czasownikowych.

Zmiany deklinacyjne, żeby zostały odczytane jako intencjonalny zabieg, muszą wyraźnie przekraczać normę językową. Tak jest w poniższych fragmentach:

Sven: Znów mam atak północnej melancholii, kręcę sobie z włosów roga wikinga.

(Kabaret Hlynur – *Ach, ta skandynawska dekadencja – dramat*)

Tu: *roga* zamiast *róg*.

Więc na ósmy marzec kwiata jej kupiłem.

(Kabaret Stado Umtata – *Jestem Polakiem wg Stada Umtata*)

Tu: *marzec* zamiast *marca* oraz *kwiata* zamiast *kwiat*.

Innym mechanizmem opartym na fleksji jest wyrównanie formy odmiany do wyrazów występujących obok w tekście.

Lekarz: Dobrze... Dobrze... Niedobrze... Ropa w zatokach... Z tego może być i rana, i raka, i ból...

(Kabaret Członek Polski – *Terrorysta u lekarza*)

Forma *raka* jest wyrównana analogicznie do *rana*. Oba wyrazy powinny mieć w tekście postać mianownikową. Przy czym mianownik słowa

rak to forma dopełniaczowa. Nie utworzono więc innej, nieobecnej w języku struktury, ale użyto postaci z paradygmatu RAK, która w przytoczonym kontekście może być zinterpretowana jako wyraz rodzaju żeńskiego (*ta raka* analogicznie do *ta rana*).

Danuta Buttler, opisując dowcip oparty na mechanizmach fleksyjnych, stwierdza, iż jest to zjawisko tak rzadkie, że można je wręcz uznać za przypadkowe⁴⁷. Podsumowując zebrane chwytły, należy stwierdzić ich niską frekwencję, a także mały potencjał humorystyczny lub kreatywny. Służą sygnalizowaniu cech postaci, urozmaicaniu tekstu, mogą pełnić też funkcję pedagogiczną. Na budowanie postaci poprzez błędy wskazuje Agnieszka Bigaj: „Zabieg celowego zastosowania niepoprawności w zamierzony sposób kreuje przedstawianą postać. Podkreśla jej cechy charakterystyczne. Często zdradza i inne informacje – choćby te, dotyczące prawdopodobnego pochodzenia społecznego”⁴⁸.

MECHANIZMY SŁOWOTWÓRCZE

W odróżnieniu od mechanizmów analizowanych wyżej chwytły oparte na procesach słowotwórczych należą w powszechnej opinii badaczy do najsilniej identyfikowanych oraz najliczniej reprezentowanych. Mechanizmy te w pełni wykorzystują możliwości systemu językowego. Łączą reguły tworzenia wyrazów, semantykę afiksów oraz grę z istniejącym słownictwem. Odświeżają zasoby leksykalne poprzez liczne zabiegi dekompozycyjne i kontaminacyjne.

Kontaminacja to strukturalne połączenie co najmniej dwóch jednostek leksykalnych, pociągające za sobą zmianę znaczenia powstałego wyrazu lub uruchomienie dodatkowych konotacji użytych komponentów. W literaturze przedmiotu bodaj najczęściej cytowany jest artykuł Stanisława Grabiasa *Kontaminacje we współczesnym języku polskim. Próba charakterystyki*⁴⁹.

⁴⁷ Danuta Buttler, *Polski dowcip językowy...*, s. 102.

⁴⁸ Agnieszka Bigaj, *Gry językowe we współczesnym kabarecie. Typologia dowcipu*, „Polonica” 2005, t. 24–25, s. 73.

⁴⁹ Stanisław Grabias, *Kontaminacje we współczesnym języku polskim. Próba charakterystyki*, „An-

Pierwszy typ kontaminacji to połączenie nazwy własnej i nazwy pospolitej. Z analizy korpusu materiału widać, że powstałe wyrazy charakteryzują stany emocjonalne, poglądy lub opinie bohaterów skeczów. Dzięki swojej oryginalności skupiają uwagę odbiorców, na przykład poprzez poniższe połączenie imienia i nazwy przedmiotu.

Tato: Nie przerażony tylko przejęty. (*nasłuchuje*) Cicho! Windzia jedzie!

Jasio: Wandzia!

Tato: Windą. Jasio do lekcji, szybko. A ja pójde mamie otworzyć drzwi. (*schodzi*) Dzień dobry, kochanie. (*cios, wylatuje z za kulis*)
(Kabaret Hrabi – *Słaba płeć*)

Wyrazy *Wandzia* (od *Wanda*) i *winda* zostały połączone w neologizm *Windzia*. Jeden z bohaterów skeczu, słysząc nowe słowo, uznaje, że jest to pomyłka. Odbiorca może odczytać tę kontaminację jako swoisty skrót myślowy, którego użycie podkreśla zdenerwowanie Taty. Powstały wyraz można odczytać na kilka sposobów, co świadczy o jego dowcipnym potencjale: może znaczyć tyle co *winda* z *Wandzią*, mała *winda* lub ekspresywna nazwa windy. Węzłami kontaminacyjnymi są tu cząstki *w-* oraz *-nd-*. Jest to kontaminacja wielowęzłowa, w której znaczenie podstawowe jest związane ze słowem *winda*, *Wandzia* zaś „przekazuje” *windzie* funkcję wskazującą na osobę o imieniu *Wanda*.

W analizowanym materiale znalazły się także przykłady połączeń dwóch wyrazów pospolitych.

P: Czy jest coś, czego pan się boi?

H: Kobiet nieumiejących czytać.

P: Jak to?

H: Nie doczyta taka ulotki i potem... analfabecikowe.

(Kabaret Pic – *Hydraulik*)

Analfabecikowe to połączenie wyrazów *analfabeta* i *becikowe*, więc neologizm może oznaczać *becikowe* wypłacane po urodzeniu dziecka

nales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1970, Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne, cz. 25, s. 117–145.

w efekcie nieplanowanej ciąży. Znaczenie jest wynikiem połączenia semantyki obu wyrazów składowych. Węzłem kontaminacyjnym jest wspólna sylaba *-be-*.

Znaczenie globalne jako składnik znaczeń obu komponentów jest również notowane w poniższym przykładzie:

A gdy zgasną światła i umilkną flesze,
Wtedy tak naprawdę najbardziej się cieszę.
Nie ma w życiu nic, nic bardziej pięknego
Niż asortyment monocalodobowego.
(Kabaret Skeczów Męczących – *Cyganie*)

Wykorzystano tu dwa wyrazy używane w połączeniach ze słowem *sklep*: *monopolowy* i *całodobowy*. *Monocalodobowy* oznacza sklep z alkoholem czynny całą dobę. Węzłem kontaminacyjnym wyrazów jest wygłos *-owy*.

Z językoznawczego punktu widzenia interesującym zabiegiem jest dekompozycja przeprowadzona za pomocą pseudoetymologii czy też ludowej etymologii (określenie Danuty Buttler). Jest to sposób, w jaki użytkownicy wyjaśniają pochodzenie danego wyrazu. Ta pseudoetymologia oparta jest zazwyczaj na częściach znaczących i na wtórnych skojarzeniach, uruchamianych przez specyficzny kontekst. Nadawcy starają się więc umotywoać strukturę jednostki wyjaśnianej.

Największą siłę oddziaływania mają te fragmenty, w których zdekomponowany wyraz ma zupełnie inne znaczenie, niż wynika to z uzasadnienia autorów:

Petent: Treser.
Urzędnik: O! To co, pracuje pan w cyrku?
Petent: W pizzerii. Trę ser na tarce.
(Kabaret Czesuaf – *Zmiana nazwiska*)

W skeczu wykorzystano znaczenie wynikające z podziału wyrazu na części znaczące (*tre-ser*) i dodanie pseudoetymologii: *trę ser na tarce*. Powstałe zdanie wskazuje na rzekomą czynność charakteryzującą zawód tresera. Aby pseudoetymologia dekomponowała wyraz, w jej konstrukcji

musi znaleźć się słowo, jego tłumaczenie bądź element pośredniczący, motywujący tego rodzaju etymologię.

Jednym z najczęściej stosowanych zabiegów w kabarecie jest tworzenie neologizmów, czyli nowo powstałych wyrazów. W literaturze przedmiotu wyróżnia się neologizmy: leksykalne, słowotwórcze – „stanowiące podklasę neologizmów leksykalnych (...) wyrazy utworzone od jakiejś podstawy słowotwórczej (lub podstaw słowotwórczych) na gruncie języka polskiego”⁵⁰ oraz neosemantyzmy.

Neologizmy w kabarecie są, jak twierdzą niektórzy badacze, kwintesencją dowcipu językowego. Ich użycie świadczy o biegłości i świadomości językowej twórców, a także o dostrzeganiu siły komicznej zawartej w nowych wyrazach. Zagadka, kryjąca się w zaskakującej strukturze i nieoczywistym znaczeniu przyciąga uwagę, zmusza do myślenia i analizy. Do przykładów neologizmów zaliczyć można: *sąsiadować* – mówić do siebie per 'sąsiad' (Kabaret Hrabi – *Powstanie i leczenie grypy*), *przykleksić* – dowalić (Kabaret Ani Mru Mru & Cezary Pazura – *Cela*); *ogrzebiny* – odpowiednik oczepin po pogrzebie, „zabawa” polegająca na chodzeniu wokół trumny – kto złapie wieniec, ten umrze jako następny (Kabaret Czesuaf – *Zwyczajje*), *telewizornia* – telewizja (Kabaret Derkacz – *Wybory potwory*), *menelofarmer* – ten, kto chodzi po knajpach i robi trzodę (Kabaret Ani Mru-Mru & Kabaret Moralnego Niepokoju – *Skok na dylizans*); *ściekawcy* – o ciekawej rurze ściekowej (Kabaret Ani Mru Mru – *Nurkowanie w Egipcie*), *wejściowo-wyjściowe* – drzwi, przez które można wchodzić i wychodzić (Kabaret Moralnego Niepokoju – *Drzwi*).

MECHANIZMY LEKSYKALNE

Mechanizmy leksykalne to rodzaj dowcipu językowego, który jest powszechnie spotykany we współczesnych skeczach kabaretowych. Jest to związane nie tylko z frekwencją występowania tych mechanizmów, lecz także z ich wyrazistością. Przyczyna tego może być znacznie prostsza – warstwa leksykalna, czy też słownikowa (będąc bliżej nomenklatury struk-

⁵⁰ Elżbieta Sękowska, *Neologizmy słowotwórcze we współczesnej polszczyźnie (wybrane tendencje)*, „Eslavistica Complutense” 2012, nr 12, s. 98.

turalnej), jest fundamentem warstwy tekstów (rozumianych sensu largo). W związku z tym wysoka frekwencja dowcipu językowego osiągnana za pomocą leksemów wydaje się naturalna.

Szczególnym przypadkiem dowcipu opartego na tzw. nagromadzeniu jest zestawienie wyrazów o podobnej budowie (na przykład współnordzeniowych), ale innym znaczeniu. Mechanizm ten jest podobny do dekompozycji opartej na nagromadzeniu podobnych wyrazów, w których uwydatnia się historyczne powiązanie bądź zbieżność budowy. W poniższych przykładach jednak celem nie jest dekompozycja, ale gra słowna, w której istotą jest pokazanie związków między wyrazami oraz potencjalnie ciągłości znaczeniowej, jak w poniższym przykładzie:

Proszę się nie obawiać, świetliki to nie jest trudna rola, ja się nie będę nad tym rozwodził, trzy rozwody już mam za sobą, więc dziękuję bardzo.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Film przyrodniczy*)

Rozwodzić się to uzyskać rozwód lub mówić czy pisać o czymś rozwlekle. *Rozwód* zaś to rozwiązanie związku małżeńskiego. Efektem *rozwodzenia się* jest *rozwód*. Tu zaburzono ten ciąg, używając formy *rozwodził* od czasownika *rozwodzić się* w drugim znaczeniu. Mechanizm ten jest powiązany z homonimią słowa *rozwodzić się*. Zestawiono rzeczownik i czasownik, podobnie jak poniżej:

Albo jakiś biedak przyjdzie i biadoli: Piekłem kielbasę, piekłem z siostrą, ale kij połamała i (*phh*)...

(Kabaret Ani Mru Mru – *Król i wieśniak*)

Biedak to nazwa osobowa. *Biadolić* oznacza głośno wypowiadać żale. Wykorzystane wyrazy mają strukturalne związki z wyrazem *bieda*, jednak należą do innych części mowy oraz mają inne znaczenia. Kolejny przykład:

Marcin: O! A jak nie będzie chciał oddać, to powiem: Panie Drumla, raz, raz... Z taką zapalniczką w środku zapalenie jelit to tylko kwestia czasu.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Lekarze*)

Zapalniczka i *zapalenie* to wyrazy, które pozostają w relacji strukturalnej z czasownikiem *zapalać*, ale ich znaczenia odnoszą się do różnych desygnatów. Odbiorca identyfikuje podobieństwo brzmieniowe i strukturalne, dostrzega też podobny element znaczeniowy: sem wspólny z leksemem *palić*, przez co całe zdanie może zostać odczytane dosłownie i metaforycznie.

MECHANIZMY FRAZEMATYCZNE

Jednym z najciekawszych przykładów do analizy dowcipów jest grupa mechanizmów opartych na frazematyce. Zgodnie z tym, co postuluje Tadeusz Szczerbowski, mechanizmy te odwołują się do wspólnej wiedzy, jaką jest utrwalona w języku wiedza o świecie. Dla Szczerbowskiego termin ten oznacza „zespół poglądów, które ewokuje w danym momencie tekst kabaretowy i które dzielają twórcy i publiczność”⁵¹. Poglądy te, zapisane chociażby w przysłowiaach, bywają przewartościowywane, ośmieszane bądź naśladowane. Ich kreatywne przekształcenie wiąże się z dużą siłą oddziaływania dowcipu językowego, kondensuje znaczenia literalne i metaforyczne, a także umożliwia nadawcy na grę z przyzwyczajeniami odbiorcy, a przez to aktualizację wspomnianej wiedzy.

Frazeologizmy z innowacją rozwijającą wzbogacone zostają o dodatkowy komponent. W skeczu Kabaretu Błąd Sceniczny zauważamy ciekawe wykorzystanie omawianej innowacji:

Królowa: Rycerzu, mój rycerzu, ach gdzie żeś jest, ofiara losu mego i ciąży mej.

(Kabaret Błąd Sceniczny – *Rycerz Jej Królewskiej Mości*)

Wyrażenie *ofiara losu*, oznaczające człowieka, który słabo radzi sobie w życiu, zostaje przekształcone poprzez dodanie komponentu *mego i ciąży mej*. Zaimek *mego* przywołuje możliwą interpretację: adresat wyrażenia jest ofiarą, czyli kimś, kto doznaje szkody, w tym przypadku z ręki Królowej. Jest to uprawdopodobnione przez komponent *i ciąży*

51 T. Szczerbowski, *Gry językowe...*, s. 137.

mej, który sugeruje, iż rycerz zostaje, mówiąc kolokwialnie, „złapany na ciężę”. Poprzez element rozwijający wyrażenie *ofiara losu* ulega częściowej defrazeologizacji. Zachowuje jednak konotacje związane ze szkodą i może wywoływać reakcję współczucia w widzach. Jednocześnie inwersja (zaimki wskazujące po rzeczowniku) i patetyzm wypowiedzi są elementami stylizacji na potocznie rozumianą średniowieczną dworską grzeczność.

Poddane omawianej innowacji bywają też przysłowia i biblizmy:

K2: Oddaj cesarzowi, co cesarskie, Bogu, co boskie, a książkę do biblioteki.

(Kabaret Czesuaf – *Dług*)

Wykorzystano tutaj fragment z sytuacji opisanej w Ewangelii według św. Mateusza (Mt 22, 15–21) oraz bezpośrednio nawiązano do wersetu 21: „Oddajcie Cezarowi to, co należy do Cezara, a Bogu to, co należy do Boga”. Zachowano znaczenie oraz stylistykę biblizmu, dzięki czemu komponent *a książkę do biblioteki* zyskał status uniwersalnego społecznego nakazu.

Popularnym mechanizmem opartym na modyfikacji frazeologizmu jest innowacja wymienna, czyli zastąpienie jednego komponentu/komponentów innym. Ingerencje w postać kanoniczną związku mają różny zasięg, co pokazują poniższe przykłady:

Marcin: Śmiało, panowie, nie mamy dużo czasu.

(*wchodzą Michał z Waldkiem w strojach sędziów, witają się z Marcinem, po czym siadają*)

Witam serdecznie, proszę bardzo. Proszę się czuć jak u mnie w biurze.

(KAMM 56 – *Czuć się jak u siebie w domu*)

Prawdziwy delfin finansjery z pana.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Gięda pracy; rekin finansjery*)

Połączenie dwu lub więcej frazemów prowadzi do kontaminacji. W kabarecie jest to mechanizm, który ma duży potencjał humorystyczny.

Jak zauważa Buttler, w tego typu dowcipach wykorzystywane są na ogół kontaminacje klasyczne, czyli składające się ze „skrzyżowania dwu frazeologizmów, z których każdy wnosi do nowego połączenia część swego składu leksykalnego”⁵². Ważne jest dostosowanie kontaminantów do zasobu wiedzy odbiorców, dlatego autorzy skeczów wykorzystują często stosowane frazemy, jak poniżej:

Marcin (patrzy na Milenę): Aaaaaaaa... skąd! Ty, ale zobacz jaki ten świat mały! No, góra z górą się nie zejdzie, a Mahomet z Mahometem zawsze.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Irlandia*)

W pierwszym przykładzie zestawiono *góra z górą się nie zejdzie, ale człowiek z człowiekiem zawsze* oraz *nie chce góra przyjść do Mahometa (nie przyszła góra do Mahometa), przyszedł Mahomet do góry*. Jest to kontaminacja wielowęzłowa bez zmiany znaczenia kontaminantu dominującego, czyli przysłowia *góra z górą*.

Kontynuację znaczenia pierwszego członu zastosowano również tu:

Michał: A wie pan, że samym malowaniem muchy się nie da oszukać? Mądre bydlę – mucha swój rozum ma, na byle czym nie siada.

(Kabaret Ani Mru Mru – *Agroturystyka*)

Połączono w powyższym przykładzie frazę *każdy głupi ma swój rozum* oraz zwrot *taki, że mucha nie siada*. Drugi człon wzmocniono pozornie tautologicznym względem swojego metaforycznego znaczenia komponentem *na byle czym*. W istocie jednak jest to człon degradacyjny w zestawieniu ze znaczeniem słownikowym frazeologizmu. Warto byłoby zbadać, czy w potocznym rozumieniu owa degradacja jest odczuwalna.

Wyjątkowe, niepoświadczone w pracach badaczy, jest wyodrębnienie mechanizmu pseudofrazemów. To mechanizm oparty na aluzjach składniowych, identyfikowalnym podobieństwie w układzie wyrazów oraz na znaczeniu uniwersalnym, zbudowanym na zasadzie efektu synergii: pseudofrazem odczytywany w całości mówi o świecie więcej niż suma jego

⁵² Danuta Buttler, *Polski dowcip językowy...*, s. 145.

składników. Jednocześnie nie jest to mowa „na serio” – tzn. nie wygłasza uniwersalnej prawdy o świecie, a zbudowane pseudofrazemy czerpią z potocznej wiedzy o świecie. Przypominają więc mądrości ludowe, które potencjalnie, poprzez wzrost frekwencji użycia, mogą wejść do języka ogólnego. Od frazemów różnią się jednak kryterium odtwarzalności.

Niektóre pseudofrazemy wykorzystują stereotypy językowe, dlatego nie potrzebują pomocniczych sygnałów kontekstowych:

W koalicji Mietek, prawa ręka szefa.
Co do powiedzenia nie ma prawie nic.
Jego konikiem jest gminna szara strefa,
Z wierzchu to baran, w środku cwany lis.
(Kabaret Neo Nówka – *Nasza gmina*)

Zarówno *lis*, jak i *baran* są wykorzystywane w licznych przysłowiach, a jako samodzielne jednostki uzyskały znaczenie przenośne: *baran* to człowiek nieinteligentny, *lis* – człowiek sprytny, podstępny. W podanym frazemie zgromadzona jest powyższa informacja, a przez to całość uzyskuje metaforyczne znaczenie ‘o kimś, kto wydaje się pozornie głupi’.

Wiele przykładów zostaje rozpoznanych na podstawie charakterystycznych dla pewnych typów przysłów i aforyzmów konstrukcji składniowych lub zaimków:

Udało się! Wazeliniarstwo i szantaż – oto droga do życiowego sukcesu!
(Kabaret Hlynur – *Program telewizyjny – Jak osiągnąć sukces*)

Wiktorio, powstrzymaj emocje. Bieda to nie znaczy chamstwo.
Trzymaj etykietę.
(Kabaret Hrabci – *Ciocia Eleonora*)

A nad wszystkim góruje zasada najważniejsza: nie zostanie porzucony ten, kto porzuci pierwszy!
(Kabaret Stado Umtata – *Porzucanie według Stada Umtata*)

Stoi cały świat otworem przed tym, kto miał Commodore.
(Kabaret Czesuaf – *Piosenka o trzydziestolatkach*)

Paculko: Spokojnie. Nie ma truflí, żremy pieczarki.
(Kabaret Jurki – *Flaki dla Paculki*)

Mechanizmy oparte na frazematyce są różnorodne, a dzięki uruchamianym płaszczyznom interpretacji pozwalają nadawcy i odbiorcy na zawieszenie, a w konsekwencji możliwe przewartościowanie wiedzy o świecie. Dodatkowo wykorzystanie potencjału kreacji słownej może podwyższyć poziom, którym zwykło się oceniać współczesne dowcipy.

PODSUMOWANIE

Język jako materiał do tworzenia jest językiem żywym, a mechanizmy opisane powyżej stają się dzisiaj codziennością. Z innej strony powstają nowe sposoby budowania śmiesznych tekstów. Najbardziej ciekawe teksty to te, które odraczają w czasie właściwe odczytanie wszystkich kontekstów i gier słownych.

**STOJĄC NA
CZERWONYM**

**MASZ
ZIELONE ŚWIATŁO
NA
MYŚLENIE**

Loesje

DAMIAN BEDNARZ

ZWIĘŻLE, ZMYŚLNIE, Z POLOTEM. O WYZWANIACH W PRZEKŁADZIE KRÓTKICH TEKSTÓW

Istotę tłumaczenia charakteryzowano w przekładoznawstwie na różne sposoby. Trafnie uchwycił ją niemiecki filozof Hans-Georg Gadamer w eseju *Lektura jest przekładem*:

Nawet jeśli przekład wydaje się przedsięwzięciem beznadziejnie deficytowym, w grę wchodzi nie tylko mniejsza czy większa strata, ale także pewien zysk, przynajmniej zysk interpretacyjny, przyrost wyrazistości i jednoznaczności⁵³.

Jako „przedsięwzięcie beznadziejnie deficytowe” przekład nigdy nie jest idealnym odwzorowaniem tekstu wyjściowego. Rezygnacja z pewnych elementów oryginału lub zastępowanie ich w tłumaczeniu czymś zupełnie nowym są z uwagi na odmienność języków i kultur nieuchronne. Przekonanie to występuje niemal we wszystkich teoriach translatorycznych. Zmienia się w nich jedynie zestaw pojęć służących do opisu tego zjawiska.

⁵³ Hans-Georg Gadamer, *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 321.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku prym wiodła koncepcja ekwiwalencji, czyli równoważności między tekstem wyjściowym a docelowym. Czołowy przedstawiciel tej teorii Eugen Nida wyróżnił dwa rodzaje ekwiwalencji: formalną (na poziomie słów i języka) oraz dynamiczną (na poziomie znaczeń i sensu)⁵⁴. Niezbywalne różnice między poszczególnymi językami uniemożliwiają osiągnięcie pełnej ekwiwalencji formalnej. W tłumaczeniu należy więc dążyć przede wszystkim do oddania sensu i istoty oryginału, nawet jeśli taka strategia zrodzi konieczność znacznego odejścia od tekstu wyjściowego⁵⁵. W podobny sposób rozumowali niemieccy funkcjoniści. Teoretycy tego nurtu tacy jak Katharina Reiss i Hans Vermeer ukuli pojęcie *skoposu*, czyli celu tłumaczenia⁵⁶. Jak dowodzili, ważniejsza od wierności oryginałowi jest adekwatność tekstu tłumaczonego. Przekład adekwatny to taki, który realizuje założony przez tłumaczkę lub zleceniodawczynię *skopos*⁵⁷. We współczesnej translatoryce często sięga się również po pojęcie dominanty, tj. kluczowego aspektu oryginału, który w tłumaczeniu powinien zostać potraktowany priorytetowo – niejednokrotnie kosztem innych warstw tekstu wyjściowego⁵⁸.

Wszystkie te teorie łączy jeden wspólny mianownik: przeświadczenie, że przekład zawsze oznacza jakąś zmianę. Tłumaczenie krótkich tekstów, o którym traktuje niniejszy artykuł, także podlega tym prawidłom. Sama kategoria krótkich tekstów jest dość obszerna i trudno ją jednoznacznie zdefiniować. Mimo to cechuje je pewna specyfika, którą scharakteryzuję, opierając się na przykładach z dziedziny marketingu i literatury. Prześledzę również źródła wyzwań, jakie niesie przekład krótkich tekstów, oraz strategie radzenia sobie z tymi trudnościami. Swoją analizę zilustruję tłumaczeniami z języka polskiego, angielskiego, niemieckiego oraz francuskiego.

54 Eugen Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, w: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 56–57.

55 Ibidem, s. 64–68.

56 William P. Isham, *Skopos theory*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, Routledge, London and New York 1998, s. 235.

57 Ibidem, s. 236.

58 Anna Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 13.

KRÓTKIE TEKSTY Z DZIEDZINY MARKETINGU

Największą grupę krótkich tekstów marketingowych stanowią slogany reklamowe. Ze względu na skondensowaną formę oraz błyskotliwy charakter mogą one nastroczać różnych trudności tłumaczeniowych. Dobrze ukazuje to niemieckojęzyczne hasło reklamowe marki Deichmann:

| Deichmann. Gutes Geschäft.

Na przestrzeni zaledwie trzech słów zastosowanych zostaje kilka zabiegów językowych. Pierwszym chwytem jest gra słowna oparta na polisemii, czyli wieloznaczności słów. W przypadku omawianego hasła polisemia dotyczy wyrazu *Geschäft*, który w języku niemieckim ma dwa znaczenia. Z jednej strony może odnosić się do sklepu jako fizycznego miejsca robienia zakupów. Z drugiej zaś strony wyraz ten oznacza transakcję lub interes. Z połączenia tych dwóch znaczeń oraz przymiotnika *gut* wynika ogólna afirmatywna wymowa sloganu. Deichmann to nie tylko „dobry sklep”, lecz także miejsce, w którym konsument może ubić „dobry interes”, czyli dokonać wartościowego zakupu po względnie niskiej cenie. Dodatkowym atutem hasła jest również aliteracja, czyli zastosowanie wyrazów zaczynających się na tę samą głoskę. Dzięki temu fonetycznemu zabiegowi całość zyskuje na chwytliwości i łatwiej zapada w pamięć.

Silny związek formy i treści tekstu wyjściowego zostaje w tłumaczeniu rozerwany. Środki języka docelowego nie pozwalają na oddanie wszystkich walorów oryginału. Osobie tłumaczącej ten slogan nie udało się ocalić ani polisemii, ani aliteracji:

| Deichmann. Dobrze na tym wychodzisz.

Jedynym elementem, który łączy oba teksty, jest ogólna idea sloganu. W tekście docelowym wyrażona ona zostaje za pomocą związku frazeologicznego „dobrze na czymś wyjść”, który znaczeniowo zbliżony jest do gry słownej hasła niemieckiego.

Choć próba odnalezienia w języku polskim równie dwuznacznego ekwiwalentu co niemieckie *Geschäft* kończy się niepowodzeniem, w tłumaczeniu wylania się nowa jakość – nieobecny w oryginale bezpośredni

zwrot, który wzmacnia perswazyjność przekazu. Na niekorzyść hasła docelowego przemawia z kolei jego długość. W porównaniu ze zwięzłym oryginałem, slogan w języku polskim staje się nieco bardziej rozbudowany.

Podobnych problemów przysporzyć może tłumaczenie z języka angielskiego. Jako przykład niech posłuży nam hasło marki KFC:

| KFC. It's finger lickin' good.

Dominującym zabiegiem – tak jak w hasle Deichmanna – jest tutaj gra słowna. Polega ona na zespoleniu dwóch wyrażen o znacznym podobieństwie fonetycznym: *finger licking'* oraz *freaking*. Drugi z tych wyrazów ma pod względem stylistycznym zabarwienie mocno kolokwialne, przez co cały slogan brzmi potocznie i bezpośrednio. Efekt ten zostaje dodatkowo spotęgowany na poziomie zapisu. Hasło zawiera bowiem zredukowaną formę czasownika, charakterystyczną dla języka mówionego, co w tekście zostaje zasygnalizowane poprzez użycie apostrofu.

Polskie tłumaczenie pod kątem stylistycznym nieco odbiega od angielskiej wersji. Zachowany w nim został tylko jeden z dwóch elementów gry słownej oryginału:

| Dobre, aż palce lizać!

Prawdopodobnie trudno byłoby w języku polskim znaleźć parę wyrazów, które dzięki wzajemnemu podobieństwu fonetycznemu udałoby się w podobny sposób zespolić. Z tego też powodu ocalony został ten element gry słownej, który w największej mierze decyduje o znaczeniu całego hasła. Osoba tłumacząca slogan sięgnęła po związek frazeologiczny „palce lizać”, rezygnując zarazem z próby oddania nacechowanego kolokwialnie przysłowka. W efekcie tekst traci swoją dosadność i staje się bardziej „uprzedmiotony”.

W przypadku Deichmanna i KFC mieliśmy do czynienia z wyzwaniem tłumaczeniowymi na poziomie języka. Źródłem takich trudności może jednak też być kontekst, w jakim przekład zostaje użyty. Problem ten doskonale ilustruje tłumaczenie sloganu marki Maybelline:

| Maybe she's born with it. Maybe it's Maybelline.

Pierwszym tłumaczeniowym wyzwaniem jest tu gra słowna w oparciu o wyraz *maybe* oraz nazwę marki. Innym aspektem sloganu, który należy wziąć pod uwagę, jest również jego meliczność, czyli ścisły związek z warstwą muzyczną. W rzeczywistej przestrzeni reklamowej – radiu i telewizji – hasło to współwystępuje z określoną melodią i nie powinno być tłumaczone w oderwaniu od niej. Nieprzypadkowe jest prozodyczne ukształtowanie sloganu – liczba sylab oraz rozkład akcentów, dzięki którym tekst współgra z przypisaną mu melodią w sposób harmonijny i przyjemny dla ucha.

O ile gra słowna w przekładzie ginie (jedyną możliwością ocalenia jej byłoby przetłumaczenie samej nazwy marki, co z biznesowego i estetycznego punktu widzenia byłoby niepożądane), o tyle uwzględniony w nim został meliczny charakter oryginału:

| Może to jej urok. Może to Maybelline.

Tłumaczenie zostało ukształtowane tak, aby płynnie wybrzmiało w narzuconej przez oryginał melodii. Przy okazji zachowana zostaje idea angielskojęzycznego sloganu, który piękno naturalne zrównuje z urokiem „uzyskanym” przy pomocy kosmetyków marki Maybelline. Samo hasło staje się w przekładzie nieco bardziej zwarte, dzięki czemu jeszcze lepiej spełnia swoją pierwotną funkcję, jaką jest przykuwanie uwagi odbiorców.

Przeanalizowane do tej pory przekłady łączy to, że pod względem treści pozostają względnie blisko swoich oryginałów. Próba przewyciężenia różnych ograniczeń języka i kontekstu w żadnym z tych haseł nie pociągnęła za sobą radykalnego odejścia od idei zawartych w tekstach wyjściowych. Nie jest to jednak norma. Przełożenie niektórych sloganów na inny język często skutkuje de facto powstaniem zupełnie nowego tekstu, który może funkcjonować jako „nowy” oryginał. Prześledźmy tę sytuację na przykładzie niemieckiego hasła marki Knorr:

| Knorr. Essen gut, alles gut.

Widoczna jest w nim aluzja do przysłowia *Ende gut, alles gut*, którego polski odpowiednik to „Wszystko dobre, co się dobrze kończy”. Wykorzystanie tej frazy w hasle reklamowym wydaje się korzystne z trzech powodów. Po

pierwsze, nawiązuje ona do powiedzenia powszechnie znanego, na które odbiorcy i odbiorczynie z większym prawdopodobieństwem zareagują. Po drugie, oryginalne przysłowie wykorzystuje paralelizm składniowy (powtórzenie słowa *gut*). Ta powtarzalność czyni slogan łatwiejszym do zapamiętania, co dodatkowo wzmacnia jego perswazyjność. Po trzecie, słowo *Ende* daje się zastąpić innym wyrazem zbliżonym fonetycznie: *Essen*, które oznacza „jedzenie”, jasno wskazuje na swój pierwowzór, wiążąc się znaczeniowo z nazwą marki, zajmującej się sprzedażą produktów żywieniowych.

Poszukując polskich ekwiwalentów tego hasła, natknąłem się na dwa tłumaczenia:

Wszystko dobre, co ci dobrze smakuje.
Co Knorr, to Knorr!

Pierwsze z nich jest przekładem udanym, zachowującym zarówno aluzję do przysłowia, jak i kulinarne konotacje. Nie udało mi się jednak odnaleźć żadnego potwierdzenia na funkcjonowanie tego sloganu w polskich środkach masowego przekazu.

Drugie tłumaczenie, które kilkanaście lat temu było aktywnie promowane w polskiej telewizji, przypomina oryginał w znikomym stopniu. Można się wręcz spierać, czy w tym przypadku mamy w ogóle do czynienia z tłumaczeniem sensu stricto. Jedynym elementem, który pozwala zauważyć jakikolwiek związek między oryginałem a tekstem docelowym, jest paralelizm, polegający na powtórzeniu nazwy marki w ramach powszechnie stosowanej struktury składniowej „co..., to...” (np. „Co dwie głowy, to nie jedna”, „Co za dużo, to niezdrowo”).

Jeśli chodzi o znaczenie tej wersji polskojęzycznego sloganu, można je interpretować w różny sposób. Odbiór hasła w dużej mierze jest zależny od indywidualnego doświadczenia językowego oraz idiolektu. Z jednej strony tekst docelowy może razić swoistą pustką znaczeniową. Sformułowanie „Co Knorr, to Knorr” brzmi tautologicznie, sztampowo, stanowi językową kliszę, która w przeciwieństwie do optymistycznego oryginału nie niesie za sobą żadnego konkretnego znaczenia. Z drugiej strony istnieje grupa odbiorców, która mogłaby to hasło zrozumieć zupełnie odwrotnie. Knorr jawiłby się im wówczas jako marka jedyna w swoim rodzaju, niezawodna, będąca synonimem wysokiej jakości.

Dotychczasowe przekłady pokazują, że w tłumaczeniu – w zależności od pary językowej i stopnia kunsztowności oryginału – można stosować różne strategie. Kiedy tekst wyjściowy stawia zbyt wiele wyzwań, można zdecydować się na pominięcie niektórych jego aspektów (Maybelline i KFC), zrekompensować je w ekwiwalentny sposób (Knorr) albo zastąpić je czymś zupełnie nowym (Deichmann). Niekiedy zdarza się jednak, że silne sprzężenie formy językowej i treści uniemożliwia dokonanie przekładu, który brzmiałby dobrze w języku docelowym. W takich sytuacjach całkowita rezygnacja z tłumaczenia i przeszczepienie sloganu do kultury docelowej w niezmięnionej, oryginalnej formie wydaje się jedynym sensownym rozwiązaniem. Strategię tę dobrze ilustruje tłumaczenie hasła marki Volkswagen:

| Volkswagen. Das Auto.

Próba przetłumaczenia sloganu na język polski – na przykład jako „Samochód” lub „Ten samochód” – mogłaby co najwyżej wywołać efekt komiczny. Tak przełożony tekst brzmiałby infantylnie, zupełnie nie oddając idei zawartej w oryginale. Wynika to z tego, że język polski w przeciwieństwie do niemieckiego nie posiada rodzajników. Jednym z użyć rodzajnika określonego w języku niemieckim jest opisywanie rzeczy unikalnych, istniejących tylko w jednym egzemplarzu. W tym znaczeniu zostaje też zastosowany rodzajnik *das* w hasle Volkswagena. Zabieg ten ma niebagatelny wpływ na ogólną wymowę hasła. Marka Volkswagen staje się w nim synonimem samochodu jako takiego. Brak rodzajników w języku polskim uniemożliwia wyrażenie tej idei w sposób niebudzący śmieszności, dlatego też najrozsądniejszą strategią tłumaczeniową było pozostawienie hasła w jego oryginalnym brzmieniu.

Opel to kolejna marka samochodowa, której slogan jest właściwie nieprzetłumaczalny. Próbę udanego przekładu udaremnia w tym przypadku gra słowna wykorzystująca podobieństwo fonetyczne między czasownikami *lieben* (kochać) oraz *leben* (żyć):

| Opel. Wir leben Autos.

Osoba tłumacząca to hasło mogłaby oczywiście zdecydować się na przekład dosłowny. W takiej sytuacji w grę wchodziłyby dwa warianty:

Kochamy samochody.
Żyjemy samochodami.

Zastosowanie tej strategii doprowadziłoby jednak do „spłaszczenia” sloganu, pozbawiając go subtelnej gry słownej, która czyni hasło interesującym. Z tego powodu tekst ten nie został przetłumaczony na język polski i w materiałach marketingowych wykorzystywany był w swoim pierwotnym niemieckojęzycznym brzmieniu. Można oczywiście dyskutować, czy brak jakiegokolwiek tłumaczenia okazałby się w tym przypadku optymalną strategią. Rezygnacja z przekładu wyklucza bowiem pokażną grupę osób, które nie znają języka niemieckiego i nie będą potrafiły prawidłowo odczytać niuansów obcej gry słownej.

Na podstawie przeanalizowanych do tej pory haseł nietrudno zauważyć, że slogany reklamowe – mimo komercyjnego przeznaczenia – cechuje wysoki stopień kunsztowności. Ich autorzy wykorzystują w nich środki typowe dla literatury – misterne gry słowne, aliteracje i paralelizmy, które mogą okazać się przetłumaczalne jedynie w ograniczonym stopniu. Przyjrzyjmy się teraz podobnym wyzwaniom na przykładzie tekstów stricte literackich, które w odróżnieniu od zorientowanych na sukces marketingowy sloganów pełnią przede wszystkim funkcję estetyczną.

KRÓTKIE TEKSTY Z DZIEDZINY LITERATURY

Specyfikę tłumaczenia krótkich tekstów z dziedziny literatury prześledzę na przykładzie miniatur poetyckich, aforyzmów i tytułów dzieł literackich. Zacznę od znanego wiersza Mirona Białoszewskiego *Wyglądanie przez pręty*. Ta miniatura z tomu *Odczepić się*⁵⁹ stanowi typowy przykład poezji lingwistycznej, wykorzystującej język w sposób nowatorski i eksperymentalny:

Wyglądanie przez pręty

ebo
ężyc

59 Miron Białoszewski, *Odczepić się*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Wyglądanie przez pręty – mimo że jest utworem skrajnie krótkim i pozornie nieskomplikowanym – posiada wiele walorów formalnych. W obrębie zaledwie kilku słów dochodzi w nim do nagromadzenia różnych zabiegów poetyckich, które decydują o wysokim poziomie artystycznym wiersza. Część z nich może stać się źródłem tłumaczeniowych trudności i w procesie przekładu ulec przekształceniu lub pominięciu.

Pierwszym takim aspektem jest tytuł i jego ścisły związek z treścią miniatury. Dzięki wskazówkom interpretacyjnym, których dostarcza tytuł, łatwiej jest zrozumieć sytuację liryczną wiersza: widok nocnego nieba za okratowanym oknem, rozpościerający się przed oczami podmiotu lirycznego. Krajobraz ten cechuje fragmentaryczność – przesłaniają go częściowo tytułowe pręty, czego wyrazem na poziomie języka jest redukcja początkowych liter w słowach utworu. Warto zaznaczyć, że wyrazy te mimo ucięcia pozostają jednoznaczne i zrozumiałe – „ebo” i „ężyc” dają się łatwo zidentyfikować jako „niebo” i „księżyc”. Wszystkie te czynniki składają się na ikoniczny charakter wiersza – istotną rolę w jego interpretacji odgrywa warstwa wizualna⁶⁰. W *Wyglądaniu przez pręty* mamy również do czynienia z rymem niedokładnym między słowami „pręty” i „ężyc”.

Miniaturę Białoszewskiego przetłumaczył na język angielski Artur Płaczekiewicz, znawca powojennej poezji polskiej. Przekład pod tytułem *looking out through bars* opublikował na łamach anglojęzycznego periodyku „Toronto Slavic Quarterly” (2005):

Looking out through bars

ky
oon

W tekście docelowym tłumaczowi udało się odzwierciedlić większość cech oryginału. Tytuł został przełożony tak, by spełniać rolę klucza interpretacyjnego, pomagającego w zrozumieniu sytuacji lirycznej. Sama sytuacja liryczna również pozostaje niezmienną – zachowane zostają

⁶⁰ Jerzy Faryno, *ebo – ężyc (co i jak widzi Białoszewski)*, w: *Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu*, red. M. Burta, M. Kryszczuk, S. Sobieraj, Stowarzyszenie tutajteraz, Siedlce 2013, s. 155.

w niej te same elementy nocnego nieba co w polskim pierwowzorze. Tak samo jak w oryginale wykorzystany zostaje zabieg ucięcia słów o kilka pierwszych liter. Powstałe w ten sposób wyrazy nie są jednak do końca jednoznaczne – *oon* można odczytać jako *moon*, ale też jako *soon*. Zanika również obecny w oryginale niedokładny rym.

Na pierwszy rzut oka wiersz sprawia wrażenie przetłumaczonego dość dosłownie i bezrefleksyjnie. Wbrew pozorom nie jest to jednak strategia przypadkowa. Aby to zrozumieć, należy przyjrzeć się kontekstowi, w jakim tłumaczenie się ukazało. Płaczkiewicz dokonał roboczego przekładu jedynie „przy okazji” większego artykułu naukowego. Analizując wiersz Białoszewskiego, chciał w możliwie najwierniejszy sposób przybliżyć swoim nieznanym polszczyzny czytelnikom, jak ten tekst wygląda w oryginale. Nie mamy więc tutaj do czynienia z przekładem artystycznym. Celem tego tłumaczenia jest nie tyle oddanie walorów estetycznych oryginału, ile ukazanie utworu w sposób skrajnie przezroczysty, mimetyczny. Wszystko po to, żeby czytelniczki docelowe mogły niejako wczuć się w rolę odbiorczyń wyjściowych – bez pominięć i przeinaczeń, które mogłyby zaistnieć, gdyby tłumacz dążył do stworzenia tekstu kongenialnego, dorównującego kunsztem oryginałowi.

Jako że tekst Płaczkiewicza jest jedynym przekładem wiersza Białoszewskiego, który udało mi się odnaleźć, chciałbym zaproponować dwie własne wersje. Postaram się na ich przykładzie zademonstrować inne strategie tłumaczeniowe, dzięki którym można ocalić część walorów artystycznych utworu. Oto pierwsza z propozycji:

Looking out through bars

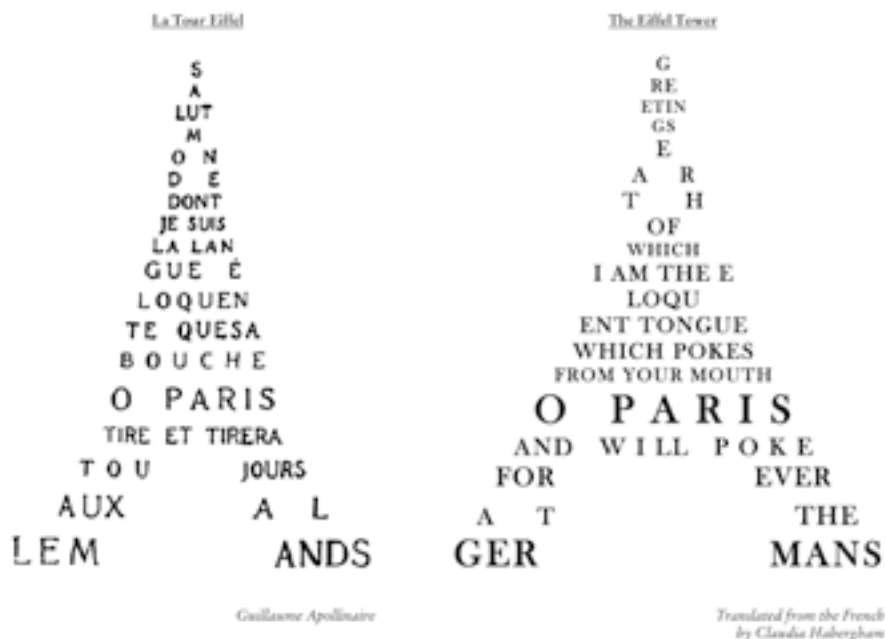
ky
tars

W powyższym tłumaczeniu pozwoliłem sobie na lekkie zmodyfikowanie sytuacji lirycznej. Zachowałem wprawdzie krajobraz nocnego nieba, niemniej jeden z jego elementów – księżyc – zastąpiłem gwiazdami. W ten sposób udało mi się użyć słowa, które mimo ucięcia nie traci na jednoznaczności, tworząc jednocześnie dokładny rym z wyrazem *bars*. W kolejnej propozycji posuwam się o krok dalej:

Podobnie jak w poprzednim tłumaczeniu wprowadzam do sytuacji lirycznej nowy element. Tym razem niebo zastępuję mgłą (*fog*). Ikoniczną redukcję słów sytuuję natomiast w innym miejscu – tytułowe pręty przebiegają nie na początku, lecz w środku wyrazów. Tak powstałe leksemy nie odsyłają jednoznacznie do swoich pełnych form (*fg* można odczytać chociażby jako *frog*). Niedostatek ten rekompensuję poprzez usunięcie w każdym z wyrazów tej samej litery (“o”), dając odbiorcom interpretacyjny trop, pozwalający na prawidłowe zidentyfikowanie uciętych słów. Takie rozwiązanie nie jest jednak wolne od wad. W ten sposób pozbawiam wiersz samogłosek, przez co jego ustne zacytowanie staje się niemożliwe.

Na przykładzie tłumaczeń *Wygłądania przez pręty* widzimy więc, że ikoniczność utworu poetyckiego może stanowić istotny problem translatorski. Gatunkiem literackim, w którym osiąga ona skrajną postać, są kaligramy. *Słownik języka polskiego PWN* definiuje kaligram jako „graficzny układ strof i wersów, oddający kształt przedmiotu związanego z ich treścią”. Mowa więc tutaj o wierszach, których forma wizualna przypomina to, o czym te wiersze traktują. Najznamienitszym twórcą kaligramów był przedstawiciel francuskiego surrealizmu Guillaume Apollinaire. W swoim artykule chciałbym przeanalizować jego kaligram *La Tour Eiffel*, który z języka francuskiego na język angielski przełożyła Claudia Habergam. Jest to wiersz o nacjonalistycznym wydźwięku. Powstał w 1916 roku w trakcie I wojny światowej. Przywołanie w nim symbolu Francji, jakim jest wieża Eiffla, posłużyło autorowi jako pretekst do wyrażenia sprzeciwu wobec wojny z Niemcami⁶¹:

61 Claudia Habergam, *The Eiffel Tower. Translation commentary*, Stephen Spender Trust, http://www.stephen-spender.org/2013_prize/2013_18_commend_CH.html, dostęp 24 lutego 2021.



Rys. 1. Guillaume Apollinaire, *La Tour Eiffel*, oryginał i przekład, http://archive.stephen-spender.org/2013_prize/open_commend_CH.png, dostęp 20 lipca 2021.

W autokomentarzu do przekładu Habbergham wskazała na kilka elementów utworu, które przysporzyły jej problemów w tłumaczeniu. Największym wyzwaniem okazała się konieczność dobrania słów w sposób, który pozwoliłby na odpowiednie odwzorowanie kształtu wieży Eiffla. Jak pokazuje powyższa grafika, tłumacze jak najbardziej udało się sprostać temu zadaniu. Warto w tym miejscu dodać, że stopień jego trudności zależy w dużej mierze od pary językowej. Odzwierciedlenie oryginalnego kształtu np. w języku niemieckim mogłoby być bardziej skomplikowane ze względu na wysoką produktywność słowotwórczą tego języka oraz jego tendencję do akceptowania wyrazów długich i rozbudowanych.

Kolejną pułapkę tłumaczeniową stanowiły pozornie drobne niuanse, na których opiera się kontestacyjny wydzźwięk utworu, takie jak przymiotnik *eloquent*, oznaczający tyle co wymowny, przekazujący jakąś ideę w spójny, zdecydowany sposób. W oryginale wyraz ten zostaje ironicznie rozbity na

kilka sylab, przez co niejako zostaje zanegowane jego znaczenie. Autorka starała się osiągnąć podobny efekt w tłumaczeniu na język angielski.

Za płaszczyznę, której należy poświęcić uwagę w przekładzie kaligramu, Habbergham uznaje również typografię. W tym kontekście wskazuje przede wszystkim na wielkość czcionki jako środek emfazy – graficzne powiększenie słów takich jak *PARIS* i *GERMANS* pozwala na ich odpowiednie uwypuklenie. Innym interesującym środkiem wyrazu, o którym nie wspomina tłumaczka, są reguły sylabizacji. Świadome pogwałcenie tych zasad w danym języku dezorientuje czytelnika i utrudnia proces lektury, jeszcze silniej przykuwając uwagę do treści utworu. Widać to na przykładzie pierwszego słowa *GREETINGS*, które zostało rozszczepione w nie-naturalny dla angielszczyzny sposób. Takie posunięcie dobrze współgra z protestacyjnym wydźwiękiem kaligramu. Nie wiadomo jednak, czy tłumaczka zdecydowała się na ten zabieg ze względu na jego potencjał ekspresyjny. Istnieje bowiem wysokie prawdopodobieństwo, że poprzez takie rozmieszczenie liter chciała jedynie „ułatwić” sobie zadanie, jakim było wizualne odwzorowanie wierzchołka wieży.

Habbergham kończy swój komentarz następującą refleksją: „I hope that I have managed to convey the defiance which Apollinaire captured in the French”⁶². Zwraca tym samym uwagę na uniwersalne wyzwanie tłumaczeniowe, jakim jest konieczność oddania walorów formalnych oryginału przy równoczesnym zachowaniu jego treści. W przypadku *The Eiffel Tower* tłumaczenie udało się zrealizować ten cel. Habbergham sprostała wymagającej formie kaligramu, nie poświęcając przy tym kontestacyjnego przesłania utworu.

Gatunkiem literackim, w którym przesłanie odgrywa kluczową rolę, są aforyzmy – krótkie sentencje, wyrażające różne prawdy moralne w błyskotliwy, zaskakujący sposób. Czołowym twórcą aforyzmów w literaturze polskiej był Stanisław Jerzy Lec. W zbiorze *Myśli nieuczesane* z 1957 roku doprowadził ten gatunek do mistrzostwa, tworząc wiele „skrzydlatych słów”, które na stałe za gościły w polszczyźnie jako często przytaczane maksymy.

Myśli nieuczesane przetłumaczone zostały na wiele języków. W swojej analizie chciałbym przyjrzeć się przekładom wybranych aforyzmów na język

⁶² Mam nadzieję, że bunt, który Apollinaire uchwycił w języku francuskim, udało mi się oddać również w tłumaczeniu. [przeł. D.B.]

angielski i niemiecki. Angielskie tłumaczenie z 1962 roku, którego autorem jest Jacek Gałazka, nosi tytuł *Unkempt Thoughts*. Jedna z sentencji umieszczonych w tym zbiorze w ironiczny sposób ujmuje, czym jest moralność:

| Morality is either a social contract or you have to pay cash⁶³.

Przesłanie tego aforyzmu jest jednoznaczne i nie stanowi dla angielskojęzycznych czytelników większej trudności interpretacyjnej. Nieco inaczej wygląda to w przypadku polskiego oryginału:

| Moralność jest kwestią umowną albo natychmiast płatną⁶⁴.

Jego sens jest nieco bardziej zawoalowany. Użycie wieloznacznego wyrażenia „kwestia umowna” otwiera wiele możliwości interpretacyjnych. Polskojęzyczny aforyzm nie stwierdza definitywnie, kto się z kim umawia, pozostawiając rozstrzygnięcie tej kwestii odbiorcom. Stoi zatem przed nimi większy wysiłek interpretacyjny. W tekście angielskim natomiast ogólne sformułowanie zostaje skonkretyzowane. „Kwestia umowna” zostaje udosłowniona jako „umowa społeczna”. Zwalnia to osobę czytającą z zadania, jakim jest rozszyfrowanie wieloznaczności. Tym samym cała myśl traci nieco na swojej błyskotliwości. Staje się bardziej „uczesana” – stawia mniejszy intelektualny opór i w mniejszym stopniu prowokuje do refleksji. Wybór takiej a nie innej strategii tłumaczeniowej mógł być poddyktowany tym, że trudno znaleźć w angielszczyźnie równie wieloznaczny, ale i zarazem zwięzły ekwiwalent. Należy pamiętać, że aforyzmy cechuje lapidarność i dobitność – zastosowanie wyrażenia bardziej rozbudowanego, np. *a matter of agreement*, mogłoby pozbawić sentencję tej właściwości.

Skoro mowa o dobitności, chciałbym wspomnieć, jak ważną rolę w jej kształtowaniu odgrywa gramatyka danego języka. Tekst dobitny to tekst brzmiący naturalnie, jasno, odpowiednio akcentujący poszczególne elementy swojej treści. W przypadku tekstu krótkiego, jakim jest aforyzm,

63 Stanisław Jerzy Lec, *Unkempt Thoughts*, transl. J. Galazka, St. Martin's Press, New York 1962, cyt. za: https://en.wikiquote.org/wiki/Stanislaw_Jerzy_Lec, dostęp 14 sierpnia 2021.

64 Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane wszystkie*, Noir sur Blanc, Warszawa 2010, cyt. za: <http://www.aforyzmy.com.pl/prawo-i-przestepstwa/moralnosc-jest-kwestia-umowna-albo-natychmiast-platna>, dostęp 14 sierpnia 2021.

odpowiada za to tzw. struktura tematyczno-rematyczna. Każde zdanie składa się według tej teorii z dwóch zasadniczych członów: tematu i rematu. Temat to inaczej informacja znana. Remat oznacza z kolei informację nową. W polskim zdaniu temat zazwyczaj poprzedza remat. W odniesieniu do aforyzmów remat byłby zatem wyeksponowaną częścią zdania, która wprowadza jakąś nową, zaskakującą informację i na którą czytelnicy mają zwrócić szczególną uwagę. Przyjrzyjmy się tej prawidłowości na przykładzie kilku „myśli nieuczesanych”:

W walce idei giną l u d z i e⁶⁵. (remat)

Koniom i zakochanym inaczej pachnie s i a n o⁶⁶. (remat)

W obu tych aforyzmach nacisk kładziony jest odpowiednio na ludzi jako ofiary walki idei oraz siano. Zmiana struktury tematyczno-rematycznej tych wypowiedzi na bardziej neutralną mogłaby pozbawić je wyrazistości i sentencjonalnego brzmienia:

W walce idei ludzie g i n ą. (remat)

Siano pachnie koniom i zakochanym i n a c z e j. (remat)

Jak pokazują powyższe przykłady, elastyczny szyk zdania pozwala w języku polskim na dosyć łatwą manipulację strukturą tematyczno-rematyczną. Zmiana kolejności elementów w obrębie wypowiedzenia każdorazowo prowadzi do powstania zdania poprawnego gramatycznie. Inaczej jest w języku angielskim, który ma sztywny szyk zdania. Zmiana struktury tematyczno-rematycznej zdania angielskiego często wymaga sięgnięcia po specyficzne struktury składniowe.

Przekładając aforyzmy na język obcy, należy mieć więc na uwadze ich strukturę tematyczno-rematyczną. Trzeba wybrać takie środki języka docelowego, które umożliwią podkreślenie odpowiednich informacji zgodnie z wymową oryginału. Sprawdźmy zatem, czy *Unkempt Thoughts* dorównują pod tym względem swojemu polskiemu pierwowzorowi:

65 Ibidem, cyt. za: <http://www.aforyzmy.com.pl/wladza/w-walce-idei-gina-ludzie>, dostęp 14 sierpnia 2021.

66 Ibidem, cyt. za: <http://www.aforyzmy.com.pl/milosc/koniom-i-zakochanym-inaczej-pachnie-siano-2>, dostęp 14 sierpnia 2021.

In a war of ideas it is people who get killed⁶⁷.
Hay smells different to lovers and horses⁶⁸.

W pierwszym aforyzmie struktura tematyczno-rematyczna jest taka sama jak w oryginale. Przy pomocy tzw. *cleft sentence*, które jest typowym dla angielszczyzny środkiem gramatycznym, wyeksponowany został rzeczownik *people*. Każda inna strategia doprowadziłaby do powstania zdania o odmiennej strukturze tematyczno-rematycznej. Poniżej dwie alternatywne wersje, w których rematami są odpowiednio „zabijanie” oraz „walka idei”:

In a war of ideas, people get killed.
People get killed in a war of ideas.

W aforyzmie o miłości tłumacz zdecydował się natomiast na zastosowanie neutralnej struktury. W rezultacie akcent pada na kochanków i konie – w odróżnieniu od polskiego oryginału, w którym wyeksponowane zostaje siano. W tym przypadku również dałoby się zastosować konstrukcję *cleft* ze słowem *what*. Powstały w ten sposób aforyzm brzmiałby jednak dość sztywno i stałby się mniej lapidarny:

What smells different to lovers and horses is hay.

Leksyka tudzież forma artystyczna to nie jedyne źródło wyzwań w przekładzie krótkich tekstów literackich. Jak pokazują aforyzmy Leca w tłumaczeniu na język angielski, trudności nastroczać może również składnia, która w znacznym stopniu decyduje o wydźwięku aforyzmu.

Przeanalizujmy teraz tłumaczenie *Myśli nieuczesanych* na język niemiecki. *Unfrisierte Gedanken*, bo tak brzmi tytuł tego zbioru, przełożone zostały przez Karla Dedeciusa⁶⁹ i cieszyły się u naszych zachodnich sąsiadów dużą poczytnością. Na warsztat chciałbym wziąć aforyzm, którego tematem jest przemijanie:

⁶⁷ Stanisław Jerzy Lec, *Unkempt Thoughts...*, cyt. za: https://en.wikiquote.org/wiki/Stanislaw_Jerzy_Lec, dostęp 14 sierpnia 2021.

⁶⁸ Ibidem, cyt. za: https://en.wikiquote.org/wiki/Stanislaw_Jerzy_Lec, dostęp 14 sierpnia 2021.

⁶⁹ Karl Dedecius, *Vom Übersetzen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, s. 47.

| Zegar tyka. Wszystkich⁷⁰.

Podobnie jak w wielu innych omówionych do tej pory tekstach zastosowana zostaje w nim polisemia. Dotyczy ona słowa „tykać”. Wyraz ten jako czasownik nieprzechodni odnosi się do czynności wykonywanej przez wskazówki zegara. Jako czasownik przechodni może on również oznaczać czynność dotknięcia kogoś lub czegoś w delikatny, subtelny sposób. Aforyzm wykorzystuje tę dwuznaczność, unaoczniając czytelnikom nieuchronność śmierci.

Dedecius musiał znaleźć w języku niemieckim czasownik o podobnym znaczeniu oraz analogicznej łączliwości leksykalnej i składniowej. Wybór padł na czasownik *schlagen*:

| Die Uhr schlägt. Alle⁷¹.

Spełnia on wszystkie wyżej wymienione warunki: naturalnie łączy się z rzeczownikiem *Uhr* (zegar), posiadając zarazem wariant przechodni. Znaczenie tego czasownika jest jednak zdecydowanie intensywniejsze od polskiego „tykać”. *Schlagen* znaczy „bić”, przez co aforyzm staje się dosadniejszy. Maksyma w języku docelowym prawdę o przemijaniu przekazuje w sposób bardziej brutalny.

Innym rodzajem tekstów krótkich, będących źródłem tłumaczeniowych zagwozdek, są w końcu tytuły dzieł artystycznych, zwłaszcza filmów i powieści. Ich przekłady – w przeciwieństwie do tekstów poetyckich – spotykają się z szerokim społecznym odbiorem.

O jakości tłumaczonych tytułów dyskutują wszyscy – nie tylko wyspecjalizowani w tym temacie przekładoznawcy, lecz także osoby pasjonujące się kinem i beletrystyką. W przypadku tych drugich jakość tłumaczenia tytułu może znacząco wpłynąć na recepcję całego dzieła.

Kultura odbiorczyń i odbiorców docelowych oraz poziom ich wiedzy to istotne czynniki, które biorą pod uwagę osoby przekładające tytuły dzieł. Problem ten przeanalizuję na podstawie powieści *N-W* Zadie Smith,

70 Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane wszystkie...*, cyt. za: <http://www.aforyzmy.com.pl/zycie-i-smierc/zegar-tyka-wszystkich>, dostęp 14 sierpnia 2021.

71 Stanisław Jerzy Lec, *Unfrisierte Gedanken*, transl. K. Dedecius, Hanser, München 1982, cyt. za: https://de.wikiquote.org/wiki/Stanislaw_Jerzy_Lec, dostęp 14 sierpnia 2021.

przetłumaczonej na język polski przez Jerzego Kozłowskiego. Tematem *N-W* są losy kilkorga przyjaciół opowiedziane w formie polifonicznej narracji. Wszyscy z nich dorastali w północno-zachodniej części Londynu. Aluzję do tego istotnego elementu fabuły odnaleźć można już w samym tytule powieści. *N-W* to część kodu pocztowego obowiązującego w północno-zachodniej części stolicy Anglii. Dla czytelników anglojęzycznych, dobrze zaznajomionych z realiami swojej rodzimej kultury, aluzja ta będzie w większości przypadków jasna. Z kolei w Polsce mogłaby być mniej zrozumiała. Decydują o tym dwa czynniki. Po pierwsze, wiele osób może dysponować ograniczoną wiedzą na temat języka i kultury brytyjskiej oraz funkcjonujących w niej skrótów. Po drugie, ewentualne odwołanie do własnej wiedzy ogólnej mogłoby okazać się również mało pomocne. W odróżnieniu od alfanumerycznego systemu brytyjskiego polskie kody pocztowe zawierają tylko cyfry. Istnieje więc wysokie prawdopodobieństwo, że w takim kontekście tytuł może się jawić jako przypadkowy, pozbawiony znaczenia ciąg liter. Braki te należy w przekładzie na język polski zrekompensować. Osoba tłumacząca ten tytuł powinna umożliwić swoim odbiorczyniom jasne odczytanie realioznawczej aluzji. Dokonać może tego na dwa sposoby. Pierwszym z nich mogłaby być rezygnacja z przekładu i wykorzystanie oryginalnego tytułu w niezmienionej formie. W takiej sytuacji przekład musiałby jednak zostać opatrzonej paratekstem – chociażby wstępem, w którym zostałyby objaśnione kulturowy kontekst tytułu. Druga możliwa strategia to uzupełnienie tytułu o dodatkowe elementy. Zastosował ją właśnie Jerzy Kozłowski. Ogłoszony przez niego przekład nosi tytuł *Londyn N-W*. Użycie nazwy angielskiej stolicy ułatwia czytelnikom docelowym zrozumienie kulturowego odwołania. Co więcej, znaczenie angielskiego skrótu zostaje dodatkowo wyjaśnione w formie paratekstu w nocy od wydawcy. Nie wiemy jednak, czy zabieg ten pochodzi bezpośrednio od tłumacza. Niewykluczone, że elementy paratekstualne zostały stworzone z inicjatywy wydawnictwa.

Przyjrzyjmy się teraz kolejnej powieści, której tytuł niesie ze sobą kilka wyzwań tłumaczeniowych – *The Great Believers* autorstwa Rebekki Makkai. Akcja tego utworu, nominowanego w 2019 roku do prestiżowej nagrody Pulitzera, rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych: w latach osiemdziesiątych XX wieku oraz trzydzieści lat później. Nadrzędnym tematem powieści jest epidemia AIDS i jej skutki, ukazane na przykładzie gejowskiej społeczności Chicago. Jak w jednym z wywiadów wskazała au-

torka, uczestników tamtych wydarzeń łączy wiele podobieństw z amerykańskim pokoleniem lat dwudziestych XX wieku⁷². Obserwacji tej dała wyraz, umieszczając w tytule powieści intertekstualną aluzję do jednego z tekstów Francisca Scotta Fitzgeralda, czołowego pisarza tamtej epoki. Poniżej fragment eseju *My Generation*, do którego odsyła tytuł powieści i który stanowi zarazem jeden z epigrafów poprzedzających właściwą narrację (polskie tłumaczenie epigrafu przytoczone zostanie w dalszej części analizy):

We were the great believers. I have never cared for any men as much as for these who felt the first springs when I did, and saw death ahead, and were reprieved — and who now walk the long stormy summer⁷³.

Podobnie jak ofiary śmiertelnej pandemii, Fitzgerald był przedstawicielem „straconego pokolenia”. Wydobyte w powieści dalszych podobieństw między tymi dwoma generacjami stanowi dla pisarki kluczowy zamiar artystyczny:

Fitzgerald is referring to the lost generation, and the quote struck me as so counterintuitive — we often think of that generation as jaded and worldly. The parallels between that generation and the generation we lost in the '80s is something I explore in the novel. In particular, I was struck by the similarities between the way Paris was a refuge for so many misfit artists, and the role big American cities like Chicago have played for young LGBTQA+ people⁷⁴.⁷⁵

72 Rebecca Makkai, *The Great Believers Reader's Guide*, Penguin Random House, <https://www.penguinrandomhouse.com/books/553185/the-great-believers-by-rebecca-makkai/9780735223530/readers-guide>, dostęp 25 lutego 2021.

73 Francis Scott Fitzgerald, *My Generation*, w: Rebecca Makkai, *The Great Believers*, Little, Brown Book Group, London 2018, s. 3.

74 Fitzgerald odwołuje się [w eseju] do tzw. straconego pokolenia. Fragment ten wydał mi się zaskakujący, ponieważ pokolenie to bardzo często postrzegamy raczej jako zblazowane i skupione głównie na sprawach przyziemnych. W swojej powieści odkrywam analogie między pokoleniem Fitzgeralda a generacją „straconą” w latach osiemdziesiątych. Tym, co szczególnie mnie zaskoczyło, były podobieństwa między Paryżem jako azylem dla tak wielu artystów-odmieńców a Nowym Yorkiem i Chicago, czyli metropoliami, które odegrały istotną rolę w życiu młodych ludzi LGBTQA+. [przeł. D.B.]

75 Rebecca Makkai, *The Great Believers Reader's Guide*...

Intertekstualne odniesienie będzie więc musiało zostać zachowane również w tekście docelowym. Nie jest to jednak jedyna trudność, jaką może napotkać tłumaczka. Równie problematyczny jest rzeczownik *believer*, który ma dwa znaczenia i każde z nich w jakimś stopniu koresponduje z fabułą powieści. Z jednej strony może on oznaczać osobę optymistycznie nastawioną do czegoś. W tym znaczeniu odnosi się do przedstawicieli pokolenia, o którym mowa w powieści. Z drugiej zaś strony rzeczownik ten może być użyty w kontekście religijnym jako określenie osoby wierzącej w jakiś absolut, co również znajduje swoje odzwierciedlenie w fabule utworu – jedna z bohaterek pada ofiarą niebezpiecznej sekty.

Przekład na język polski, ogłoszony przez Sebastiana Musielaka, nosi tytuł *Wierzyliśmy jak nikt*. Tekst tłumaczenia podobnie jak oryginał zostaje opatrzony epigrafem. Narrację właściwą poprzedza przełożony na język polski fragment *My Generation*:

Nikt tak nie wierzył, jak myśmy wierzyli.
Nigdy nie kochałem nikogo tak bardzo, jak mych rówieśników, którzy przeżywali swoje pierwsze wiosny w ten sam czas co ja, którzy patrzyli już w oczy śmierci, lecz dostąpili łaski – i teraz brną przez to długie, burzliwe lato⁷⁶.

Jak widać, tłumacz zachował w *Wierzyliśmy jak nikt* intertekstualną aluzję do eseju Fitzgeralda. W porównaniu z anglojęzyczną wersją jest to jednak odwołanie mniej dokładne. W odróżnieniu od tytułu oryginalnego, który jest wiernym cytatem, przekład Musielaka odsyła do Fitzgeralda w sposób nieco bardziej luźny – wyjściowa myśl ulega lekkiej modyfikacji, zostaje skrócona i przeformułowana. Wykorzystanie jej w pełnej, niezmięnionej formie – *Nikt tak nie wierzył, jak myśmy wierzyli* – mogłoby zrozić tytuł zbyt długi. Skrócenie jej do postaci *Wierzyliśmy jak nikt* wydaje się z marketingowego punktu widzenia optymalnym rozwiązaniem. Taka fraza jest bardziej chwytliwa i tym samym lepiej się sprawdza jako tytuł dzieła literackiego. Zachowana zostaje w niej również sprzężona z akcją powieści dwuznaczność, którą sygnalizuje czasownik „wierzyliśmy”.

76 Francis Scott Fitzgerald, *Moje pokolenie*, w: Rebecca Makkai, *Wierzyliśmy jak nikt*, przeł. S. Musielak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2020, s. 3.

PODSUMOWANIE

Jak wykazała powyższa analiza, przekład krótkich tekstów niesie ze sobą wiele wyzwań. Najwięcej problemów nastroczają różnice między tłumaczonymi językami, zwłaszcza w zakresie leksyki – jak np. w hasle Deichmanna i KFC – oraz gramatyki i składni, czego dowodzi tłumaczenie aforyzmów. Innym istotnym źródłem trudności może być kontekst, co zdołałem zademonstrować na przykładzie melicznego sloganu Maybelline. Wszystkie przeanalizowane teksty bez względu na dziedzinę łączy ponadto wysoki poziom artystyczny. Takie ich aspekty jak ikoniczność (Białoszewski, kaligramy), intertekstualność (Makkai) czy gry słowne stanowią niebagatelne wyzwanie w przekładzie. Należy również wspomnieć o różnicach kulturowych, których rolę w procesie przekładu dobrze ilustruje tytuł powieści Zadie Smith. Nie bez znaczenia jest cel przekładu, dyktujący wybór określonych strategii tłumaczeniowych.

Wielość tych wyzwań może doprowadzić do utraty pewnych elementów oryginału w tekście docelowym, o czym świadczy przekład Deichmanna, KFC, Knorra oraz *Wyglądania przez pręty*. W niektórych hasłach dochodzi do tak silnego skumulowania różnych trudności, że przekład na język obcy staje się właściwie niemożliwy. Widać to na przykładzie sloganów marek Opel i Volkswagen. Co ciekawe, pewne aspekty tekstu wyjściowego mogą zostać w tłumaczeniu oddane jeszcze wyraziściej, jak na przykład w niemieckim przekładzie aforyzmów Leca czy w angielskim tłumaczeniu kaligramu Apollinaire'a. Niejednokrotnie mieliśmy również do czynienia z sytuacją, w której próba poradzenia sobie z ograniczeniami języka i formy doprowadziła do powstania w tłumaczeniu zupełnie nowych elementów. Należałoby w tym miejscu wymienić przede wszystkim hasło Deichmanna oraz – w skrajnej postaci – jedno z tłumaczeń sloganu Knorra.

Przekład krótkich tekstów potwierdza więc zacytowaną na samym początku refleksję Gadamera. Nie jest to bynajmniej „przedsięwzięcie beznadziejnie deficytowe”. Takie tłumaczenie wiąże się nie tylko z nieuniknioną stratą, lecz również z pewnym zyskiem. Krótkie teksty – zarówno z dziedziny marketingu, jak i literatury – otwierają w przekładzie wiele możliwości twórczej pracy nad językiem, na czym oryginał może tylko zyskać.

SZUFLADKI

**DOBRE
NA RZECZY**

NIE NA LUDZI

Loesje

ARTUR WERBEL

LOESJE W ŚWIECIE JĘZYKA MIGOWEGO. JASNA SPRAWA CZY JEDNAK WYZWANIE?

Aby zagłębić się w temat tłumaczenia haseł Loesje na polski język migowy (PJM), należy najpierw zadać kilka pytań. Czym jest praca tłumaczy i tłumaczek i jak ona wygląda oraz czym się ona różni w świecie osób słyszących i Głuchych? Czym jest interpretacja tekstów? Jakie są trudności i wyzwania podczas przekładu tekstu na PJM? Czy tłumaczenie haseł Loesje jest trudne?

Na wstępie przedstawię się. Nazywam się Artur Werbel, od urodzenia posiadam tylko cztery zmysły i jestem osobą Głuchą. Pochodzę z pięknej Głuchej rodziny, a moim pierwszym językiem jest polski język migowy. Od urodzenia uczyłem się migać od rodziców i na początku były to „bobomigi”, czyli znaki migowe używane podczas komunikacji z niemowlętami. To odpowiednik elementarza języka migowego. Przełamywanie barier od wczesnych lat jest moją codziennością i każdy dzień przynosi coś nowego. Od urodzenia żyję w dwóch światach i kulturach – kulturze i świecie Głuchych oraz słyszących. Zawodowo zajmuję się pracą z dziećmi jako nauczyciel i wychowawca w internacie, a ponadto pracuję za i przed kamerą, tworząc i montując materiały filmowe. Jestem również tłumaczem PJM. Rozwijam się, studiuję i uczę się innych języków migowych, w tym biegle posługuję się Międzynarodowym Językiem Migowym (IS – *International Sign*).

Zacznę od tego, że tłumaczenie samo w sobie nie jest łatwym zadaniem, tym bardziej tłumaczenie na PJM. Wymaga wiele czasu, przygotowania tekstów, pracy i umiejętności zrozumienia wielu metafor.

Metafora (gr. μεταφορά, *metaphorá*), inaczej przenośnia – językowy środek stylistyczny, w którym obce znaczeniowo wyrazy są ze sobą składniowo zestawione, tworząc związek frazeologiczny o innym znaczeniu niż dosłowny sens wyrazów. [...] Metafora jest typowym środkiem tekstów artystycznych, zwłaszcza poetyckich, gdzie służy jako środek obrazowania, choć utrwała się również w stylu potocznym i publicystycznym. Odgrywa istotną rolę w ewolucji zasobu słownego języka. Metafory są często uważane za szczególną odmianę czynienia analogii. Na przykład metaforę przyrównuje się do „skondensowanej analogii” lub do „analogicznej fuzji”. Ponadto analogia i metafora mają działać w sposób podobny tudzież obecny ma być w nich ten sam proces myślowy. Granica między analogią i metaforą ma być przy tym nieścista (być „rozmyta”), a tym, co je ma odróżniać, ma być odległość między porównywanymi w ich ramach obiektami (rzeczami, zachowaniami, osobami, relacjami)⁷⁷.

Przy tym nie możemy zapominać, że metafory mają mieć zawsze ten sam przekaz, zarówno w świecie Głuchych, jak i osób słyszących.

Ze względu na swój wizualno-przestrzenny charakter, PJM ma swoistą gramatykę, własne zasady budowy zdań, a także inaczej opisywane są zdarzenia, przedmioty, osoby. PJM składa się z kilku istotnych elementów: mimiki, gestów i znaków kulturowych. Jest używany w codziennej komunikacji przez społeczność Głuchych w Polsce i stanowi ich naturalny język. Coraz częściej mówi się o tym, że różnica między Głuchymi a słyszącymi polega nie tylko na stosowanym przez nich języku, lecz także na tożsamości społeczno-kulturowej. Polski język migowy jest językiem całkowicie odrębnym od języka polskiego. Komunikacja między osobami posługującymi się PJM jest możliwa dzięki układom dłoni, lokacji, ruchowi i sygna-

⁷⁷ Metafora, w: Wikipedia. Wolna encyklopedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metafora>, dostęp 20 czerwca 2021.

łom niemanualnym przekazywanym w przestrzeni. Istotną rolę odgrywa mimika twarzy, bez której byłoby trudno zrozumieć przekaz. Pełni ona funkcję emocjonalną, gramatyczną oraz leksykalną.

Sytuację dodatkowo komplikuje to, że czasem jednemu słowu w języku polskim odpowiada kilka różnych gestów-znaków. W świecie słyszających wiele można wyrazić samą intonacją głosu, natomiast w świecie Głuchych to wszystko musi zostać zastąpione niejako „grą aktorską”, która wykorzystuje wszelkiego rodzaju mimikę i gestykulację.

Tłumacze i tłumaczki języka migowego pracują w różnych środowiskach tłumaczenia, w rozmaitych warunkach, sytuacjach, na różnych zasadach. Głównym celem ich pracy jest ułatwienie funkcjonowania osób niesłyszących w otoczeniu ludzi słyszających. Głusi często mają trudności ze zrozumieniem tekstu pisanego w języku polskim. Nie każda osoba Głucha zna dobrze język polski i potrafi swobodnie porozumiewać się nim w piśmie, a polska gramatyka im tego nie ułatwia. Raczej nie ma osób niesłyszących, które bezproblemowo komunikują się jednocześnie w języku polskim i w PJM. Język polski to dla osoby Głuchej język obcy, którego również trzeba się nauczyć. Analogicznie osoba słyszająca – aby zrozumieć PJM i samą strukturę zdania w PJM – musi poświęcić wiele czasu na poznanie tego języka.

WYZWANIA

Pierwszym językiem naszym, osób Głuchych, jest więc polski język migowy. Nauczenie się zawilej gramatyki języka polskiego jest dla osoby Głuchej trudne przede wszystkim z uwagi na zupełnie inną budowę zdań. To do tłumaczy i tłumaczek PJM należy przekazywanie osobom niesłyszącym informacji i treści podawanych w wybranych wypowiedziach. Wymaga to umiejętności trafnego doboru znaków migowych, tak aby były zrozumiałe dla osób niesłyszących o różnym poziomie percepcji. Przekazanie całego komunikatu w taki sposób, aby każda osoba posługująca się PJM zrozumiała przekaz w całości, a nie tylko w części, to zadanie bardzo trudne.

Tłumacz języka migowego może pracować we wszystkich miejscach – wszędzie, gdzie potrzebne jest wsparcie dla osób Głuchych. Dodatkowo,

gdy tłumaczka PJM specjalizuje się w jakiejś dziedzinie, zapewnia najwyższą jakość przekładu, która wynika z dogłębnej znajomości specyficznego tematu. Tłumacz, aby umiejętnie posługiwać się PJM, musi posiadać rozległą wiedzę ogólną, być osobą elastyczną i mającą wysokie kompetencje językowe i komunikacyjne, a te cechy sprawiają, że będzie w stanie przenieść całą informację ze świata słyszących do świata Głuchych bez uszczerbku w samym przekazie.

Jaka jest różnica między tłumaczeniem w przypadku osób słyszących i Głuchych? I jakie są trudności podczas przekładu na PJM? Głuchy tłumacz ma za zadanie nie tylko powtórzyć tekst wyprodukowany przez tłumaczkę słyszącą, musi go również udoskonalić językowo, poprawiając ewentualne błędy czy niedociągnięcia, aby do odbiorców i odbiorczyń docelowych dotarł tekst w języku jak najbardziej dla nich naturalnym, umożliwiającym im jak najpełniejszy odbiór treści. Tłumaczenie przez osobę Głuchą gwarantuje wyższą jakość przekładu – mniejsze jest bowiem ryzyko interferencji języka fonicznego na język migowy, co jest niestety stosunkowo często obserwowane u tłumaczy słyszących. Lepsza jest też przyswajalność wśród osób Głuchych tekstu produkowanego przez naturalnych użytkowników ich języka⁷⁸.

Tłumaczenie jest z natury dość trudnym zadaniem – niezależnie od tego, czy będzie to świat osób słyszących, czy niesłyszących. Halina Grzeszczuk z Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach w artykule *Rola tłumacza języka migowego*⁷⁹ wskazuje dodatkowe utrudnienia w procesie tłumaczenia na PJM i zaznacza, że ich opis jest niekompletny:

Tłumacze języka migowego napotykają na dodatkowe problemy, które sprawiają, że ten proces staje się jeszcze trudniejszy, m.in.:

- Są wprowadzane zmiany do tekstu podczas procesu tłumaczenia.
- Teksty niedokończone.

⁷⁸ Reginald J. Egnatovitch, *Certified Deaf Interpreter-WHY?*, „Views” 1999, nr 16(10), s. 6.

⁷⁹ Halina Grzeszczuk, *Rola tłumacza języka migowego*, „Student niepełnosprawny. Szkice i rozprawy” 2013, nr 13(6).

- Znajdują się dialekty (gwary) i neologizmy (np.: pułapka kredytowa, pirat drogowy, margines społeczny).
- Są niewytłumaczone akronimy (skrótowce) i skróty.
- Pojawiają się nazwy własne ludzi, organizacji, miejsc itd.
- Występuje niezrozumiały żargon.
- Używane są nieznane idiomy (np.: *piąte koło u wozu* – osoba lub rzecz zawadzająca, *flaki z olejem* – coś wyjątkowo nudnego).
- Rymy, kalambury i tempo poetyckie, humor, specyficzne odnośniki kulturalne.
- Występuje specyficzne słownictwo naukowe.
- W konstruowaniu wypowiedzi migowej używane są głównie rzeczowniki, czasowniki i przymiotniki, z pominięciem przyimków, spójników, partykuł.
- Do wyrównywania różnic między językiem migowym i fonicznym służy składnia tłumacza, m.in.: skracanie wypowiedzi ustnej lub przekładanie każdego słowa na znaki.
- W przypadku konstruowania znaczenia w języku migowym osoba migająca musi swoją wypowiedź znacznie rozwinąć, stosując opisy i dodając wiele szczegółów⁸⁰.

CZY TŁUMACZENIE HASEŁ LOESJE JEST TRUDNE?

W jaki sposób przygotować przekład tekstów Loesje na PJM? Aby sprostać temu zadaniu, najpierw trzeba dobrze zrozumieć samą metaforę, jaką operuje hasło Loesje. Następnie metafora zostaje opisana i później przetłumaczona na PJM. Jeśli tłumaczenie zostaje nagrane na wideo, napisy dodawane są dopiero po montażu filmu.

Należy przy tym pamiętać, że na PJM nie tłumaczymy dosłownie – należy wychwycić kontekst i przekazać sens w składni PJM, bez tłumaczenia zgodnie z gramatyką języka polskiego. To samo dzieje się choćby przy tłumaczeniu z języka angielskiego na polski.

Poniżej przedstawię przykłady wzorcowo przygotowanego przekładu tekstów Loesje na PJM, z których część znajduje się na budynkach

80 Ibidem, s. 132–133.

w Warszawie w formie murali. Tłumaczenia zostały przygotowane we współpracy z Fundacją Kultury bez Barier⁸¹, a wszystkie filmy z hasłami Loesje nagranyymi w PJM dostępne są w linkach podanych pod każdym zinterpretowanym tekstem.

ZANIM ZBUDUJEMY MOSTY
ZACZNIJMY BURZYĆ MURY

Metafora odnosi się ogólnie do społeczności ludzi na całym świecie. Zanim zacniemy szukać nowych przyjaciół, którzy są podobni do nas, próbujmy szukać porozumienia z osobami, z którymi trudno nam się zrozumieć i różnią nas poglądy.

www.bit.ly/Zanim-PJM

UMYSŁ
OTWARTE 24H

Sformułowanie „otwarte 24h” kojarzy się ze sklepem, a umysł to też taki sklep, w którym przechowujemy wiele informacji, które są dla nas ważne. Hasło nawiązuje do wszechobecnej technologii, jesteśmy cały czas wpatrzeni w telefony, laptopy, inne urządzenia. W urządzeniach przechowujemy bardzo dużo informacji, a urządzenia są jednak zawodne. Mogą się zepsuć, czasem padnie bateria, telefon może zostać ukradziony, a nasz mózg jest zawsze dostępny.

www.bit.ly/Umysl-PJM

ZRÓB KOMUŚ
DZIEŃ DOBRY

To nietypowe połączenie słów, bo znacznie częściej spotykamy się z wyrażeniem „zrobić komuś krzywdę”. Hasło sugeruje, żebyśmy zrobili na przekór i nie robili komuś krzywdy, tylko przywitali się z kimś, zrobili

81 Tłumaczenia powstały w 2019 roku w ramach projektu *Język polski w 3D*, a wszystkie nagrane wówczas filmy z tłumaczeniami dostępne są w serwisie YouTube.com, w linku: <https://bit.ly/Loesje-PJM>

coś miłego. „Dzień dobry” oznacza też otwartość na innych i proponuje, abyśmy nie zamykali się tylko we własnym gronie.

www.bit.ly/Zrób-PJM

IM DŁUŻEJ CZEKASZ NA PRZYSZŁOŚĆ
TYM BĘDZIE KRÓTSZA

To hasło zamieszczone jest na pierwszym w Polsce muralu Loesje, który powstał na Pradze-Północ w grudniu 2011 roku, na ścianie bloku przy ulicy Stalowej 38. To metafora, która mówi o tym, że im dłużej czekamy, tym bardziej ucieka nam życie. Kiedy jesteśmy starsi i gotowi na zrobienie czegoś, to czujemy, że czasu mamy za mało, by zrealizować wszystkie swoje plany. Tekst mówi o tym, że nie warto czekać. Warto działać już teraz. Szkoda czasu na czekanie, planowanie i myślenie o przyszłości.

www.bit.ly/Im-PJM

SZUFLADKI
DOBRE NA RZECZY
NIE NA LUDZI

My, ludzie, mamy tendencję do oceniania innych, do kierowania się stereotypami. Często nawet nieświadomie przyklejamy komuś „łatkę”, np. gruby, chudy, czarny. Metafora odnosi się do szuflady, w której możemy poukładać ubrania według kategorii: skarpetki do jednej przegrody, majtki do drugiej, koszulki do trzeciej. Kategorie są więc dobre na rzeczy, a nie na ludzi. Wszyscy jesteśmy sobie równi i równie wartościowi.

www.bit.ly/Szufladki-PJM

PRZ SZŁOŚĆ

W puste miejsce można wpisać literę „y” lub „e” i wtedy będzie to „przyszłość” lub „przeszłość”. To od nas zależy, czy dla nas ważniejsza będzie przeszłość czy przyszłość. Mural z tym hasłem znajduje się w miejscu widocznym z pociągu jadącego z północy lub na północ Polski, co nawiązuje do podróży. Możemy podróżować do przodu albo cały czas myślami wracać do tyłu.

www.bit.ly/Przeszłość-PJM

Z PUNKTU WIDZENIA DROGI MLECZNEJ WSZYSCY JESTEŚMY ZE WSI

Warszawiacy często krytykują „słoików” – osoby, które przeprowadziły się do stolicy z innych miejscowości, często małych miasteczek, wsi. Jeśli spojrzymy na naszą planetę, jest ona malutka w porównaniu ze wszechświatem i dla wszechświata to my jesteśmy wsią. Pokazuje to, że wszystko zależy od punktu widzenia, trzeba mieć w sobie pokorę, aby przyznać, że wcale nie jesteśmy lepsi od innych tylko dlatego, że mieszkamy od urodzenia w stolicy.

www.bit.ly/Zpunktu-PJM

NOWE TŁUMACZENIA

Poniżej przedstawię również kilka nowych przekładów plakatów Loesje, w mojej interpretacji. Spróbuj również zastanowić się, jak można te hasła i wyjaśnienia przetłumaczyć na PJM. Będzie to na pewno nowe doświadczenie. Poniższe opisy są moją interpretacją tekstów, a każda osoba może mieć zgoła inne przemyślenia.

OKO ZA OKO
ZĄB ZA ZĄB
CZY DZIĘKUJĘ ZA PROSZĘ
PRZEPRASZAM ZA BŁĄD

Tradycyjna zasada „oko za oko” oznacza, że jeśli ktoś wyrządził nam krzywdę, należy mu odpłacić tym samym. Jeżeli ktoś wybił mi oko, to ja jemu również wybiję oko. Ta zasada była hasłem przewodnim kodeksu Hammurabiego z XVIII wieku p.n.e. To zamierzchłe czasy i inny świat. Dlatego dziś nie robimy krzywdy i przepraszamy za błąd, zamiast wybijać komuś oko czy ząb.

WINDA 600 KG
LUB 7 NOWYCH ZNAJOMYCH

Hasło nawiązuje do nowych znajomości. Często jedziemy windą z obcymi ludźmi. W kabinie jest tabliczka informacyjna (np. „udźwig 600 kg”). Natomiast czasami może się okazać, że jadąc windą nawet krótką chwilę możemy poznać ciekawe osoby czy sąsiadów, o których istnieniu nawet nie wiedzieliśmy. Hasło pokazuje nam, że nawet krótkie spotkanie to możliwość zapoznania się z kimś. Nie patrzymy wówczas na kilogramy, lecz na osobę. Poznawanie nowych osób nikomu nie zaszkodzi, a może okazać się, że właśnie ta osoba stanie się naszym wspólnym przyjacielem.

KTO DECYDUJE
CO JEST NIEMOŻLIWE

To przerośnia, która sugeruje, że człowiek sam decyduje o tym, co jest niemożliwe. Czasem poddajemy się i myślimy, że coś się nie uda, ale przy tym nawet nie sprawdzamy dokładnie. Kto decyduje? My sami. To my powinniśmy zrobić wszystko, aby się udało. Nikt inny nie powinien o tym decydować. Nikt nie powinien nam mówić, że czegoś nie da się zrobić. Sprawdźmy i przekonajmy się, bo każda osoba jest inna i ma inne granice.

ŚWIAT JEST PIĘKNIEJSZY
Z TOBĄ

To szczególna metafora dla zakochanych. Wyobraźmy sobie, że jest brzydka pogoda, pada deszcz i jest mgliście. Mężczyzna tuli kobietę i mówi do niej właśnie te słowa. W tym momencie to kobieta, która jest tuż obok, sprawia, że w ten deszczowy dzień świat jest piękniejszy nawet mimo złej pogody. Nie liczy się deszcz czy mgła. Liczy się właśnie ta chwila.

POPEŁNIAJ BŁĘDY
ALE POPEŁNIAJ JE DOBRZE

Prawda stara jak świat. Każdy zna powiedzenie, że trzeba uczyć się na błędach. Każda osoba popełnia w życiu błędy, ale ważne jest, czy wyciągniemy z nich lekcje, które pomogą nam w rozwoju. Nikt nie jest idealny,

a popełnione błędy uczą nas zawsze czegoś nowego. Mówimy czasem, że trzeba się „sparzyć”, aby nauczyć się gotować, a dziecko musi się „sparzyć”, aby wiedzieć na przyszłość, żeby czegoś nie robić. W dorosłym życiu dla każdego ważne jest, aby popełniając błąd, wyciągać z niego daleko idące wnioski i nie powielać go w przyszłości.

SZEF SPYTAŁ CZY JESTEM ELASTYCZNY
ZROBIŁEM SZPAGAT NA JEGO BIURKU
(ojciec Loesje)

Hasło odnosi się przede wszystkim do relacji w pracy. Wyobraźmy sobie sytuację, że idziemy do naszego przełożonego w sprawie podwyżki, a może awansu na wyższe stanowisko. Podczas rozmowy szef sprawdza nasze predyspozycje do awansu. Sprawdza również naszą dotychczasową pracę. Podczas takiej rozmowy szef może spytać, czy możemy pracować w weekendy lub wieczorami albo czy możemy przeprowadzić się do innego miasta, aby kontynuować pracę. To hasło odnosi się do właśnie takiej sytuacji, a na powyższe pytanie odpowiemy, że oczywiście – mogą pracować w weekendy lub wieczorami, mogą zmienić miejsce zamieszkania, bo wiem, że dzięki odpowiedzi twierdzącej mogę liczyć na awans czy podwyżkę. Nasza odpowiedź wówczas świadczy o tym, że jesteśmy elastyczni i adaptujemy się do nowych warunków, a prośby szefa będziemy w stanie spełniać. Tym samym w jego oczach zasługujemy na awans. W tym hasle szpagat oznacza tyle, co powiedzenie: „Ja nie jestem elastyczny? Zaraz ci pokażę, już szpagat robię!”.

BYĆ
OTO JEST ODPOWIEDŹ

Hasło nawiązuje do utworu Williama Shakespeare’a *Hamlet, książkę Danii* i słynnej frazy wypowiedzianej przez tytułowego bohatera: „Być albo nie być”. Loesje odpowiedź wskazuje od razu, bez zbędnych rozterek, jakie miał Hamlet. Mamy być – nie zastanawiamy się. Bądźmy, żyjmy, cieszymy się życiem i tym, co przynosi nam każdy kolejny dzień. Mamy to szczęście – otrzymaliśmy dar życia i teraz do nas należy, aby je dobrze przeżyć. Być i cieszyć się każdą, nawet najmniejszą, drobnostką.

MOJE ŻYCIE NIE MIEŚCI SIĘ W CV

To krótkie stwierdzenie faktu – moje życie jest tak bogate i różnorodne, że nie mieści się w CV. Wszyscy wiedzą, czym jest CV – *curriculum vitae*, czyli tłumacząc z łaciny: „bieg życia”, „przebieg życia”. Z reguły CV ma układ chronologiczny i powinno zawierać się na jednej stronie, aby nie zanudzać rekrutera i dodatkowo pokazać nasze najlepsze cechy jako kandydata do pracy. Natomiast hasło może wskazywać, że mamy bogate życie i jest ono bardzo dynamiczne. Jednak w przypadku aplikowania o pracę, to nie zawsze będzie dobrze widziane, ponieważ może sugerować, że nigdzie nie zagrzewamy miejsca zbyt długo i często zmieniamy pracę. Osoba rekrutująca może mieć do nas mniejsze zaufanie i zastanawiać się, czy zostaniemy na długie lata. Tu więc wszystko zależy od tego, czy odnieśliśmy się do naszego bogatego życia poza pracą, czy weźmiemy pod uwagę nasze życie zawodowe.

PO CO TRZYGWIAZDKOWY HOTEL SKORO MOGĘ SPAĆ POD TYSIĄCEM GWIAZD

Wszyscy bywamy na wakacjach, a wybierając hotel, patrzymy na opinie innych ludzi, którzy go odwiedzili, czy na liczbę gwiazdek. Próbujemy w ten sposób sprawdzić, czy hotel spełni nasze oczekiwania pod względem posiłków, udogodnień. Zaś hasło Loesje pyta nas, po co czasem szukamy hotelu, skoro możemy położyć się na plaży i spać pod tysiędem gwiazd. Bez względu na to, czy jesteś biedny czy bogaty, możesz położyć się na plaży czy łące i podziwiać gwiazdy. Za to nie musimy płacić i w takich chwilach jesteśmy sobie równi.

MAŁE TEŻ PIĘKNE GESTY

Interpretacja tutaj wydaje się dość prosta. Zawsze cieszymy się z prezentów – małych, dużych. Małe prezenty też są piękne. Nie możemy przy tym zapominać, że równie piękne i wspaniałe mogą być bardzo małe gesty. Weźmy pod uwagę przykłady z życia codziennego: ustąpienie miejsca

w tramwaju, pomoc w niesieniu zakupów, uśmiech do nieznannej osoby w windzie – może nawet nie wiemy, jak samotna jest ta osoba, a ten mały gest stał się dla niej czymś wielkim i wyjątkowym. Nie musimy kupować upominków, żeby dawać prezenty nawet nieznanym nam ludziom – w postaci takich małych gestów. Czasem nie myślimy o tym, że mimowolnie umililiśmy komuś dzień i sprawiliśmy, że na czyjejs na twarzy choć na chwilę zagościł uśmiech. Możemy zrobić tak mało, a zarazem tak wiele.

Podsumowując temat, pamiętajmy, że przetłumaczenie haseł Loesje na PJM jest zadaniem trudnym i wymaga od osoby tłumaczącej tekst rozległej wiedzy nie tylko o PJM, ale także o kulturze i świecie Głuchych. Pamiętajmy, że zdanie w języku polskim nigdy nie będzie tożsame ze zdaniem w polskim języku migowym.

A na koniec hasło do przemyślenia:

PROGNOZA POGODY
ZA KAŻDĄ CHMURĄ ŚWIECI SŁOŃCE

KREATYWNOŚĆ

**W GŁOWIE SIĘ
NIE MIEŚCI**

Loesje

MARCIN ORLIŃSKI

JAK ZROBIĆ Z TEKSTU PETARDĘ

No dobrze, napisaliśmy tekst. Czy to koniec? Niekoniecznie! Okazuje się, że nawet drobne poprawki mogą sprawić, że utwór zyska na wartości.

„Kreatywność / w głowie się nie mieści”. Niech ten krótki wierszyk powstały w ramach warsztatów Loesje posłuży nam za wstęp, przewodnik, a także półprzewodnik i nadprzewodnik do artykułu o redagowaniu tekstów. Być może intuicja ci już podpowiada, że zacytowany utwór to dobrze zredagowany tekst, ale z dalszej części dowiesz się dlaczego.

Po pierwsze: redagowanie tekstu to czynność kreatywna. Poprawiając utwór, redaktor wchodzi z nim w dialog i w pewnym stopniu staje się jego współautorem. Po drugie: to również praca, czasem zresztą trudna, bo wymagająca wertowania książek czy stron internetowych w celu potwierdzenia zawartych w tekście informacji. Redaktor to trochę taka straż dzieła, ktoś, kto pilnuje, żeby tekst dobrze się czytał i nie zawierał fałszywych informacji czy banałów. Bo błędy, zarówno merytoryczne, jak i językowe, zdarzają się najlepszym autorom. A redaktor jest właśnie po to, żeby te błędy wyłapać.

Redagowanie każdego tekstu ma więc dwie ważne strony: merytoryczną i językową, co zresztą potwierdzają definicje. W *Słowniku języka polskiego PWN* czytamy, że „redagować” znaczy „opracowywać tekst pod względem merytorycznym i stylistycznym, przygotowując go do druku”. Z kolei według *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego „redagować” to „opracowywać stylistycznie i treściowo tekst własny; sprawdzać i poprawiać tekst, przygotowując go do druku”. Warto dodać, że oczywiście nie tylko do druku, ale również do publikacji na stronie internetowej, w newsletterze czy w każdym innym miejscu, w którym tekst może się ukazać. Także na chodniku czy na murze, choć do niszczenia elewacji nie zachęcam.

Które teksty się redaguje? Wszystkie! Od pism urzędowych, poprzez artykuły i wywiady prasowe, aż po teksty literackie. Oczywiście proces ten wygląda w każdym przypadku inaczej. Redagując reportaż, trzeba sprawdzić – na ile to możliwe – każdą podaną informację czy zgodność cytowanych książek z oryginałem. Z kolei redagując opowiadanie, należy zwrócić uwagę np. na konstrukcję świata przedstawionego czy piękno stylu. Redaktor musi mieć zatem wiedzę o gatunkach tekstów, których poprawienia się podejmuje.

Redagować można cudze teksty, ale również własne. I choć praca nad autorskim utworem to część aktu twórczego, który twórca zaczął wraz z napisaniem pierwszego słowa, to poprawianie gotowego tekstu polega właśnie na jego redagowaniu. To czas szlifowania stylu, wycinania zbędnych fragmentów, przedstawiania wersów w wierszu czy akapitów w esej, wymyślania lepszych tytułów, wstępów czy zakończeń. Jak wiem z doświadczenia, lepszą redakcję tekstu robi ktoś inny niż autor – z tej prostej przyczyny, że potrafi spojrzeć na tekst świeżym okiem.

OD OGÓŁU DO SZCZEGÓŁU

Skupimy się na tekstach krótkich, bo właśnie takie dzieła powstają podczas warsztatów organizowanych przez Loesje, ale zaczniemy od uwag dotyczących redagowania utworów niezależnie od ich długości.

Dobrym sposobem na redagowanie tekstu jest metoda od ogółu do szczegółu. Zaczynaj od lektury całego tekstu i ustalenia, czego on dotyczy i na ile spełnia założenia gatunku. To chwila, by przyjrzeć się podstawowym elementom dzieła. Oceń kompozycję utworu, konstrukcję świata przedstawionego, jeśli masz do czynienia z utworem literackim, kolejność wprowadzanych informacji czy logiczność poszczególnych partii tekstu. Jeśli na tym etapie okaże się, że np. któryś akapit (w tekście niepoetyckim) lub któraś strofa (w wierszu czy utworze Loesje) z jakiegoś względu nie pasuje do całości, zaoszczędzisz sporo czasu. Po prostu usuń ten fragment lub – jeśli trzeba – zmień jego miejsce w utworze. Choć taki zabieg może się wydać drastyczny i wiąże się z dużą ingerencją w dzieło, czasem wydaje się nieodzowny.

Teraz możesz przejść do sprawdzenia pojawiających się informacji i ocenić, czy dzieło wyczerpuje dany temat. Jeśli autor postanowił napisać artykuł o delfinach, a skorzystał tylko z informacji dostępnych na

Wikipedii albo w artykule znalezionym na blogu, trudno mówić o merytorycznej wartości tekstu. Mądra zasada głosi: zanim napiszesz o czymś jedną stronę, przeczytaj na ten temat książkę. A najlepiej pięć lub osiem. Taki tekst wymaga więc rozbudowania.

Kolejnym etapem jest redakcja językowa, czyli m.in. poprawa stylu. Na koniec – o ile oczywiście potrafisz to robić – pozostaje korekta (choć wydawnictwa i czasopisma mają zwykle osobnych korektorów). Poprawiasz więc interpunkcję, błędy ortograficzne, pisownię obcych nazw, wyłapujesz podwójne spacje itd. Podstawowym narzędziem powinien być dla ciebie słownik języka polskiego (wystarczy jego wersja internetowa). Dobrze zredagowany tekst nie powinien zawierać błędów, które – jeśli się pojawiają – odwracają uwagę od strony merytorycznej, utrwalają w powszechnej świadomości złą pisownię, no i niezbyt dobrze świadczą o autorze.

Jeszcze jedno: tekst po redakcji może być dłuższy lub krótszy niż oryginał. I to redaktor powinien umieć się zorientować, czy należy go skrócić, czy wydłużyć. Jeśli temat wart jest świeczki – wydłużyć. Jeśli nie – skrócić. Istnieje takie powiedzenie, że słup telegraficzny to zredagowane drzewo, a zapalka to bardzo dobrze zredagowane drzewo. To trafne porównanie, ale ze skracaniem trzeba uważać, zwłaszcza jeśli idzie o teksty literackie. Zapalka – by trzymać się już tej metafory – to prosta informacja o drewnie, nie ma jednak zbyt wiele wspólnego ze złożonym i ciekawym opisem sosny czy dębu.

Zasada „od ogółu do szczegółu” bardziej sprawdza się w przypadku długich artykułów. Redagowanie krótkiego tekstu, jak wiersz, notka prasowa, komunikat reklamowy czy właśnie utwór powstały podczas warsztatów Loesje, to robota specyficzna. Na małym dystansie, jakim jest kilka wersów czy linijek, musi się znaleźć maksimum treści. Nie ma tu miejsca na długie filozoficzne dialogi w stylu Naphty i Settembriniego z *Czarodziejskiej Góry* albo pełne szczegółów opisy sadu czy bigosu jak w *Panu Tadeuszu*. Nie! Musi być krótko, błyskotliwie i wciągająco – odpowiednia dawka emocji i informacji, a do tego dobry styl lub oryginalna gra słów. No i wszystko w odpowiedniej kolejności.

ODWAGI!

Jest taka słynna wskazówka, skądinąd błędnie przypisywana Ernestowi Hemingwayowi: „Pisz na rauszu, redaguj na trzeźwo”. Nie zachęcam

do picia alkoholu, raczej do potraktowania tej zasady metaforycznie. Mianowicie: kiedy piszesz, pozwól sobie na szaleństwo. Zbytnio nie analizuj. Niech słowa z Ciebie wypływają. Nie kontroluj się i nie powstrzymuj. Nie bój się, co inni pomyślą. Odtąd żadnego tabu, żadnych ograniczeń. Kiedy już jednak skończysz pisać, zacznij spokojnie swoje dzieło poprawiać. Ten proces powinien być bardziej racjonalny. Tu warto ochłoniąć po twórczym szale i zadać sobie zdroworozsądkowe pytania: czy tekst jest zrozumiały? Czy rzeczywiście jest tak dowcipny, jak mi się wydawało? Czy nie jest zbyt hermetyczny? Jak go odbierze czytelnik, z którym łączą mnie jedynie język i pewien – by tak rzec – horyzont wspólnych możliwych doświadczeń? To etap, kiedy należy poddać tekst chłodnej analizie, zdystansować się wobec utworu i spróbować wejść w buty kogoś, kto patrzy na dzieło z zewnątrz.

Znam redaktorów, którzy boją się poprawiać gotowe teksty. A także autorów, którzy obawiają się napisać coś, co zostanie źle odebrane. Otóż moja rada jest taka: nie bój się, Droga Autorko lub Drogi Autorze, pisać tego, co naprawdę myślisz lub czujesz. Ktoś uzna, że to, co wyszło spod Twojego pióra, jest bluźnierstwem albo wyznaniem zbyt intymnym? Trudno. Bardzo często o wartości tekstu literackiego decyduje przedstawiona w nim prawda albo oryginalna opinia. Nie bój się również usuwać całych fragmentów tekstu. Cel redakcji jest zawsze jeden: najlepszy efekt końcowy. Bo jednym z najważniejszych narzędzi autora i redaktora powinien być kosz na śmieci.

POLOWANIE NA MUCHY

Redagowanie to przede wszystkim poprawianie błędów. Po pierwsze, sprawdzaj, czy do tekstu nie zakradły się błędy merytoryczne. Kiedy w 2012 roku zmarł krytyk literacki Henryk Bereza, ówczesne Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego opublikowało w „Gazecie Wyborczej” nekrolog, który zaczynał się tak: „Z głębokim żalem żegnam Henryka Berezę, wybitnego krytyka literackiego, odkrywcę Marka Hłaski i Edwarda Stachurskiego, redaktora »Twórczości«”. Pod nekrologiem podpisał się minister kultury Bogdan Zdrojewski. Wpadka – mimo smutnych okoliczności – zabawna, bo pomyłono poważnego poetę Edwarda Stachurę z wokalistą,

kojarzonym z muzyką rozrywkową. Co jednak najistotniejsze – błąd nie wyłapał ani nikt po stronie ministerstwa, ani po stronie gazety. Słowem, nekrolog nie został prawidłowo zredagowany.

Weźmy przykład mniej spektakularny: „Tego typu konstrukcję ma sopockie molo, którego część drewniana obejmuje pomost o długości 551,5 m”. Wystarczy zajrzeć na kilka stron internetowych, by zorientować się, że pomost ma długość nie 551,5 m, tylko 511,5 m. Różnica drobna, być może wynikająca z nieuwagi, ale takie zdanie jest po prostu nieprawdziwe i wprowadza odbiorcę w błąd. Jeśli czytelnik sam zauważy tego rodzaju niedociągnięcie, może już nie mieć zaufania do innych pojawiających się w tekście informacji.

Jeszcze jeden przykład. W 2016 roku Kompania Piwowarska popełniła błąd w internetowej reklamie piwa Tyskie. Spot został osadzony w realiach zaborów z czasów pierwszej wojny światowej. W jednej ze scen pojawił się napis: „Browar w Tychach, zabór pruski”. Reklamy, podobnie jak literatura, rządzą się swoimi prawami i często sięgają do fikcji, jednak w tym wypadku mamy do czynienia z odniesieniem do historii. I co warto podkreślić – z błędnym odniesieniem, ponieważ... Tychy nigdy nie leżały w zaborze pruskim, tylko w samych Prusach. Dobry redaktor powinien taki błąd wyłapać.

Po drugie, zwracaj uwagę na błędy językowe. Bo nie „conajmniej”, tylko „co najmniej”. Nie „napewno”, tylko „na pewno”. Nie „na codzień”, tylko „na co dzień”. Nie „super człowiek”, tylko „superczłowiek” i nie „nowonarodzony”, tylko „nowo narodzony”.

Poprawna pisownia może się okazać kluczowa dla sensu całego tekstu. Na przykład w okolicach Święta Pracy i Święta Narodowego Trzeciego Maja co roku krąży po sieci mem o Majach. Grafika przedstawia grupę Majów, rdzennych mieszkańców Ameryki. A na obrazku taki tekst: „Sznuj każdego Maja, nie tylko pierwszego i trzeciego”. Wszystko pięknie, problem jednak w tym, że mianownik w liczbie pojedynczej od słowa „Majowie” to „Maja”, nie „Maj”. Mówimy „ten Maja”, a nie „ten Maj”. No i dowcip się sypie. Bo powinno być: „Sznuj każdego Maję...”, ale wtedy nie będzie już widać nawiązania do nazwy miesiąca.

Szczególnym rodzajem błędu językowego jest błąd stylistyczny. Jak podpowiadają słowniki, błąd taki polega na niewłaściwym użyciu środków językowych ze względu na: wartość stylistyczną wypowiedzi (np. stosowa-

nie w piśmie urzędowym metafor lub wyrazów potocznych), zrozumiałość wypowiedzi (np. nadużywanie naukowych terminów), wartość emocjonalną (np. stosowanie negatywnie nacechowanych słów w opisie, który ma wzbudzać pozytywne emocje) oraz ze względu na eufonię, czyli dobór dźwięków mowy. Takim błędem jest choćby niezamierzone powtórzenie (np. zaimek „który” w zdaniu: „W piątki Andrzej chodził do kina, w którym za każdym razem spotykał dziewczynę, która bacznie mu się przyglądała”) albo rozpoczynanie wyrazu sylabą, którą kończy się poprzedni wyraz (np. „który rysuje”).

Jeśli mogę więc coś doradzić – nie mieszaj stylów, unikaj słów, które nie pasują do kontekstu, zwracaj uwagę na logikę wypowiedzi, nie nadużywaj wyrazów zapożyczonych (np. „deadline”) i uważaj z archaizmami (np. „onegdaj”). Zdanie powinno być zwarte, zrozumiałe, a przedstawiane w tekście informacje nie powinny się powtarzać. Jeśli bowiem raz o czymś napisałeś, czytelnik na pewno będzie o tym pamiętał. Nie musisz ponownie o tym wspominać dwa akapity czy cztery wersy dalej.

SMAKI I SMACZKI

Tym, co najbardziej cenne w tekstach powstających dzięki warsztatom Loesje, jest – według mnie – zwarty, błyskotliwy komunikat, nieoczekiwana gra językowa, dające do myślenia niedopowiedzenie. Słowem, to, co bywa wartościowe w poezji. W poezji zdarzają się zresztą wiersze równie krótkie jak w Loesje. Jako przykład podam dwuwersowy utwór Bohdana Zadury *Przygotowuje się ich do życia*: „Jakby nie żyli, / a ono właśnie mija”. Jest tu minimum formy i maksimum treści – przygotowywanie do życia to oczywiście cały proces edukacji młodych ludzi, przeprowadzany z myślą o ich przyszłości. Owszem, przygotowywanie się do przyszłego życia jest ważne. Trzeba się uczyć, by zdobyć wiedzę i umiejętności niezbędne do funkcjonowania w społeczeństwie, uzyskać zatrudnienie itd. Ale oto poeta rozsądza ten koncept uwagą, że życie to przecież nie tylko owa mająca przyszłość, dzieje się bowiem tu i teraz, a jeśli poświęca się czas na myślenie o czymś, co dopiero się wydarzy, traci się bezcenne chwile młodości.

Powyższe uwagi to interpretacja tekstu, ale mogą również służyć jako wskazówki redakcyjne. Jak już wspomniałem, warto w taki sposób kon-

struować i redagować teksty, by przekaz był możliwie krótki, spójny, zwięzły, zaskakujący i dający do myślenia. Do tego dorzuciłbym jeszcze dowcip. Dowcip rozumiany niekoniecznie jako zabawna opowieść, na którą mogą sobie pozwolić autorzy dłuższych tekstów, lecz jako zabieg wywołujący zaskoczenie i obalający zastane reguły. Za przykład niech posłuży dwuwers autorstwa innego współczesnego poety Zbigniewa Macheja: „nawet w naj-sroźszej nadziei / nie traćmy dobrej zawiei”. Poeta osiągnął efekt humorystyczny, dokonując prostej zamiany – podobnych skądinąd – słów „nadzieja” i „zawieja”. Zauważmy, że już sama forma utworu może świadczyć o tym, że podmiot wypowiadający się w tym tekście jest już lekko zawiany (nie traci zawiei), a przez to, być może, mieszają mu się również słowa.

Zaskoczenie i zabawa słowami to domena wielu krótkich tekstów, również reklamowych. Niektóre nawiązują do literatury, np. słynny dialog ze starego spotu: „– Ojciec, prac? – Prac, ale tylko w Pollena 2000” (pozdrowienia dla Sienkiewicza!), inne – wykorzystują brzmienie słów, jak reklama kawy Kopiko: „Kopa ma ta kawa”, jeszcze inne – skupiają się na podwójnym znaczeniu niektórych wyrazów czy sformułowań. Przykładem cykl reklam piwa Żubr, w których z jednej strony mowa o przedstawionych w spotach scenkach z puszczy, a z drugiej – o piciu piwa: „Żubr podchodzi do grilla”, „Dobrze posiedzieć przy żubrze”, „Wieczorem żubr idzie za żubrem” itd. To slogany nie tylko świetnie pomyślane, ale i bardzo dobrze zredagowane – są krótkie, treściwe i wpadają w ucho.

W ten sposób można redagować nie tylko teksty, ale także ich tytuły. Przykładem mogą być tytuły z „Przekroju”, w którym mam przyjemność pracować jako redaktor. Tekst o Anthonym Curcio, amerykańskim futbolisście, który napadł na furgonetkę i ukradł 400 tysięcy dolarów, mógłby mieć tytuł *Sportowiec, który był złodziejem*. Ale to byłoby przeciętne i trochę za długie. Artykuł ukazał się więc pod tytułem *Rabusz futbolista*, który nawiązuje do powiastki filozoficznej Diderota *Kubus Fatalista i jego pan*. Drugi przykład: *Kapelusz czy nóżka?* To z kolei tytuł artykułu o grzybach odnoszący się do filmu *Skrzydółko czy nóżka?* I trzeci przykład, tym razem z grą słów: *Marek umiarek*. Tekst dotyczył Marka Aureliusza, starożytnego filozofa, który zachęcał do życia w umiarze.

LOESJE

A teraz kilka krótkich tekstów, które powstały w ramach warsztatów Loesje. Na początek utwór podobny do wspomnianego wiersza Bohdana Zadury:

IM DŁUŻEJ CZEKASZ
NA PRZYSZŁOŚĆ

TYM BĘDZIE
KRÓTSZA

Proszę zwrócić uwagę na prostotę powyższego utworu, w którym zawarto pewną mądrość – czekanie na przyszłość wiąże się z traceniem czasu, który mamy teraz. Nie ma co odkładać planów lub wciąż na coś czekać, lepiej żyć terażniejszością. Bo im więcej minie czasu, tym w sumie będzie go mniej.

WPISZ
W NAWIGACJĘ

PODRÓŻ
W NIEZNANE

W przypadku obu powyższych utworów istotny jest podział na dystychy, czyli dwuwiersze. Mamy tu do czynienia ze zderzeniem dwóch różnych porządków: z jednej strony nawigacja, a więc poczucie bezpieczeństwa i kontrolowanie trasy, którą się podąża, z drugiej zaś – podróż w nieznane, czyli otwarcie się na przygodę, coś nieoczekiwanego i niedającego się kontrolować. W program nawigacyjny, np. w samochodzie, nie można wpisać podróży w nieznane, mamy więc istotny w przypadku niektórych krótkich tekstów efekt zaskoczenia. Redagując tekst, warto mieć tę możliwość na uwadze. Z efektem zaskoczenia mamy też do czynienia w przypadku kolejnego utworu.

IDEALNY
WIEK KOBIETY

WŁAŚNIE TRWA

Ciągle słyszymy, że trzeba być idealnym i dostosowywać się do określonych schematów wyglądu czy zachowania. Ten paradygmat jest dziś tak oczywisty, że nawet nie zauważamy opresji, która się za nim kryje. I na tym opiera się koncept utworu. Pierwsza część – niczym z serwisu plotkarskiego – zostaje rozsadzona nieoczekiwaną puentą, za którą kryje się przekaz feministyczny: każdy wiek, powiada utwór, jest dla kobiety idealny i każda kobieta powinna czerpać ze swojego życia satysfakcję, niezależnie od tego, czy ma dwadzieścia, czterdzieści sześć, czy sześćdziesiąt lat.

Ale proszę zauważyć, że tekst można interpretować inaczej: wiek to przecież także stulecie. Poprzednie epoki nie były dla kobiet zbyt łaskawe – utwór może więc sugerować, że lepiej niż w XXI wieku jeszcze się kobietom nie żyło. Zachęcam do redagowania tekstów również pod tym kątem – tak, by słowa miały różne znaczenia, a w związku z tym – by całe dzieło można było interpretować na wielu poziomach.

PRZ SZŁOŚĆ

Zwróćmy się więc ku językowi. Ten słynny utwór można potraktować jako przykład poezji konkretnej, która łączy tradycję słowa pisanego ze sztukami wizualnymi. Jednym z mistrzów tego gatunku w Polsce był Stanisław Dróżdź (polecam!). Koncepcja powyższego tekstu zasadza się na podobieństwie słów „przeszłość” i „przyszłość”, które różnią się tylko jedną literą. Którą z tych liter odbiorca wstawi w puste miejsce? Wybierze to, co było, czy to, co będzie? Brakująca samogłoska wprowadza również pewną dynamikę do tego przekazu, co koresponduje przecież z faktem, że czas płynie, a przyszłość zamienia się w przeszłość.

JĘZYK POLSKI
JEST PRZYJAZNY
MERDA
OGONKAMI

Skoro jesteśmy przy języku, docenimy ten krótki utwór promujący znaki diakrytyczne, które potocznie nazywamy ogonkami. Ale ogonki mają nie tylko litery „ą” czy „ę”, lecz także psy, które merdając, wyrażają zadowolenie i przyjacielskie nastawienie. Język polski okazuje się więc podobny do psa. Zauważmy, że tutaj także mamy do czynienia z efektem zaskoczenia. Pierwsza część zawiera proste sformułowanie, z którym zresztą uczący się języka polskiego obcokrajowcy mogliby się nie zgodzić. W drugiej wprowadzono do utworu zabawę, zarówno na poziomie treści, jak i na poziomie formy, przy okazji przypominając o specyfice języka polskiego.

POKAŻ
ZĘBOM
ŚWIAT

I na koniec utwór, w którym mamy do czynienia z odwróceniem porządków. Pokazywanie komuś zębów wiąże się zwykle z wrogim nastawieniem. W tym wypadku podmiot zachęca, by to zębom pokazać świat, co można interpretować na wiele sposobów, na przykład jako zachętę, by się uśmiechnąć.

* * *

Redagowanie krótkiego tekstu to akt twórczy, bardzo zresztą zbliżony do samego pisania. Poprawiając dzieło, staraj się wycisnąć z niego jak najwięcej. W obrębie narzuconej przez utwór formy szukaj najciekawszych, najbardziej kreatywnych i najdowcipniejszych rozwiązań. Pamiętaj również o zwięzłości. Przegadany tekst staje się nudny, staraj się więc skracać wszystko, co da się skrócić, ale nie bardziej. I pamiętaj, proszę, że redagowanie to również trochę podróż w nieznaną. Czasem na etapie poprawiania utworu przychodzą najlepsze pomysły. Zatem... w drogę! Szerokiej kartki!

W MOICH

PLANACH

WIELKA

IMPROWIZACJA

Loesje

AGNIESZKA MATAN

DLACZEGO TWÓRCZOŚĆ POTRZEBUJE IMPROWIZACJI?

Najchętniej odpowiedziałabym: „Bo *impro wiz a c j a j e s t w s p a - n i a ł a !*” i postawiła kropkę. Jednak zabawię się w akwizytorkę improwizacji i postaram się, żeby każda czytająca ten artykuł osoba poczuła chęć improwizowania. Zacznijmy więc od początku.

Zapytana o to, czym się zajmuję, odpowiadam, zgodnie z prawdą, że jestem komiczką i improwizatorką. Ta druga odpowiedź wzbudza niedowierzanie, bo co to za zawód polegający na ściemnianiu. Przecież każdy improwizuje codziennie, ale żeby od razu nazywać to zawodem? W tym pytaniu jest jednak trochę prawdy. Codziennie improwizujemy. Mamy określone schematy, wyuczone czynności, znamy nasze obowiązki i zadania. Wiemy, jak je wykonać. Ale nigdy nie możemy być pewni, co stanie nam na drodze w czasie ich wykonywania. Każdego dnia towarzyszy nam wiele zmiennych, na które nie mamy żadnego wpływu – pogoda, choroba, humor sprzedawczyni albo nagła awaria komputera. To tylko kilka przykładów z nieskończonej oferty codziennych wydarzeń, które mogą nam *z a k ł ó c i ć* plan. Nie jest sztuką wkurzyć się na zakłócenia albo szukać ich powodów i na nich skupić swoją energię. Wyzwaniem jest bycie elastycznym i otwartym na spontaniczne decyzje, które musimy podjąć, gdy zmieniają się ustalone zasady gry. Gotowość do zmiany i porzucenia starego pomysłu to podstawa improwizacji. Dlatego, kiedy popsuje się tramwaj, nie zostajecie w nim przez kolejną godzinę, krzycząc na motorniczego, tylko szukacie rozwiązania – wysiadacie z tramwaju, idziecie na piechotę, łapiecie taksówkę. Jest wiele możliwości. Cokolwiek wybierzeć, działacie już poza ustalonym planem. Wracając do zawodu improwizatorki – on

istnieje i polega na tym, że osoby grające spektakle komediowe nie realizują wcześniej ustalonego scenariusza, tylko wszystko tworzą na żywo, na oczach publiczności. Taka forma niesie ze sobą obietnicę szalonej zabawy, ale także niebezpieczeństwo poniesienia spektakularnej porażki. Dlaczego więc takie ryzyko się opłaca?

Improwizacja komediowa jest sztuką wyjątkową, ponieważ praktykowanie jej nie polega na nauce sprawnego żartowania, szlifowania anegdot czy błyskotliwych historii. Improwizacja w praktyce oznacza ciągłe ćwiczenie w swoim zespole: uważności na drugą osobę, słuchania, zgadzania się, otwartości na nieznanne i współpracy. Zadania te wydają się proste, jednak po kilkunastu latach edukacji szkolnej zazwyczaj towarzyszy nam ocenianie wszystkiego, co wydarza się dookoła, oraz paraliżujący strach przed popełnieniem błędu. Improwizacja ze swoją filozofią staje w kontrze do klasycznej edukacji i proponuje wyłączenie oceny oraz kontrowersyjnie zachęca do błędu i sprawdzenia, co takiego się stanie, kiedy błąd będzie mieć miejsce (w 99% przypadków nie wydarza się nic a ż t a k strasznego). Zasady improwizacji komediowej są przydatne nie tylko na scenie. Mają one zastosowanie u wszystkich twórczych osób – piszących, komponujących, tańczących, malujących. Bez względu na uprawiany zawód – tworzenie czegokolwiek na bazie zgody, akceptacji pomysłów swoich i innych osób oraz odwagi do ich wyrażania przynosi niezwykle efekty. Myślę, że użyłam już wystarczającej liczby afirmatywnych przymiotników, aby przykuć waszą uwagę.

WYSTARCZAJĄCO ZDOLNI

Pod koniec lat trzydziestych XX wieku Viola Spolin – mieszkanka Chicago, trenerka teatralna i nauczycielka – pracuje w lokalnym centrum kultury. Stany Zjednoczone borykają się ze skutkami wielkiego kryzysu, a kolejna fala imigrantów z Europy nie sprzyja walce z bezrobociem. Viola Spolin podejmuje się zadania wsparcia dzieci i młodzieży przez wykorzystanie technik teatralnych. Tworzy proste gry oparte na improwizacji – tak, aby każda osoba była w stanie szybko nauczyć się ich zasad i wziąć udział w zabawie, bez względu na zdolności, talenty czy predyspozycje sceniczne. Najistotniejsza była dostępność ćwiczeń dla wszystkich, żeby każdy

spróbował zmierzyć się z wyzwaniem, nie otrzymując za to żadnej oceny, tylko wsparcie i akceptację grupy i nauczycielki. Proste ramy zadań wymyślonych przez Spolin dawały dzieciom dużo wolności w wymyślaniu historii i graniu krótkich scen. W tych scenach młode osoby mogły zagrać każdego, wyobrazić sobie świąty i sytuacje, w których zazwyczaj nie miały okazji być. W metodologii Spolin chodziło o to, aby dzieci poczuły, że w każdym z nich drzemie ogromny potencjał, a w grupie mogą kreatywnie uzupełniać swoje pomysły. Na wymyślonych wtedy ćwiczeniach bazują współczesne techniki impro. Sama Viola Spolin podzieliła się zdobytą wiedzą w swoich publikacjach, które są wciąż przydatne dla edukatorów i edukatorek, m.in. *Improvisation for the Theater*⁸² oraz *Theater Games for the Classroom: A Teacher's Handbook*⁸³. W polskich publikacjach opisy ćwiczeń impro przydatnych w szkole można znaleźć w poradniku *Duży pies nie szczeka*, służącym przeciwdziałaniu mowie nienawiści w szkole⁸⁴.

Te zasady okazały się przełomowe. Viola Spolin była twórczynią podręczników dla trenerów i trenerek teatralnych, a swoje idee przekształciła w szkołę artystyczną. Kolejnym etapem rozwoju improwizacji było przeniesienie jej na deski dusznych klubów studenckich, za co odpowiadał syn Spolin – Paul Stills. Od lat pięćdziesiątych improwizacja wciąż rozwija się jako odrębny gatunek komediowy. Do Polski trafiła około piętnastu lat temu. Chociaż profesorowie z akademii teatralnych powiedzieliby, że to nieprawda, bo przyszli aktorzy i aktorki uczą się improwizacji na zajęciach w szkole. Ale czy są to zajęcia oparte na bezpiecznej atmosferze, wsparciu grupy, pomaganiu sobie i braku oceny? Myślę, że taka filozofia towarzyszy nam w Polsce w edukacji artystycznej dopiero od kilkunastu lat. I to jeszcze nie wszędzie.

Kiedy zabieramy się do twórczej pracy, na przykład pisanie, najpierw w naszej głowie pojawia się krytyczny głos, który od pierwszego słowa ocenia wszystko dość negatywnie. Bardzo wysokie wymagania, które sobie

82 Viola Spolin, *Improvisation for the Theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques (Drama and Performance Studies)*, 3rd edition, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1999.

83 Viola Spolin, *Theater Games for the Classroom. A Teacher's Handbook*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1986.

84 Publikacja zbiorowa, *Duży pies nie szczeka*, Stowarzyszenie Willa Decjusza, Kraków 2016, <http://www.mowanienawisci.info/post/duzy-pies-nie-szczeka-publicacja>, dostęp 1 lipca 2021.

stawiamy, można byłoby uznać za zdrowy przejaw ambicji. I ja z całego serca życzę nam wszystkim literackich Nagród Nobla, Nike Czytelników albo chociaż pierwszego miejsca w konkursie „Złote Pióro” województwa lubuskiego. Ale skupiając się od razu na celu, jakim będzie nagroda czy idealna forma naszego pomysłu, nie dajemy sobie prawa do procesu twórczego, którego nie da się w pełni zaplanować, ani do dobrej zabawy.

DOBRA ZABAWA – PODSTAWĄ WSZYSTKIEGO

Improwizacja jest jak spędzanie czasu z najlepszymi przyjaciółmi albo jak ten moment na lekcji, kiedy strasznie nam się nudziło, ale z koleżanką z ławki wymyślałyśmy kompletne głupoty i śmiałyśmy się z naszych genialnych żartów. Czy te żarty były wystarczająco dobre, żeby je wpisać do Światowej Księgi Humoru? Pewnie nie, ale nas wtedy śmieszyły; nasze umysły pracowały jak szalone i wszystko polegało na tym, aby być tu i teraz – niekoniecznie na lekcji, ale koniecznie z osobami, które nas kreatywnie pobudzały. Nauczyciele i nauczycielki równolegle robili wszystko, aby tę kreatywność w nas zabić. Nie bójmy się tego słowa. Kto wychodził za linię i nie umiał narysować konia na plastyce? Kto fałszował, śpiewając *Rotę*? Komu piłka lekarska, zamiast lecieć równolegle do ziemi na odległość stu metrów, wybijała się do góry i spadała dokładnie w tym samym miejscu? Muzyka, plastyka, WF – zajęcia, na których mały człowiek mógł nabyć pozytywnych nawyków do obcowania ze sztuką i sportem, często kończyły się ogromnym stresem i lękiem przed złą oceną. Jakie ma to konsekwencje w życiu dorosłych? Kiedy mamy zaśpiewać *Sto lat* na urodzinach, umieramy ze stresu, że ktoś usłyszy nasz głos, na samą sugestię narysowania czegokolwiek prawie krzyczymy ze strachu, a na piłkę do siatkówki nie możemy nawet spojrzeć. Ale to nie koniec. W pracy nie bierzemy zbyt chętnie udziału w burzach mózgu, w zespołach jesteśmy osobami, które wykonują zadania i starają się nie zabierać głosu. Możecie pomyśleć, że przedstawiam mroczną wizję rzeczywistości, i nawet stwierdzić, że takie sytuacje was nie dotyczą. Jeżeli stan stresu i lęku przed oceną jest wam obcy, to znaczy, że macie dużo szczęścia i odwagą i pewnością siebie możecie dzielić się z innymi. W improwizacji staramy się o zachowanie równowagi. Grupowe gwiazdy mogą błyszczeć, ale też mogą oświetlić inne osoby, którym potrzeba trochę więcej uwagi i poczucia bezpieczeństwa.

Nigdy nie będziemy się bawić dobrze, jeżeli nie czujemy się bezpiecznie. To samo dotyczy warunków, które sprzyjają kreatywności i twórczości. XXI wiek to czas takich pojęć jak „kreatywność” i „innowacyjność”. Te cechy są wyjątkowo cenione na rynku pracy i wszyscy powinniśmy być kreatywni i innowacyjni. Wymagają jednak posiadania i wyćwiczenia odpowiednich narzędzi. W każdym z nas jest potencjał twórczy oraz ciekawość nowości, ale lęk przed odpowiedzialnością lub konsekwencjami złego wyboru bywa silniejszy. Dlatego nie ma jednego magicznego guzika, po wciśnięciu którego możemy otworzyć okno i krzyknąć: „O t o n o w a j a ! K r e a t y w n a , s z a l o n a i i n n o w a c y j n a !”. Ale badacze i badaczki kreatywności są zgodni – twórczość w pracy na pewno pobudzają odpowiednie motywatory i nagrody, wygodnie przygotowana przestrzeń lub możliwość rozwoju i doszkalania się. Mimo tego na pierwszym miejscu jest dobra komunikacja. Abyśmy byli w stanie spontanicznie i na bieżąco wychodzić poza utarte schematy myślenia, musimy – i uwaga, będzie to brzmiało wyjątkowo prozaicznie – lubić się w zespole. Mieć do siebie zaufanie. Wiedzieć, że kiedy coś wymyślamy, reszta zespołu najpierw tego posłucha i wspólnie zastanowimy się, czy da się taki pomysł wdrożyć. To działa też w drugą stronę – sami reprezentujemy taką samą postawę. Nie konkurujemy, nie oceniamy, nie szukamy wad i uchybień w pomysle, tylko z ciekawością zadajemy pytania. Bo otwartość, ciekawość i słuchanie dają o wiele lepszy efekt niż włączenie trybu „krytycznego eksperta od wszystkiego” tylko dlatego, że boimy się zmiany.

ĆWICZENIE IMPRO: KURATOR

To ćwiczenie, dzięki któremu możecie sprawdzić, jak wielką moc napędzania wyobraźni mają pytania i odrobina entuzjazmu. O tym jeszcze nie było.

Ćwiczenie wykonuje się w parach – można to zrobić wszędzie, w zamkniętej sali albo na środku ulicy. Jedna osoba jest kuratorem/przewodniczką – kimś, kto ma wiedzę i zabiera drugą osobę na wycieczkę. Zatem druga osoba jest turystą. Zaciekawionym i podekscytowanym. Ta ostatnia cecha jest szczególnie ważna, ponieważ przewodniczka nie oprowadza po rzeczywistym miejscu, tylko szybko podejmuje decyzję, gdzie się znajduje. Jak mógłby wyglądać przykładowy początek takiej gry?

MIEJSCE: Sala prób, w miarę pusta, są w niej tylko krzesła, ściany, okna, parapety.

PRZEWODNICZKA: Witam w... Muzeum Starych Wspomnień.
[To kluczowy moment, ponieważ po podjęciu decyzji nie ma odwrotu. Dlatego Turysta reaguje podekscytowaniem i swoim entuzjazmem nagradza Przewodniczkę.]

TURYSTA: Wspaniale! Kocham wspomnienia! Czy są tu wspomnienia znanych ludzi?

PRZEWODNICZKA: Oczywiście! Proszę tu podejść.
[Teraz Przewodniczka korzysta z kształtów i przedmiotów, które spontanicznie znajduje w danym miejscu. Powiedzmy, że pierwsze pod ręką są krzesła.]

PRZEWODNICZKA: Tutaj mamy wspomnienia królewskie. W jednym miejscu trzymamy trony królów Polski, Anglii i Hiszpanii.
[Tu nie chodzi o operowanie faktami – postacie historyczne, wydarzenia – wszystko może być zmyślane. To nie matura z historii.]

TURYSTA: Błagam! Proszę mi pokazać tron królowej Brygidy!

PRZEWODNICZKA: Cieszę się, że pan lubi królową Brygidę, bo to też moja ulubiona królowa. Jak podają historycy, miała dwa metry, więc jej tron musiał być większy niż inne.

TURYSTA: A z czego był zrobiony?

PRZEWODNICZKA: Z kauczuku i słomy, bo królowa lubiła naturalne materiały. Można powiedzieć, że była w XVI wieku swoistą aktywistką ekologiczną. Z czasem pojawiło się nawet powiedzenie „Nie brygidź mi tutaj”, czyli w wolnym tłumaczeniu: „Przestań z tymi ekologicznymi przesadami”.

Ten dialog może trwać bez końca. Teraz prowadziłam go sama ze sobą, ale kiedy macie drugą osobę do zabawy, po przełamaniu pierwszego zawstydzenia zaczynacie się dobrze bawić. Ważne jest, aby trzymać swoje role – skoro jestem przewodniczką, to muszę mówić pewnie – przecież znam to muzeum jak własną kieszeń. A kiedy jestem turystką, gram wersję wymarzoną przez wszystkich przewodników – ciekawą, wdzięczną, wesołą, zadającą mnóstwo pytań. W takiej atmosferze grający duet błyskawicznie może przenieść się na zaawansowany poziom kreatywności. A później można już zabrać się do konkretnej pracy twórczej.

ENTUZJAZM KONTRA KRYTYCYZM

Pomówmy jeszcze przez chwilę o entuzjazmie. Jest nam miło, gdy ktoś entuzjastycznie reaguje na nasz pomysł. Dobrze mieć takie samo podejście wobec siebie i gdy tworzymy, nie podważać zbyt często tego, co wymyślamy. Zawsze przecież można to poprawić, dodać coś na późniejszym etapie. Osoby piszące – wiersze, książki, scenariusze, teksty piosenek – zgodnie przyznają, że najtrudniej jest zacząć. Znana powszechnie i opisana w wielu artykułach prokrastynacja nie jest lenistwem, tylko obroną naszego organizmu przed stresem związanym z tworzeniem. Czasem początek pracy okupiony jest dużą presją, którą sami na sobie wywieramy. W pewnym momencie przestajemy traktować tekst jako słowa zapisane w pliku elektronicznym, a ich ważność urasta do przykazań wyrytych na dwóch kamiennych tablicach. Nie muszę przypominać o tym, że to nie jest dobry kierunek myślenia. Nie warto nadmiernie przeceniać swojej pracy. Ona jest ważna tu i teraz dla nas samych, ale w tym samym momencie miliony innych osób również próbują wymyślić najbardziej przełomowe treści. Jak to? Jest więcej twórców? O wiele więcej, niż nam się wydaje. I szkoda, aby jakikolwiek zewnętrzny, niezależny od nas czynnik miał nas odciągnąć od własnej twórczości. Jeżeli teraz przerywacie czytanie, żeby spróbować oszacować, ile takich osób może być, to na potrzebę uporania się z tym uznajmy, że sto pięćdziesiąt milionów. Możemy się nimi przejmować albo wrócić do bycia „tu i teraz” i naszej dobrej zabawy.

Jak jeszcze może objawiać się entuzjazm, który pomaga nam w twórczości? W naszej postawie, tonie głosu, uśmiechu i w tym, co mówimy. W improwizacji kolejną z podstawowych zasad jest „tak, i”. Zamiast oceniać pomysł, dodajemy jakąś małą cegiełkę od siebie do tego, co już zostało zaproponowane. Pozwala to nie krytykować osoby, która podzieliła się pomysłem, a szukać w pomysle czegoś wartościowego, nawet gdy nie jest idealny, oraz daje nam przestrzeń na dołożenie czegoś od siebie. Koniecznie musimy bazować na tym, co już jest.

ĆWICZENIE IMPRO: TAK, I

Potrzebujemy minimum dwóch osób, które będą wspólnie tworzyć historię. Zwróćcie uwagę na to, kiedy zasada „tak, i” jest poprawnie zastosowana, a kiedy pojawia się lekkie oszustwo. Historię gruntuje pierwsza osoba i jest ona rozwijana na podstawie pierwszego zdania.

OSOBA I: Witek szedł do szkoły.

OSOBA II: Tak, i... zatrzymał się przy sklepie spożywczym.

OSOBA I: Tak, i... sprawdził, ile ma pieniędzy w kieszeni. Miał trzy złote.

OSOBA II: Tak, i... spotkał Marcina.

[U w a g a, to oszukane „tak, i”. Co ma Marcin wspólnego z przystankiem i trzema złotymi? Niewiele. Oczywiście, możemy to połączyć i wymyślić, że Marcin pożyczy Witkowi pieniądze, ale jeśli chcemy dokładnie przećwiczyć mechanizm słuchania i rozwijania jednego pomysłu, musimy zrobić krok w tył.]

OSOBA II: Tak, i... zasmucił się trochę, bo chciał kupić gazetkę „Czołgi świata” za cztery złote.

OSOBA I: Tak, i... postanowił poprosić panią sprzedawczynię, żeby mu dała gazetkę na kreskę.

OSOBA II: Tak, i... kiedy wszedł do sklepu, okazało się, że jest kolejka na piętnaście osób. Nigdy takiej nie było.

OSOBA I: Tak, i... ludzie stali podenerwowani i spoglądali na swoje zegarki.

OSOBA II: Tak, i... Witek zapytał ostatniego pana w kolejce, czemu jest tyle osób.

OSOBA I: Tak, i... pan powiedział, że dziś jest przecena na losy totołotka i można wygrać dziewięć miliardów złotych.

OSOBA II: Tak, i... Witek nawet nie wiedział, ile to jest miliard, ale wyobraził sobie, że to bardzo dużo złotych monet.

OSOBA I: Tak, i... w swojej wyobraźni skakał po górze złotych monet i zjeżdżał po niej na sankach.

OSOBA II: Tak, i... tak się zamyslił, że nie zauważył, że kolejka ruszyła już o dwie osoby i zrobiła się dziura.

I tak bez końca. Łatwo nauczyć się zasady „tak, i”, a ćwicząc ją, szlifujemy uważność i otwartość oraz prosty mechanizm, który opiera się na wspólnym budowaniu zamiast ciągłym podważaniu wartości danego pomysłu.

Co ma miejsce dość często, bo zamiast używać „tak, i...”, regularnie zdarza nam się do wszystkiego dodawać „ale”. Do tego, co wymyślamy sami, i do tego, co mówi inna osoba. Spróbujcie zrobić pewien eksperyment i przez jeden dzień policzyć, ile razy sami mówicie lub słyszycie „ale”. I w jakich okolicznościach. Na pewno c z ę s t o i w najróżniejszych sytuacjach. Przy wyborze filmu na wieczór, w pracy, na próbie – „ale” zawsze ma tę samą funkcję. Osoba dodająca „ale” czuje się dzięki niemu pewniej, bo dorzuca swoją opinię. Filozofia impro zadaje w związku z tym pewne denerwujące pytanie: „Czy ta opinia jest nam teraz potrzebna?”. Często jest niepotrzebna i nikt o nią nie prosi. Wiem, może to urazić ego. Taka jest już specyfika ego – ma duże wymagania i jest wyjątkowo wrażliwe. Jeżeli świadomie odrzucimy narzędzie „tak, ale” – które w nas wzmacnia chwilowe poczucie ważności, a drugiej osobie wysyła sygnał, że wymyśliła coś, co budzi wątpliwości – damy sobie szansę na tworzenie w atmosferze wzajemnej akceptacji i zaufania. Dlaczego teraz wspominam jeszcze o zaufaniu? Ponieważ współpracując z innymi osobami, warto odpuścić kontrolę i zaufać procesowi twórczemu. Nie oczekujmy od razu idealnego efektu, perfekcyjnego, spójnego „dzieła”. Wszelkie błędy i potknięcia mogą nas zaprowadzić na mniej oczywiste tory i pomóc nam porzucić wyświechtane schematy.

TO NIE JEST SEKTA!

Tyle razy użyłam określeń „akceptacja”, „współpraca” i „dobra atmosfera”, że możecie mieć pewne wątpliwości, czy improwizacja przypadkiem nie jest sektą. Uspokajam was, że jesteście bezpieczni, a wartości, o których pisałam, to podstawowe wartości ludzkie. Improwizując, nabieracie też kompetencji społecznych – jako twórcy, pracownicy czy wspierający przyjaciele i partnerzy. Osoby, które przeszły trening impro, szukają potem podobnych wartości, podobnego stylu pracy i przyznają, że swobodniej im się tworzy i żyje.

Zasady improwizacji nie są remedium na wszystkie trudności twórcy, ale na pewno wspomagają proces kreatywny. Rozpoczęcie pracy z poczuciem, że jest się wystarczająco zdolną osobą, jest dobrym punktem odniesienia.

W Polsce ośrodki improwizacji funkcjonują w każdym regionie, podobnie jak kluby komediowe, które często mieszczą się w piwnicach różnych lokali. Czasami przyjdzie na jeden spektakl improwizowany lub pojedyncze warsztaty może zmienić wasze życie i tego serdecznie wam życzę. Porządna rewolucja we własnym podejściu do tworzenia – pisania, kreowania, wymyślania – zawsze jest przydatna. Dlatego niech wam się zmieniają plany, niech wasz umysł i język wychodzą poza utarte schematy.

**BUJANIE
W OBŁOKACH**

**ZUPEŁNIE
NIEDOCENIANA
SIŁA WYTWÓRCZA**

Loesje

EMILIA SKIBA

WARSZTATY LOESJE – BEZ/GRANICE WYOBRAŹNI

Na tym etapie niczego nie oceniam.

Na kartce zapisz dowolne słowo. Pod nim kolejne, które ci się z nim kojarzy. Pod nim kolejne. I kolejne. Pod ostatnim narysuj kreskę. Pod nią zapisz nazwę dowolnej postaci fikcyjnej. Dalej czynność, którą wykonujesz rano. Na koniec – miejsce, w którym właśnie jesteś. Narysuj kreskę.

Teraz wyobraź sobie, że jesteś postacią spod pierwszej kreski i trafiasz do miejsca znad drugiej kreski. W kilku zdaniach opisz, co ci się tam przydarza – wkomponowując w tekst wszystkie zapisane wcześniej słowa. Możesz je odmieniać i przekształcać, np. rzeczownik w czasownik. Możesz wykorzystać wszelkie inne słowa, których potrzebujesz do stworzenia swojego mikroopowiadania. Oceniam jedynie spójność opisywanego przez siebie świata. To nie musi być odwzorowanie rzeczywistości, którą znasz. Jest zresztą mało prawdopodobne, że zestaw dość przypadkowych słów na to pozwoli.

UDAŁO SIĘ?

Na pewno tak. Tu nie ma złych odpowiedzi, dlatego jedyne, co mogło zostać poddane ocenie, to spójność świata przedstawionego.

To ćwiczenie mogłoby być najszybszą wersją rozgrzewki otwierającej warsztaty kreatywnego pisania Loesje. Celowo bazuje na poleceniach prostych do wykonania nawet dla osób, które na co dzień powiedziałyby, że są mało twórcze. Ma wzmacniać pewność siebie i udowadniać, że kre-

atywność nie jest boskim przymiotem, którym zostały obdarzone tylko wybrane osoby, ani natchnieniem zdarzającym się jedynie od czasu do czasu. Ukazuje, że kreatywność to umiejętność⁸⁵, a w odpowiednich warunkach wszyscy mogą ją rozwijać – o ile nie towarzyszy temu oczekiwanie, że każde podejście do pisania czy jakiegokolwiek innej czynności twórczej ma zakończyć się arcydziełem. To byłoby zwyczajnie nierealistyczne i nie ma pokrycia w życiorysach nawet najwybitniejszych twórców.

W przypadku Loesje, egalitarne podejście do kreatywności przekłada się na warsztaty prowadzone w formule otwartych wydarzeń, będących efektywnym sposobem na tworzenie krótkich tekstów, niezależnie od doświadczenia pisarskiego poszczególnych osób, które biorą w nich udział. Przebieg ćwiczenia ilustruje również założenie leżące u podstaw warsztatów – proces twórczy to połączenie wolności i ograniczeń oraz świadomość zasad, których jednocześnie nie trzeba się kurczowo trzymać. W trakcie zdarzają się oczywiście indywidualne momenty, które można nazwać przeblyskiem czy eureka, jednak ich ważną składową jest wystarczająco długa praca nad tematem i świadomość narzędzi, które można wykorzystać, by natchnienie przekuć w zdanie. Można to też wyrazić słowami Ludwika Pasteura: „Przypadek sprzyja umysłom przygotowanym”⁸⁶.

KREATYWNOŚĆ KROK PO KROKU

Polecenia w zadaniu są nieskomplikowane, ale każde pełni określoną funkcję:

- w pierwszym przełamujemy strach przed pisaniem jako takim i przy okazji zbieramy elementy do włączenia w tekst końcowy;
- dalej polecenia stają się bardziej ukierunkowane, co zagwarantuje różnorodność słów do wykorzystania i ułatwi pracę nad tekstem, np. wprowadzona zostaje (znana) postać, której punkt widzenia i sposób zachowania można przyjąć automatycznie;
- tu pojawiają się reguły – wprawdzie możemy zapisać „dowolną po-

85 Edward Nęcka, *Trening twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008, s. 9.

86 Zbigniew A. Kwiatkowski, *Ludwik Pasteur (1822-1895). Życie i dzieło*, „Postępy mikrobiologii” 1994, tom 33, nr 1, s. 3.

- stać fikcyjną”, ale jednak to „postać fikcyjna”;
- gdy następuje etap zadania, mamy już kierunek pracy i zbiór elementów, które powinny zostać wkomponowane w tekst; dzięki temu pisanie jest prostsze niż w sytuacji, gdy otrzymujemy czystą kartkę i polecenie „napisz krótkie opowiadanie”.

Warto zaznaczyć, że Loesje nie uczy warsztatu pisarskiego jako takiego. Mimo że wykorzystuje techniki pisania krótkich haseł i podpowiada, jak z nich korzystać poza warsztatami, spotkania są przede wszystkim rozbudowanym narzędziem do tworzenia skondensowanych tekstów wyrażających myśli Loesje jako młodej, idealistycznej dziewczyny oraz bliskich jej wartości, wśród których ważne jest konstruktywne praktykowanie wolności wypowiedzi i szeroko pojęty aktywizm społeczny.

Samo „kreatywne pisanie” w pełnej nazwie warsztatów Loesje to więcej niż odniesienie do technik kojarzonych z nurtem *creative writing*, identyfikowanym z tworzeniem fikcji literackiej czy kursami pozwalającymi doskonalić umiejętności pisarskie. Ta część podkreśla wytwarzanie w procesie pisania nowych znaczeń, mniej oczywistego kierunku myślenia, poszukiwania rozwiązań. Koresponduje to z definicjami kreatywności, które zaznaczają, że „twórcze jest to, co nowe i wartościowe”⁸⁷, mając jednocześnie na uwadze, że obiektywnie trudno o rzeczy prawdziwie nowe, a wartość miewa wymiar indywidualny lub grupowy. Przy czym „wartościowy” oznacza „zawierający w sobie jakąś wartość”⁸⁸, która może mieć charakter poznawczy, estetyczny, pragmatyczny lub etyczny.

W kontekście traktowania kreatywności jako umiejętności ciekawy jest jej źródłosłów. Trzon słowa, od którego wywodzi się czasownik „kreatować”, nie miał pierwotnie znaczenia powiązanego z przebłyskiem geniuszu. Łacińskie słowo *creāre* i pokrewne mu *crēscere* mają źródło w protoundoeuropejskim trzonie **ker-*², któremu przypisywane jest znaczenie „rosnąć; wzrastać; sprawiać, że coś rośnie”⁸⁹. Wybrzmiewa ono w imieniu rzymskiej bogini Ceres, patronki wysiewu i urodzaju, którą z czasem za-

87 Edward Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2003, s. 13.

88 Ibidem, s. 14.

89 *Indo-European Roots Appendix*, w: *The American Heritage Dictionary*, <https://www.ahdictionary.com/word/indoeurop.html>, dostęp 30 czerwca 2021.

często utożsamiać z kultem Demeter⁹⁰, oraz w terminie *crescendo*, określającym narastającą głośność utworu muzycznego. Pierwotne znaczenie kojarzy więc kreowanie z czymś codziennym i powtarzalnym, nawet żmudnym. Zawiera jednak obietnicę efektywności podejmowanych działań, a pozostając w tym samym polu metafor – ich owocności, kiełkowania i w odpowiednim czasie przyniesienia plonów. W łacinie nastąpiło poszerzenie znaczenia o wytwarzanie, zaś dopiero pod wpływem kultury judeochrześcijańskiej i monoteistycznego konceptu boga jako jedynej siły zdolnej do stwarzania z nicości, użycie słowa „kreować” zostało zawężone i powiązane z boskim natchnieniem, z którym ludzkie działania nie mogły się równać. Nowe myślenie o kreatywności przyniosło oświecenie, podkreślające sprawczość jednostki i wartość jej umiejętności, zaś zdecydowany zwrot w jej definiowaniu i badaniu wydarzył się dopiero w połowie XX wieku⁹¹.

PORZĄDEK CHAOSU

Sama metodologia warsztatów Loesje jest wypadkową burzy mózgów, która zyskała popularność w latach pięćdziesiątych XX wieku, oraz technik pisania pomocnych w tworzeniu krótkich tekstów. Typowe warsztaty podzielone są na dwa etapy: kreatywnego pisania oraz redakcji końcowej. Każdy trwa około trzech godzin, bierze w nim udział grupa licząca optymalnie od pięciu do piętnastu osób, przy czym nie musi być to ta sama grupa. Gdy prowadzone są w formule otwartej, rzadko zdarza się, że obie sesje odbywają się tego samego dnia, i siłą rzeczy grupa redakcyjna jest zwykle inna, co zapewnia świeże spojrzenie na teksty z etapu pisania. Spotkania ukazują więc w praktyce, że dobre krótkie teksty pisze się długo, a jedno zdanie może być efektem pracy kilku osób. Nad całością procesu czuwa osoba dobrze znająca wartości Loesje jako postaci i jako organizacji non-profit, dzięki czemu na bieżąco kieruje pracą grupy tak, aby ostateczne wersje haseł miały kon-

90 Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bonarska, B. Górską i in., Ossolineum, Wrocław 1987, s. 60.

91 Vlad P. Glăveanu, James C. Kaufman, *Creativity. A Historical Perspective*, w: *The Handbook of Creativity*, red. J.C. Kaufman, R.J. Sternberg, Cambridge University Press, Cambridge 2019, s. 10–4.

struktywne przesłanie, zapraszały do refleksji i motywowały do działania, a także unikały narzekania, cynizmu i moralizatorskiego tonu, dbając przy tym o niekonwencjonalne ujęcie przekazu w słowa.

Burzę mózgową jako metodę heurystyczną – twórczego rozwiązywania problemów – wykorzystywał Alex F. Osborn w nowojorskiej agencji marketingowej BBDO jeszcze w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, gdy jego firma przechodziła kryzys związany z utratą klientów. Początkowo nazywał ją „zorganizowanym generowaniem pomysłów” (*organised ideation*), zaś terminu „burza mózgów” (*brainstorming*) zaczęli używać sami uczestnicy sesji w BBDO. Inspirował się przy tym m.in. teorią kreatywności rozwijaną przez brytyjskiego psychologa Grahama Wallasa⁹², który wyodrębnił cztery fundamentalne etapy procesu twórczego: przygotowanie (analiza problemu, zaplanowanie dalszej pracy), inkubację (świadome powstrzymanie się od szukania rozwiązań, ale nieświadome myślenie o problemie), iluminację (przebłysk podpowiadający rozwiązanie, będący efektem serii skojarzeń opartych na świadomej analizie z przygotowania i nieświadomym myśleniu z inkubacji) oraz weryfikację (świadoma analiza adekwatności rozwiązania).

Metoda pracy zaproponowana przez Osborna miała stanowić praktyczne antidotum na nieefektywność „konferencyjnych” spotkań zespołu odpowiedzialnego za wymyślanie innowacji. Opisał ją później szczegółowo w książce *Applied Imagination. Principles and Procedures of Creative Problem Solving*⁹³, podając trzy główne fazy kreatywnego rozwiązywania problemów:

1. Generowanie danych (*fact finding*) – zdefiniowanie problemu oraz zebranie i przeanalizowanie aktualnie dostępnych informacji z nim związanych.
2. Generowanie pomysłów (*idea finding*) – wymyślanie potencjalnych rozwiązań i ich wstępne rozwijanie bez poddawania ocenie.
3. Generowanie rozwiązań (*solution finding*) – ewaluacja pomysłów i wyszukanie najbardziej rokujących, ich dopracowywanie i adaptacja do realiów, w jakich mają zostać wprowadzone.

⁹² Graham Wallas, *The Art of Thought*, Harcourt, Brace and Company, New York 1926.

⁹³ Alex F. Osborn, *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Problem Solving*, Charles Scribner's Sons, New York 1953.

Wystarczy nawet jednorazowy udział w warsztatach Loesje, by dostrzec wszystkie fazy. Dwie pierwsze zawierają się w pisaniu, zaś ostatnia przekłada się głównie na redakcję, choć pierwszym krokiem ku ewaluacji pomysłów jest już ostatnia część pisania, gdy wyselekcjonowane zostają hasła do redakcji. Ewaluacji służy też przetestowanie oryginalności tekstów poprzez wyszukanie każdego w internecie. Te, które powielają istniejące pomysły, zostają automatycznie wyłączone z dalszych prac. Odrzucane są również teksty, które nie są zbieżne z wartościami Loesje, np. są negatywne czy zbyt moralizatorskie, i trudno byłoby przekształcić je w wypowiedź konstruktywną.

Osborn postulował dodatkowo cztery zasady, które powinny obowiązywać podczas burzy mózgów, i również one są istotne w trakcie warsztatów Loesje:

1. Opóźniony etap oceniania – w fazie generowania pomysły nie są podważane, nie jest rozstrzygana ich przydatność, adekwatność, praktyczność.
2. Wielość przekłada się na jakość – im więcej pomysłów, tym bardziej prawdopodobne, że wśród nich znajdą się bardzo dobre, unikatowe rozwiązania. Stałe generowanie rozwiązań ma zapewnić pracę w grupie na zasadzie wolnych skojarzeń, z których każdy indywidualnie czerpie dalsze pomysły.
3. Wyobraźnia nie zna granic – każda osoba może zaproponować nawet najbardziej nietypowe czy absurdalne rozwiązania, zgodnie z założeniem, że łatwiej sprowadzić na ziemię pomysł zbyt szalony, niż dodać szaleństwa zbyt przyziemnemu⁹⁴.
4. Łączenie i udoskonalanie – praca w grupie pozwala inspirować się propozycjami innych osób; na zasadzie kuli śniegowej można je dowolnie rozwijać i przekształcać.

Mimo swojej ogólnikowości powyższe zasady ułatwiają pracę w trakcie spotkań opartych na burzy mózgów. W praktyce problemem bywa ich wdrożenie, szczególnie odroczonego oceniania, w tym wyrażanego w formie negatywnej krytyki. Samo przetwarzanie już wniesionych pomysłów jest swoistą oceną – choć tu zaletą jest zaangażowanie w dys-

94 Ibidem, s. 300.

kusję nie po to, by krytykować, ale budować nowe znaczenia i rozwijać rojujące pomysły.

Burza mózgów szybko przyjęła się w amerykańskich korporacjach, choć równocześnie została poddana krytyce przez psychologów zajmujących się kreatywnością. Według badań przeprowadzonych na Uniwersytecie Yale przez Donalda Taylora, Paula Berry'ego i Clifforda Blocka, których wyniki opublikowano w 1958 roku⁹⁵, była ona bardziej efektywna jako proces indywidualny niż grupowy. Od tego czasu inni psychologowie potwierdzali i falsyfikowali tę tezę, zaś analiza pięćdziesięciu badań wykonana przez Scotta G. Isaksena wykazała, że trudno tu o jednoznaczny werdykt, gdyż przyjmowały one różne założenia⁹⁶. Część nie trzymała się zasad sformułowanych przez Osborna, osoba facylitująca spotkanie nie była odpowiednio przygotowana lub przedmiotem sesji był niepraktyczny problem wyjściowy, np. posiadanie sześciu palców, którego poza kontekstem badań raczej nie byłoby potrzeby rozważać, co zmniejszało motywację do udziału w dyskusjach.

Wracając na grunt praktyki z warsztatów Loesje, przejawem nieefektywności burzy mózgów jako procesu grupowego jest aktywność tylko części osób – które na co dzień lubią prezentować innym swoje pomysły i już wyjściowo czują się kreatywne. Dla osób unikających wypowiedzenia się publicznie z oczywistych względów jest to niesprzyjająca sytuacja. Problemowi można zapobiec poprzez bieżącą moderację sesji, zapewniając przestrzeń mniej śmiałym osobom, lub przez skorzystanie z pisemnej burzy mózgów, której jedną z odmian jest metoda 6-3-5. W typowej sesji bierze udział sześć osób, każda otrzymuje formularz z innym zadaniem i zapisuje na niej trzy pomysły, na co przeznaczone jest pięć minut. Później kartki przekazywane są do kolejnej osoby, która w pięć minut dodaje kolejne pomysły, mogąc inspirować się wcześniejszymi propozycjami. Gdy na każdym formularzu wypowiedzą się już wszyscy, pomysły poddawane są analizie.

95 Kevin Byron, *Creative Reflections on Brainstorming*, „London Review of Education” 2012, nr 10(2), s. 202-13.

96 Scott G. Isaksen, *A Review of Brainstorming Research. Six Critical Issues for Inquiry. Monograph #302*, Creative Research Unit, Creative Problem Solving Group-Buffalo, Buffalo-New York 1998, s. 10-2.

Zmodyfikowana wersja tej metody to podstawa warsztatów pisania Loesje – na górze kartki widnieje sformułowany wcześniej temat i w typowej sytuacji kartki leżą na środku, skąd można je brać w dowolnym momencie i dopisywać na nich własne pomysły. Do kartek można wracać, co bywa szczególnie inspirujące, gdy już nieco zapełnią się tekstami, bo zgodnie z zasadami burzy mózgów – wszystko można łączyć i przerabiać i nierzadko najbardziej oryginalne teksty powstają w wyniku interakcji w końcowej fazie. Jest to zbieżne z badaniami analizującymi utratę produktywności w trakcie burzy mózgów, które jako powtarzający się problem wskazują szybkie wypisanie oczywistych pomysłów na początku i późniejszy spadek aktywności⁹⁷. Jeśli nie następuje zewnętrzna lub wewnętrzna motywacja do dalszych poszukiwań, cała sesja jest niesatysfakcjonująca ze względu na brak oryginalności. Jeśli jednak grupa przewycięża pierwsze wypalenie, np. otrzymując od osoby moderującej nowe narzędzie lub pytanie pozwalające spojrzeć na temat z nietypowej perspektywy, pomysły stają się mniej konwencjonalne.

Dyweryfikację rozwiązań wspiera też różnorodność indywidualnego doświadczenia i wiedzy⁹⁸. Włączenie w sesję osób posiadających tak wiedzę z różnych dziedzin, jak i różny poziom wiedzy związany z dyskutowanym tematem, pomaga we wzajemnym inspirowaniu się i stawianiu pytań, które mogłyby zostać przeoczone ze względu na pozorną oczywistość. Zapobiega to też wytwarzaniu pomysłów zbyt podobnych do już istniejących – które mogłyby prezentować ekspercki poziom rozwiązań, ale żadne nie miałyby szczypty innowacji wniesionej dzięki wiedzy z innej dziedziny.

W swojej koncepcji burzy mózgów Osborn powoływał się też na teorie Joya P. Guilforda, psychologa badającego inteligencję i kreatywność, który sformułował koncepcję myślenia dywergencyjnego i konwergencyjnego⁹⁹. Myślenie dywergencyjne zdefiniował jako umiejętność generowania wielu alternatywnych rozwiązań do zadania otwartego typu „sposoby wykorzystania kartki papieru”. Z kolei myślenie konwergencyjne prowadzi do wskazania jednej poprawnej odpowiedzi na pytanie zamknięte, np.

97 Kevin Byron, *Creative Reflections on Brainstorming...*, s. 205–07.

98 Scott G. Isaksen, *A Review of Brainstorming Research...*, s. 11.

99 Joy P. Guilford, *Creativity*, „*American Psychologist*” 1950, nr 5(9), s. 444–54.

o rok upadku muru berlińskiego. W przypadku warsztatów Loesje można łatwo wskazać przydatność obu sposobów myślenia, szczególnie po przyjęciu założenia, że nie stanowią one prostej opozycji¹⁰⁰. Warsztaty pisania to w dużej mierze generowanie jak największej liczby alternatywnych rozwiązań (tekstów), natomiast etap redakcji to dążenie do wskazania jednej – najlepszej – wersji, która trafi na nowy plakat. W redagowaniu ważna jest niepowtarzalność haseł – nie mogą powielać już istniejących tekstów, w tym mają być jak najdalsze od dotychczasowych plakatów Loesje. Redakcja domyka więc pracę nad pomysłami z warsztatów pisania, choć „poprawna” odpowiedź nie jest znana z góry i definiuje ją grupa uczestnicząca w spotkaniu.

JĘZYK – SKRZYŃKA Z NARZĘDZIAMI

W krytyce burzy mózgów pojawiają się argumenty związane z ogólnikowością proponowanych przez nią metod, czego jej autor był świadomy, zaznaczając, że same z siebie nie wystarczą do przeprowadzenia satysfakcjonującej sesji¹⁰¹. Ten aspekt można potraktować również jako zaletę gwarantującą uniwersalność wykorzystania burzy mózgów – po dopasowaniu narzędzi do celów pożądanых w danej sesji i w połączeniu z odpowiednio pogłębioną pracą nad problemem powinna ona przynieść odpowiednie efekty.

W przypadku Loesje ogólnym narzędziem jest język, a celem krótkie, oryginalne teksty. Stąd efektywności warsztatów sprzyjają metody pisania podpowiadające, jak kondensować treści i znajdować nieoczywiste zestawienia słów – aby plakaty inspirowały do dalszej refleksji, ponieważ z założenia związane hasła nie wyczerpują tematu.

Metodą zbieżną z zaleceniami klasycznej burzy mózgów są wolne skojarzenia – silnie obecne w ćwiczeniu-rozgrzewce, udowadniającej już na samym początku, że nie ma zestawień zbyt odległych czy niedorzecznych. W dalszych częściach są wykorzystywane z innymi narzędziami i stają się mniej zauważalne, choć niezmiennie stanowią podstawę całej

100 Mark A. Runco, Selcuk Acar, *Divergent Thinking*, w: *The Handbook of Creativity...*, s. 225.

101 Scott G. Isaksen, *A Review of Brainstorming Research...*, s. 4.

go procesu. Bez skojarzeń trudno byłoby budować w krótkim tekście zaskoczenie czy niecodzienną metaforę, a tym samym odpowiedni poziom wieloznaczności, niezbędny do pobudzenia do refleksji. W hasłach takich jak „Nie krzywdź drzew / bo dostaniesz z liścia”, „Pranie mózgu / a kto powiedział, że mam nieczyste myśli” czy „Siła nabywca daje moc / by nie kupować rzeczy niepotrzebnych” bazowe skojarzenia zachodzą na poziomie słów lub fraz (drzewa – liście; pranie mózgu – nieczyste myśli; siła nabywca – kupować) i na nich nabudowana jest treść w poszczególnych częściach hasła. Pierwsza część służy za wprowadzenie do tematu i jest obiegowym stwierdzeniem, zaś skojarzenie z drugiej to nietypowe rozwinięcie i konkluzja jednocześnie, dzięki czemu całość staje się oryginalnym krótkim utworem.

Podobnie jest z wykorzystaniem innych narzędzi językowych, np. wyolbrzymienia („Właśnie odkryłam / że moje samolociki z papieru ciągle podkradają kosmici”), porównania („Żyję jak w bajce / pokonuję potwory”), paradoksu („Nie mam nic do ukrycia / ale nie wszyscy muszą o tym wiedzieć”) czy zabaw frazeologią („Oddam kłótnię w dobre słowa”) – bez skojarzeń, wystarczająco odległych od najbardziej oczywistych, a jednocześnie jasno powiązanych ze sobą, hasła nie byłyby tak skuteczne w kondensowaniu treści w niewielkiej liczbie słów.

Frazeologizmy przychodzą tu ze szczególną pomocą, ponieważ już wyjściowo zawierają metaforę i określony ładunek emocjonalny, które można wykorzystać do stworzenia dodatkowej warstwy znaczeniowej dzięki dekonstrukcji i udosłownieniu. Gdy podstawą tekstu jest jeden frazeologizm, istotne jest znalezienie modyfikacji, która rozbije znaną frazę i jej znaczenie, pozwalając spojrzeć na znane sformułowanie z nietypowej perspektywy i będzie nośnikiem nowej treści („Którędy wychodzi się na ludzi”, „Nie spoczywaj na lajkach”).

W przypadku Loesje istotne jest przekazanie w nowym przekazie konstruktywnej refleksji i o ile zestawienie dwóch frazeologizmów o wyjściowo pozytywnym ładunku wzmacnia ogólny przekaz („Chcesz zatrzymać młodość / bierz młodych na poważnie”, „Na mur beton / siej kulturę”), o tyle konstruktywne wykorzystanie frazeologizmów o negatywnych konotacjach może być większym wyzwaniem. Przy użyciu negatywnego i pozytywnego frazeologizmu, kolejność ich wykorzystania podyktowana będzie charakterem całości, np. w opartym na absurdzie „Książę z bajki /

i tak nie był w moim typie” – umieszczony na końcu negatyw podkreśla humorystyczny ton tekstu, zaś w poważniejszym „Daj komuś palec / może weźmie cię za rękę” – pozytyw w drugiej części kładzie nacisk na motywującą intencję. Natomiast odpowiednie zestawienie dwóch frazeologizmów o wyjściowo negatywnym znaczeniu („Przed czym ucieka / pędzący świat”, „Rozlane miasto / młyn na wodę deweloperów”) można porównać do przemnożenia dwóch liczb ujemnych, gdy pomniejsza się strata, a w przypadku tekstu – zabieg prowadzi do „dodatniego”, konstruktywnego przekazu, który jest uzasadnioną krytyką negatywnych zjawisk i zaproszeniem do ich analizy.

Zabawy frazeologią są szczególnie produktywne znaczeniowo, ponieważ dodatkowo podważają nieaktualne czy krzywdzące stereotypy zawarte w języku, wytrącając ze schematów myślenia i działania, co jest podstawą wszystkich działań Loesje. Język jest tu narzędziem subwersji i potencjalnej zmiany, choć niekoniecznie lub nie od razu radykalnej i w przypadku haseł Loesje zwykle ujętej lekko i bez moralizowania. Natomiast twórcze podejście do języka przekłada się na bardziej twórcze podejście do rzeczywistości, jej schematów i codziennych wyzwań.

NA ROZGRZEWKĘ

Na kolejnych stronach znajdziesz trzy ćwiczenia, które mogłyby stanowić pierwszą część warsztatów Loesje. Możesz wykorzystać je do trenowania kreatywnego myślenia w dowolnym momencie – samodzielnie lub wymieniając z kimś kartki po każdym poleceniu. Twórczej zabawy!

ĆWICZENIE: ZNAMIENTICIE!

1. Zapisz po kilka szybkich odpowiedzi-skojarzeń do każdego polecenia:

- »→ rzeczy, które znajdziesz w szufladach,
- »→ przymiotniki, którymi opiszesz park,
- »→ nazwy miejsc, w których schowasz coś cennego,
- »→ czasowniki związane z odpoczynkiem.

2. Stwórz krótkie opowiadanie według instrukcji poniżej, przy czym:

- »→ możesz korzystać ze słów zebranych w kroku powyżej,
- »→ w odpowiednich miejscach przepisz słowa podkreślone,
- »→ instrukcja jest wskazówką i nie musisz się jej kurczowo trzymać.

Przymiotnik rzeczownik czasownik miejsce, tęskniąc za przymiotnik rzeczownik.

Niestety, czasownik (przymimek) rzeczownik oraz (nie) ...*

Na szczęście, ...*

* *Wykropkowane miejsca dokończ dowolnie – aby zachować wewnętrzną spójność tekstu.*

Surrealistycznie? O to chodziło!

Ćwiczenie bazuje na technice *cadavre exquis*, którą praktykowali surrealiści. Polega na wspólnym tworzeniu tekstu lub rysunku – kolejne osoby dodają słowo, zdanie czy fragment rysunku według ustalonej instrukcji albo widząc jedynie ostatni fragment. Nazwa pochodzi od linijki inicjującej wiersz, który był efektem pierwszej sesji surrealistycznego pisania:

Le cadavre exquis boira le vin nouveau.

(rodzajnik) rzeczownik przymiotnik czasownik (rodzajnik) rzeczownik przymiotnik

Co można w wolnym tłumaczeniu można ująć jako: „Znamienity trup uraczy się młodym winem”.

ĆWICZENIE: JAK

1. Na małej kartce zapisz dowolną cyfrę od 1 do 6 (możesz też rzucić kostką).

Kartkę złóż i odłóż na bok.

2. Na większej kartce, w lewym górnym rogu zapisz sześć dowolnych skojarzeń z dzisiejszą pogodą.

3. Narysuj poziomą linię, która oddzieli słowa od reszty kartki.

4. Pod linią zapisz kolejno:

»→ czynność, którą można wykonywać w garażu,

»→ miejsce, w którym nie zmieści się słoń,

»→ fikcyjną postać, z którą chętnie zamienisz się na życia na jeden dzień.

5. Narysuj poziomą linię.

6. Pod linią napisz słowo:

JAK

7. Rozłóż kartkę z cyfrą. Wróć do listy sześciu słów na górze i znajdź to, które odpowiada cyfrze, a pozostałe wykreśl. Pod drugą kreską stwórz pytanie, które zaczyna się od słowa JAK i zawiera niewykreślone słowo. Pytanie może mieć dowolny styl, a niewykreślone słowo możesz odmienić.

8. Stwórz odpowiedź na powyższe pytanie, wkomponowując w nią słowa spisane pod pierwszą kreską (czynność, miejsce, postać). Możesz je odmieniać i przekształcać. Odpowiedź może mieć dowolną długość i styl. Powinna być spójna z „rzeczywistością” – trzymaj się więc znanych definicji słów. Kawa nie będzie solą, o ile nie stworzysz zupełnie nowego świata, który rządzi się własnymi prawami.

ĆWICZENIE: LISTY

1. Zapisz kilka rzeczy, które musisz kupić w najbliższym czasie.
2. Narysuj tabelkę podzieloną na dwie kolumny, w których zanotujesz:
 - »→ w pierwszej kolumnie: listę rzeczy do zrobienia w najbliższym czasie,
 - »→ w drugiej: skojarzenia, które określają rzeczy z pierwszej kolumny (np. pójść na spacer | wieczorem).
3. Zanotuj:
 - »→ dowolną porę roku,
 - »→ dowolną część doby,
 - »→ dowolne miejsce.
4. Narysuj pod listą poziomą kreskę.
5. Z listy rzeczy do kupienia (krok pierwszy) wybierz jedną rzecz i zakreśl. Pozostałe rzeczy z tej listy wykreśl – nie potrzebujesz ich już.
6. Napisz wiersz utrzymany w dowolnej stylistyce, w którym:
 - »→ wypowiada się zakreślona rzecz,
 - »→ rzecz wypowiadająca się znajduje się w miejscu z kroku trzeciego,
 - »→ panują pora roku i część doby określone w kroku trzecim,
 - »→ wykorzystasz przynajmniej połowę słów z tabelki,
 - »→ kolejne wersy mają maksimum pięć słów.

JĘZYK POLSKI JEST PRZYJAZNY

**MERDA
OGONKAMI**

Loesje

BIOGRAMY AUTORÓW I AUTOREK

DAMIAN BEDNARZ

Absolwent Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, tłumacz języka niemieckiego i angielskiego. Pasjonat translatorycznych zagwozdek. Związany z Loesje Polska od 2018 roku.

AGATA HĄCIA

Doktor językoznawstwa, wykładowca UW, stała współpracownica Rady Języka Polskiego, członkini jej zespołów problemowych. Założycielka i prezes Fundacji PRO.PL. Naukowo interesuje się kulturą języka polskiego, a zwłaszcza zagadnieniami semantyczno-leksykalnymi. W badaniach nad językiem chętnie uwzględnia perspektywę psychologiczną. Jest sekretarzem naukowym Obserwatorium Językowego UW, współprowadzi Poradnię Językową UW. Od wielu lat popularyzuje wiedzę o polszczyźnie m.in. jako autorka i gość audycji w Polskim Radiu. Współpracuje z różnymi środowiskami, pomaga udoskonalać teksty. Lubi pisać książki dla dzieci, zwłaszcza o języku.

ANNA IWANOWSKA

Doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa. Wieloletnia redaktorka książek i artykułów. Na co dzień pracuje jako analityk i kierownik projektów IT. Pasjonuje się porozumieniem bez przemocy, czyli komunikacją szanującą wartości i przekonania rozmówców. Okazjonalnie

szkoli i prowadzi wykłady z szeroko pojętej komunikacji. W wolnych chwilach pisze o poprawnej polszczyźnie na Twitterze @AnnaIwanowska oraz prowadzi popularnonaukową stronę annaiwanowska.pl. Uwielbia Gdańsk.

AGNIESZKA MATAN

Komiczka, scenarzystka, trenerka improwizacji teatralnej w Szkole Impro. W latach 2017-2020 współprowadziła Resort Komedii. Aktywnie zajmuje się edukacją dzieci i dorosłych oraz improwizacją stosowaną, czyli praktycznym zastosowaniem wartości impro poza sceną. Marzy o tym, aby improwizacja była w każdej szkole.

MARCIN ORLIŃSKI

Poeta, prozaik, krytyk literacki, zastępca redaktor naczelnej „Przekroju”. Wydał siedem książek, ostatnio *Środki doraźne* (Poznań 2017). Laureat Nagrody im. Adama Włodka (2016). Nominowany do Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego Orfeusz (2018). Jego wiersze były tłumaczone na języki angielski, niemiecki, francuski, szwedzki, rosyjski, ukraiński, czeski i słoweński.

JOANNA PARTYKA

Historyk literatury i antropolog, profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, tłumaczka języka hiszpańskiego. Zajmuje się historią literatury i kultury dawnej, polskiej i iberyjskiej. Szczególną uwagę poświęca tekstom parali-terackim, takim jak encyklopedie, traktaty moralne i pedagogiczne, przewodniki dla spowiedników, silvae rerum, bada m.in. aspekty retoryczne tego typu piśmiennictwa. Jednym z głównych nurtów jej zainteresowań jest dawne piśmiennictwo kobiece. Jest autorką książek: *Rękopisy dworu szlacheckiego doby staropolskiej* (1994), „*Żona wyćwiczona*”: *kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku* (2004) i *Między scientia curiosa a encyklopedią: europejskie konteksty dla staropolskich kompendiów wiedzy* (2019) oraz licznych artykułów w języku polskim, angielskim i hiszpańskim. Jest Prezesem Stowarzyszenia Pro Cultura

Litteraria. Lubi fotografować, co zaowocowało dotychczas dwiema wystawami, i uprawiać ogródek. Kocha ludzi, psy, koty, pszczoły i Portugalię.

EMILIA SKIBA

Antropolożka kultury, moderatorka warsztatów kreatywnego pisania metodą Loesje. W trzecim sektorze działa od kilkunastu lat, organizując i realizując wydarzenia kulturalne, społeczne i edukacyjne. W Fundacji Loesje Polska koordynuje projekty i pełni funkcję Członkini Rady, w Loesje International – Członkini Zarządu.

JACEK WASILEWSKI

Doktor habilitowany, badacz komunikacji. Te badania doprowadziły go na pola relatywności języka. Badał język debaty, język reklamy, język sądów i pism procesowych. A także sposoby, w jaki mówimy o sprawiedliwości. Publikował o tym, co ludzie myślą, kiedy czytają tekst Szekspira podpisany jako piosenka disco polo i odwrotnie. Napisał książki: *Retoryka dominacji* (2006), *Opowieści o Polsce. Retoryka narracji* (2012), *Prowadzeni słowami* (2013), *Baśnie wolnego rynku* (2019) oraz *Bezecznik gramatyki polskiej. Tajemnice językowego półświatka* (2021). Jest również autorem filmów dokumentalnych, sztuk teatralnych i piosenek.

ARTUR WERBEL

Tłumacz polskiego języka migowego (PJM), który jest jego pierwszym językiem. Nauczyciel i wychowawca, działacz na rzecz społeczności osób Głuchych. Współprowadzi Fundację Akademia Młodych Głuchych, współpracuje z Festiwałem Kultury bez Barrier. Ponadto pracuje za i przed kamerą, tworząc i montując materiały filmowe. Cały czas rozwija się, studiuje i uczy się innych języków migowych. Uwielbia spędzać czas ze znajomymi i bliskimi osobami, żartować i śmiać się. Chętnie zbiera nowe doświadczenia i rozwija swoje umiejętności.

UMYSŁ

OTWARTE

24h

Loesje

POLECANA BIBLIOGRAFIA

- Bednarczyk Anna, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Buttler Danuta, *Polski dowcip językowy*, wyd. 3 uzup., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.
- La Rochefoucauld François de, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010.
- Dobrzyńska Teresa, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1994.
- Dobrzyńska Teresa, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Fredro Andrzej Maksymilian, *Przysłowia mów potocznych*, wybrał i oprac. L. Kukulski, PIW, Warszawa 1980.
- Gadamer Hans-Georg, *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009.
- Gracían Baltasar, *Wyrocznia podręczna*, przeł. S. Łoś, Wydawnictwo Test, Lublin 1997.
- Grzeszczuk Halina, *Rola tłumacza języka migowego*, „Student niepełnosprawny. Szkice i rozprawy” 2013, nr 13(6), s. 129–139.
- Johnstone Keith, *Improvisation and the Theatre*, Faber and Faber, London, Boston 1979.
- Kaufman James C., Sternberg Robert J. (red.), *The Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.
- Lakoff George, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, przeł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Universitas, Kraków 2011.
- Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, wyd. 5, Noir sur Blanc, Warszawa 2006.

- Markiewicz Henryk, Romanowski Andrzej, *Skrzydlate słowa*, PIW, Warszawa 1990.
- Markiewicz Henryk (wyb.), *Cytaty mądre i zabawne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Mosiołek-Kłosińska Katarzyna, *Metafora w tekście użytkowym – charakterystyka, próba oceny normatywnej*, „Poradnik Językowy” 1997, z. 10, s. 3–23.
- Nęcka Edward, *Postawy wobec twórczości w miejscu pracy*, „Czasopismo Psychologiczne” 1999, tom 5, numer 1, s. 69–76.
- Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2003.
- Nęcka Edward, *Trening twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Metafora bez granic*, „Teksty” 1980, nr 6(54), s. 3–35.
- Osborn Alex F., *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Problem Solving*, Charles Scribner’s Sons, New York 1953.
- Pinker Steven, *The Language Instinct. How the Mind Creates Language*, Harper Perennial, New York 1994.
- Publikacja zbiorowa, *Duży pies nie szczeka*, Stowarzyszenie Willa Decjusza, Kraków 2016, <http://www.mowanienawisci.info/post/duzy-pies-nie-szczeka-publicacja>.
- Salinsky Tom, Deborah Frances-White, *The Improv Handbook. The Ultimate Guide to Improvising in Comedy, Theatre, and Beyond*, Bloomsbury Methuen Drama, London, New York 2013.
- Sapir Edward, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, PIW, Warszawa 1978.
- Spolin Viola, *Theater Games for the Classroom: A Teacher’s Handbook*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1986.
- Spolin Viola, *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques (Drama and Performance Studies)*, 3rd edition, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1999.
- Whorf Benjamin Lee, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Zawisławska Magdalena, *Metafora w języku nauki. Na przykładzie nauk przyrodniczych*, Wydawnictwa Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2011.

Wyobraźnia | zbiór reguł jest nieograniczony
Warszawa 2021

Copyright by
© Fundacja Loesje Polska
Wydanie pierwsze
loesje@loesje.pl
loesje.pl | loesje.org

Redakcja: Emilia Skiba
Korekta: Katarzyna Tran Trang | bookowska.pl
Projekt typograficzny i łamanie: Mateusz Kowalski
Druk: Drukarnia Akapit | drukarniaakapit.pl

ISBN 978-83-958886-2-5
ISBN 978-83-958886-3-2 (e-book)

Publikacja bezpłatna

Publikacja przygotowana w ramach projektu
Język polski jest przyjazny | merda ogonkami
dofinansowanego ze środków m.st. Warszawy



Warszawski Program Edukacji Kulturalnej

KAŻDY TEKST, NIEZALEŻNIE OD DŁUGOŚCI, WYMAGA PRZEMYŚLANYCH DECYZJI POD KĄTEM JEGO BRZMIENIA I PRZEKAZU. KRÓTKIE FORMY POZBAWIONE SĄ DODATKOWYCH TREŚCI, KTÓRE MOGŁYBY JE OBJAŚNIAĆ CZY PRZYBLIŻAĆ KONTEKST ICH PUENTY. DLATEGO TAK ISTOTNE JEST ICH STARANNE DOPRACOWANIE. MAM NADZIEJĘ, ŻE NASZA KSIĄŻKA BĘDZIE DLA CIEBIE CENNYM ŹRÓDŁEM WIEDZY O TEKSTACH KRÓTKICH ORAZ OKAŻE SIĘ POMOOCNA W PROCESIE PISANIA I TŁUMACZENIA, RÓWNIEŻ DŁUŻSZYCH FORM.

LOESJE

ISBN 978-83-958886-2-5
ISBN 978-83-958886-3-2 (E-BOOK)

WWW.LOESJE.PL