

DOROTA FILAR

SCENARIUSZE LUDZKICH ZACHOWAŃ W *HORRORZE* EMILII DZIUBAK I MADLENY SZELIGI

Abstrakt. Książka Emilii Dziubak i Madleny Szeligi *Horror* przedstawia emocje, doznania i dramatyczne przeżycia – świat wewnętrzny, zwyczajowo wiązany z człowiekiem – z innej niż ludzka perspektywy. Z tekstu wylania się narracja zaskakująca, niekiedy szokująca, w niecodziennym świetle stawiająca człowieka, ustanawiającego i pielęgnującego antropocentryczny porządek świata. Badany tekst proponuje alternatywną interpretację ludzkich zachowań – a przede wszystkim – burzy tradycyjny obraz relacji człowieka i/do świata roślin. Przedstawiona w artykule analiza jest nakierowana na narracyjne aspekty językowego i tekstowego obrazu świata. Przyjęto hipotezę, że utrwalone w kulturze i języku scenariusze ludzkich zachowań mogą podlegać znaczącej reinterpretacji, jeśli zostaną podane w wątpliwość „oczywiste” związki przyczynowo-skutkowe i wartości, wpisane w potoczną racjonalność, mocno zaznaczoną w utrwalconych faktach językowych.

Słowa kluczowe: językowy obraz świata; tekstowy obraz świata; semantyka narracyjna; scenariusze ludzkich zachowań; kompetencja rozpoznawania humoru; intymistyka

SCENARIOS OF HUMAN BEHAVIOUR IN EMILIA DZIUBAK AND MADLENA SZELIGA'S *HORROR*

Abstract. The book *Horror*, written by Madlena Szeliga and illustrated by Emilia Dziubak, presents the emotions and dramatic experiences of an inner life (typically associated with humans) from a non-human perspective. The narrative here is surprising and often shocking: it presents what we normally see as a stable anthropocentric worldview (where humans are “good beings that take care of ‘their own’ human order of things”) from a striking perspective. In doing so, the book explores people’s relationship with the world of plants. This contribution reconstructs the portrayal of that relationship in Dziubak and Szeliga’s prose by means of lexico-semantic analysis, focusing on the narrative aspects of the linguistic worldview. As the outset, an assumption is made that the scenarios of human behaviour entrenched in language and culture can be substantially reinterpreted

Dr hab. DOROTA FILAR – Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Katedra Semantyki, Pragmatyki i Teorii Języka; adres do korespondencji: Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: dorota.filar@mail.umcs.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-8894>.

Artykuły są objęte licencją Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

if perceived and experienced by a conceptualizer that challenges the apparently “obvious”, language-entrenched logic, causal relationships, and values of everyday rationality.

Keywords: linguistic worldview; textual worldview; narrative semantics; scenarios of human behaviour; humor competence; intimate writing

Książka *Horror* autorstwa Madleny Szeligi z ilustracjami Emilii Dziubak w niecodzienny sposób ukazuje ustabilizowany, antropocentryczny obraz świata. Tradycyjny „ludzki porządek” tworzy wprowadzie istotny kontekst utworu, zasygnalizowany już w pierwszych słowach książki: „Wszystko zaczyna się od człowieka” (Szeliga i Dziubak, 2018¹), jednak w kolejnych rozdziałach „sentencja” ta zyskuje zaskakujący sens. Jedno z istotnych pytań, postawionych w niniejszym artykule, brzmi: czy *Horror* rzuca wyzwanie antropocentrycznej interpretacji świata?

Antropocentryzm, czyli podporządkowanie wszystkiego ludzkim potrzebom i oczekiwaniom, buduje „milcząco przyjmowane założenia dotyczące rzeczywistości i miejsca w niej człowieka, które to miejsce jest uprzywilejowane, pierwsze i najważniejsze” (Bartmiński, 1993, s. 124). Antropocentryczna interpretacja świata jest uznawana za jeden z kluczowych wymiarów języka, kształtowany przez biologiczne, psychiczne i kulturowe „uwarunkowania rządzące myśleniem i ocenami człowieka” (Tokarski 1993, s. 339). Jak pisze Anna Pajdzińska:

Lingwiści niejednokrotnie zwracali uwagę na antropocentryczny charakter języka. Język jest tworem ludzkim – jakby naturalną konsekwencją owego faktu stanowi to, że przedstawia świat widziany oczyma człowieka, zorientowany na człowieka (1990, s. 59).

1. CEL BADAŃ

Głównym celem badawczym niniejszego artykułu jest, po pierwsze, analiza tekstowego obrazu człowieka, postawionego w *Horrorze* w nietypowej roli wobec świata roślin. Wstępna hipoteza badawcza zakłada, iż utrwalone w języku i kulturze scenariusze ludzkich zachowań podlegają tekstowej reinterpretacji, autorka podejmuje bowiem swoistą grę z „milcząco przyjmowanymi założeniami” o porządku świata i miejscu w nim człowieka. Wiąże się z tym pytanie, czy analizowany tekst literacki można uznać za próbę przekroczenia tradycyjnej,

¹ Analizowana książka nie ma paginacji, toteż cytaty nie są, w niniejszej analizie, opatrzone numerami stron, w niektórych przypadkach są podawane tytuły rozdziałów, np. „Sprawa Marchwi”.

antropocentrycznej perspektywy. Świat przeżyć, emocji, bogactwo wartości zostają bowiem powiązane z perspektywą innych, nie-ludzkich bohaterów książki. Analizując to zagadnienie, odwołam się do badań nad językowym obrazem świata (dalej: JOS) i tekstowym obrazem świata (dalej: TOS); zwłaszcza nad narracyjnymi aspektami JOS; wykorzystam też lingwistyczne badania nad wpisanymi w język scenariuszami.

Po drugie zaś – celem artykułu jest również krótka, acz konieczna (ze względu na deklarowane w „Zakończeniu” intencje autorki *Horroru*) analiza tekstowej gry z odbiorcą, która zakłada, iż opowieść ma być „troszkę śmieszna, a troszkę straszna” (Szeliga i Dziubak, 2018). W niniejszym artykule stawiam więc pytanie i o to, czy – a jeśli tak, to w jakim stopniu – można uznać, że opowieść określona przez autorkę jako „troszkę śmieszna” rzeczywiście wpisuje się w konwencję humoru, żartu. Rozpatrując (pod koniec artykułu) to zagadnienie, wykorzystam koncepcję semantycznych mechanizmów humoru Victora Raskina.

2. KONTEKSTY GENOLOGICZNE

Horror został określony przez wydawców jako „książka dla dzieci od lat 10 oraz odważnych rodziców” (*Horror*, [b.r.]). Jest to zatem – w intencji twórcy oraz wydawców – literatura dziecięca (dla nieco starszych dzieci). Jak sugeruje tytuł książki odbiorca doświadczyć ma strachu, przerażenia, grozy. Są one zjawiskami dostrzegalnymi w literaturze dla młodszych odbiorców (co szeroko ujmuje np. Katarzyna Slany, 2016). Wstępna hipoteza badawcza zakłada jednak, iż utwór Madleny Szeligi z ilustracjami Emilii Dziubak przynosi tekstowe obrazy pełne wyjątkowo drastycznych, szczegółowych, niemal „anatomicznych” opisów zbrodni, cierpienia, tortur, morderstw, okrucieństwa i śmierci, przekracza więc tradycyjne granice dziecięcej literatury grozy.

Ślady innej konwencji zauważa Anita Wincencjusz-Patyna (2020), która za możliwy wzorzec gatunkowy *Horroru* uznaje pitawał, czyli zbiór sprawozdań, zeznań sądowych, bowiem książka składa się z „dwudziestu miniatur literackich, opisujących tragiczne przypadki określone mianem «spraw»” (Wincencjusz-Patyna, 2020, s. 128)², których bohaterami są rośliny, zwłaszcza ich jadalne części: warzywa, owoce, słonecznik, pieczarki. Każdy z kolejnych rozdziałów przypomina akt oskarżenia, „udokumentowany” historiami bohaterów, przeżywających „cały wachlarz emocji, odczuć i doznań: od strachu, lęku i trwogi, przez

² Rzeczownik „sprawa” występuje tu przede wszystkim w znaczeniu ‘postępowanie toczące się przed sądem’ (<https://sjp.pwn.pl>).

wstyd i zobojętnienie, po olbrzymią skalę bólu zadawanego na rozmaite sposoby” (Wincencjusz-Patyna, 2020, s. 128). W warstwie graficznej autorstwa Emilii Dziubak można zaś dostrzec nawiązania do „wielowiekowej tradycji obrazowania śmierci, męczeństwa i cierpienia, popularnych zwłaszcza w epoce baroku wątków wanitatywnych” (Wincencjusz-Patyna, 2020, s. 128).

3. METODY ANALIZY

W poniższych analizach nawiązuję do antropologicznych, kulturowych ujęć języka, przede wszystkim do badań nad JOS i do koncepcji TOS. Przyjmuję również wybrane założenia semantyki narracyjnej oraz scenariuszy ludzkich zachowań, utrwalonych w języku i kulturze.

XX-wieczne polskie prace nad JOS rozpoczęły się od rekonstrukcji utrwalonych w języku sądów, będących „wytworem przeszłości, owocem określonych ludzkich doświadczeń, kultury narodowej, i szerzej – wspólnotowej” (Bartmiński, 2006, s. 14). Tak rozumiany JOS – konstrukt w dużej mierze ustabilizowany, „panchroniczny”, odzwierciedla „historycznie motywowaną kulturę narodową” (Tokarski, 2016, s. 256) i może być ukierunkowany przede wszystkim na sądy o rzeczywistości, podzielane przez typowych reprezentantów danego języka i kultury, a także na treści wspólnotowe (zazwyczaj niemające konkretnego autora). W poniższej analizie odwołam się do mocno zakorzenionych w kulturze i trwale wpisanych w język polski obrazów ludzkich działań.

Z metodologicznych podstaw JOS-u, jak pisze Tokarski, wyłoniła się „konieczność rozważenia «tekstowych obrazów świata» jako podstawowej bazy empirycznej w badaniu językowych wykładników ludzkiego myślenia o świecie” (2017, s. 252). Badania nad interpretacjami świata w tekstach, zwłaszcza kreatywnych³, od lat są dobrze znaną praktyką badawczą, zaś termin TOS, ukierunkowany na procesy subiektywizacji językowej, jest „wygodny” przy określaniu tego nurtu badań na ich obecnym etapie. Obrazy tekstowe bywają wyrazistą dokumentacją współczesnych zmian światopoglądowych, mogą też być wynikiem indywidualnej interpretacji świata, niekiedy polemicznej wobec utrwalonych treści językowo-kulturowych.

Skonwencjonalizowane znaczenia, jako nośniki ustabilizowanego językowo-kulturowego obrazu świata, można zatem uznać za „wyjściowe modele semantyczne”, ślady utrwalonych, wspólnotowych treści poznawczych. Niekiedy – jak

³ Jednym z kroków milowych na tej drodze była praca Anny Pajdzińskiej i Ryszarda Tokarskiego (1996).

w poniżej analizowanym tekście literackim – mogą one odgrywać istotną rolę w zderzeniu z obrazami tekstowymi.

Narracyjne ujęcie JOS pozwala zaś odkrywać wpisaną w język „ludzką opowieść o świecie”⁴: narracyjność jest tu rozumiana szeroko, jako naturalny element *human scale* (Fauconnier i Turner, 2002, s. 312), bliski naturalnemu ujmowaniu rzeczywistości jako *continuum* czasowo-przestrzennego, przyczynowo-skutkowego, motywowanego antropologicznie, kulturowo oraz ideologicznie skupionego wokół bohatera. Jego istotą jest postrzeganie języka naturalnego jako obrazowej opowieści o tym, jak „toczą się” rzeczy w świecie (Filar, 2013, s. 11). „Wielką narrację języka” można rekonstruować z „mikronarracji” („opowieści” o mniejszych fragmentach świata), wpisanych np. w znaczenia słów, frazeologizmów. Mikronarracje – „historie” wpisane w znaczenia słów to „zwinięte narracje”⁵, które dzięki wiedzy (kulturowej, społecznej, doświadczeniowej) możemy z łatwością „rozwinąć” do ich pełnej postaci („*come up with a story*”, posługując się sformułowaniem Fauconniera i Turnera, 2002, s. 312). W poniższej analizie będą w ten sposób „rozwijane” na przykład narracje „zwinięte” w znaczeniach leksemów *oprawca* i *ofiara*. „Wielka narracja języka”, wpisana w JOS, jest panchroniczna, uogólniona, wspólnotowa. Jej elementem jest też złożony obraz człowieka, wyłaniający się z ogromu wpisanych w język mikronarracji. Tworzy on kontekst dla różnorodnych tekstowych, podmiotowych opowieści o człowieku, będących źródłem wiedzy o sposobie rozumienia świata przez konkretnego autora, o tym, jak realnie posługuje się on językiem i jaki sens nadaje językowej „opowieści o świecie”.

Pozostaje jeszcze krótko wyjaśnić termin „scenariusz ludzkich zachowań”, który znalazł się w tytule niniejszego artykułu. Utrwalone scenariusze ludzkich zachowań rozumiem jako uogólnione umysłowe reprezentacje działań człowieka w konkretnej sytuacji, sferze rzeczywistości, odnoszące się np. do różnych ról społecznych, zasad organizacji życia społecznego i funkcjonowania instytucji, kulturowo motywowanych, wspólnotowych idei. Wyobrażenia te powstają w świadomości członków wspólnoty językowo-kulturowej na podstawie gromadzonej wiedzy, doświadczeń kulturowych i społecznych, a następnie przechowywane są w myśleniu danej grupy i przyswajane przez jednostkę jako akceptowane społecznie i kulturowo wzorce zachowania, zazwyczaj mocno utrwalone w języku.

⁴ Szerzej na ten temat: Filar, 2013.

⁵ Sformułowanie „zwinięte narracje” zaczerpnęłam z nieopublikowanego dotąd referatu Anny Pajdzińskiej (2012).

Skrypty, scenariusze, sceny⁶ ujmują fenomeny jako wynik relacji temporalnych, przestrzennych i kauzatywnych. Przedmiotem analizy językowo-kulturowej jest zaś odczytywanie językowych eksponentów takich struktur.

Wstępnie przyjęta w niniejszym artykule hipoteza badawcza zakłada, iż utrwalone w kulturze i wpisane w „wielką narrację języka” scenariusze ludzkich zachowań mogą podlegać znaczącej reinterpretacji, jeśli podamy w wątpliwość „oczywistą” logikę oraz wartości, wpisane w potoczną racjonalność, wnikającą do utrwalonych faktów językowych.

4. ANALIZA

Niniejsza część artykułu zawiera analizy tekstowych obrazów postaci, które występują w „Horrorze” jako główni bohaterowie dwudziestu „Spraw”. Następnie analizie poddany zostanie tekstowy obraz człowieka, zestawiony z utrwalonymi w języku i kulturze scenariuszami ludzkich działań.

4.1. BOHATEROWIE DWUDZIESTU „SPRAW”

Głównymi bohaterami dwudziestu opowieści zawartych w *Horrorze* są rośliny, które podlegają wyrazistej antropomorfizacji. Jak pisze Anita Wincenjusz-Patyna:

Ożywianie roślin w horrorze nie jest przypadkiem odosobnionym. W bajkopisarstwie osobnicy ze świata fauny i flory (zwłaszcza drzewa i niektóre kwiaty) są bohaterami na równi z postaciami ludzkimi, a i przedmioty niejednokrotnie prowadzą fantastyczne, tajemne życie (2020, s. 130).

Nadanie roślinom cech ludzkich nie jest zatem zaskoczeniem, ale uwagi warta jest szczegółowość różnych poziomów antropomorfizacji oraz drobiazgowość opisu cierpień fizycznych i psychicznych bohaterów. Ustabilizowanemu w polszczyźnie obrazowi roślin wyzwanie rzuca ostatnie zdanie „Wstępu”: „A co gdyby warzywa naprawdę miały uczucia?” (Szeliga i Dziubak, 2018).

W podstawowym znaczeniu „warzywo” to ‘roślina (zwłaszcza jej jadalna część) uprawiana przez człowieka i wykorzystywana przez człowieka jako pokarm’ – taką interpretację potwierdza etymologia, łącząca omawiany rzeczownik z czasownikiem „warzyć” – ‘gotować jedzenie, strawę’ (Brückner, 1996). Leksem

⁶ Literatura dotycząca tej problematyki jest bardzo bogata; zob. m.in: Schank i Abelson (1977; 1995); Schank (1982); Fillmore (1982); Mandler (1984); Langacker (2009, s. 708–711); Taylor (2001); Lakoff (2011).

warzywo funkcjonuje jednak również jako potoczna metafora, określenie ‘człowieka chorego, bez kontaktu ze światem zewnętrznym (np. w śpiączce)’. *Warzywo* jawi się zatem jako modelowy element przyrody pozbawionej świadomości, uczucia, emocji i kontaktu ze światem. Człowiek, który w wyniku choroby czy wypadku zostaje zredukowany do ciała, poddawanego zabiegom medycznym i pielęgnacyjnym (jego mózg zawiaduje jedynie czynnościami życiowymi)⁷, bywa nazywany również „rośliną”. Metaforyczne znaczenia wyrazów *warzywo* i *roślina* sugerują, że w polskim językowym obrazie roślin można odnotować kontekstową charakterystykę: ‘byty pozbawione funkcji, zdolności, cech, definiujących człowieczeństwo’.

W badanym tekście ludzkiej, antropocentrycznej interpretacji świata zostaje jednak przeciwstawiona perspektywa obdarzonych świadomością bohaterów-roślin. Zmianę tę sygnalizuje m.in. sposób opowiadania: we „Wstępie” wyraźna jest obecność narratora autorskiego, zaś prezentacji dwudziestu „Spraw” służy narracja personalna, ujmująca punkty widzenia antropomorfizowanych roślin, warzyw i owoców; to ich historie i świat wewnętrzny, ból i emocje, tworzą materię opowieści.

4.2. TEKSTOWY OBRAZ ROŚLIN: POZIOMY ANTROPOMORFIZACJI

Antropomorfizacja bohaterów dotyczy różnych poziomów: nazewniczego, somatycznego, sensorycznego, emocjonalnego, duchowego czy społecznego. Tak uformowane istoty przeżywają wszelkie odcienie bólu, strachu, cierpienia.

Na poziomie nominacji uwagę zwraca fakt, iż nazwy roślin, pisane dużą literą, stają się „quasi-imionami”, personalizującymi bohaterów: Pieczarki, Marchew, Burak, Słonecznik itp. Nazwy te przypominają więc *nomina propria*.

Sfera somatyczna odgrywa również istotną rolę – uczłowiczeni bohaterowie mają bowiem żywe, czujące ciała oraz części ciała, odpowiadające ludzkim. Choć leksem *ciało* nie jest w polszczyźnie używany w odniesieniu do roślin (dotyczy przede wszystkim organizmu ludzkiego, ewentualnie zwierzęcego), to tekst zawiera wiele przykładów tego poziomu antropomorfizacji.

Rośliny mają ciało i skórę⁸: „jej odartym ze skóry *ciałem*”, „jej starte poranione *ciało*” („Sprawa Marchwi”); „prawa strona osobno, lewa osobno, jakby nigdy nie były jednym *ciałem*” („Sprawa Kapusty”); „krągłe pomidorowe *ciała*”, „nieżywe *ciała* Pomidorów” („Sprawa Pomidorów”); „*Ciało* cebuli rozpadło

⁷ Takie znaczenie wyrazu *roślina* można napotkać w wielu tekstach współczesnych, np. publicystycznych, por. Siedlecka, 2021.

⁸ W odniesieniu do owoców czy warzyw używane jest zdrobnienie *skórka* czy zwrot *obrać ze skórki*. Tu jednak konsekwentnie występuje forma *skóra*, mówi się o *zdzieraniu skóry*, *obdzieraniu ze skóry*.

się na dwie części” („Sprawa Cebuli”); „rozkrojone *ciało* Jabłka” („Sprawa Jabłek”); „Bardzo powoli z wyraźnym zadowoleniem obdzierano ją ze *skóry*, pasieczek po pasieczku” („Sprawa Marchwi”); „To nie łagodzi bólu towarzyszącego zdzieraniu ich *skóry*” („Sprawa Pieczarek”).

Somatyczna budowa roślin przypomina ciało człowieka, mają: głowę – „*głowa* oderwana od ciała” („Sprawa Kapusty”); czaszkę – „*nóż* wbija się w jej *czaszkę* i rozsadza ją” („Sprawa Dyni”); „twarda kalafiorowa *czaszka*” („Sprawa Kalafiora”); policzki – „*przytulały* się do siebie tak mocno, że na każdym z *policzków* odcisnięty był miły ślad brata lub siostry” („Sprawa Groszku”); brzuch – „*pękaty brzuch* Buraka” („Sprawa Buraka”); plecy – „po chwili za ich *plecami* rozległo się skrzypnięcie” („Sprawa Jabłek”). Mają też ręce, nogi, twarze, oczy, usta czy fryzury, co podkreśla również warstwa graficzna książki: ilustracje nie tylko przedstawiają podobne do ludzkich sylwetki warzyw i owoców, lecz także ich twarze, wyrażające pełną gamę uczuć i stanów duchowych.

Warzywa i owoce mają organy wewnętrzne, wnętrzości: „czerwone *wnętrzości* Pomidora” („Sprawa Pomidora”); serce – „*Serce* Pieczarki bije tuż nad jej nogą” (Sprawa Pieczarki); „*wyrywało serce*, które z hukiem upadało na dno plastikowego pojemnika” („Sprawa Jabłek, Porzeczek i Czereśni”); mięśnie – „*Niewielki goździk* przebijał jego *skórę*, wbijał się w *mięśnie*” („Sprawa Jabłek”); „*traciły jędrność* swoich *mięśni*” („Sprawa Winogron”). Ponadto ich ciała „*zawierają*” płyny ustrojowe (np. krew), wytwarzają wydzieliny (łzy, pot): „*ziemia* wypija ich *soczyście* czerwoną *krew*” („Sprawa Pomidorów”); „jego *krew* zabarwia na bordowo ręce oprawcy” („Sprawa Buraka”); słodka jabłkowa *krew* („Sprawa Jabłek”); „*zapłakałyby*, ale wyschły im wszystkie *łzy*” („Sprawa Winogron”); „ich *łzy* mieszały się z roztopionym szronem” („Sprawa Brukselki”).

Antropomorfizowani bohaterowie oddychają, żyją – a wreszcie – umierają: „*musieli walczyć* o każdy *oddech*” (Sprawa Truskawek, Malin i Bananów”); „każdy [jej] *oddech* wydawał się ostatnim” („Sprawa Marchwi”); „*poczułi, jak pulsuje w nich życie*” („Sprawa Jabłek, Porzeczek i Czereśni”); „*Życie ich przebiegało* spokojnie i sielankowo” („Sprawa Pokrzywy”); „*Poległ*, ale do końca był twardy” („Sprawa Ananasa”); „*Czują, jak uchodzi z nich życie*” („Sprawa Pokrzywy”); „*Karczoch umiera* ze smutną pewnością” („Sprawa Karczocha”); „*Leżała zemdlona, już prawie bez życia*” („Sprawa Marchwi”), „*Śmierć* następuje na miejscu” („Sprawa Pomidora”); „*Umierała*. W ostatnim przypiływie naiwności chciała błagać człowieka o litość” („Sprawa Cebuli”).

Poziom odczuwania bodźców fizycznych wydaje się jednym z najsilniejszych elementów antropomorfizacji, wykreowane postacie są istotami odczuwającymi

przede wszystkim ból: „*Czuła ból i strach*”, „Każdy milimetr tego ruchu wywoływał *przeszywający ból*” („Sprawa Kapusty”); „oddzieranie kolejnych warstw skóry *bolało coraz bardziej*” („Sprawa Cebuli”), „*Dynia wyje z bólu*” („Sprawa Dyni”).

Rośliny, warzywa, owoce zostały obdarzone zdolnością przetwarzania sensorycznego, np. słyszą i widzą: „Maliny *patrzyły zadowolone*” („Sprawa Truskawek, Malin i Bananów”); „[Ananas] *widzi* potem, jak inne owoce wrzucane do skrzyni krzyczą, płaczą i wyrrywają się” („Sprawa Ananasa”); „[Karczochy] *Patrzą* w niebo, *nasłuchują* śpiewu ptaków [...]. A kiedy leci trzmiel, *słyszczą* go już z daleka” („Sprawa Karczocha”).

Charakteryzują je określone postawy oraz indywidualne cechy osobowości: „Największy z Groszków *czuje odpowiedzialność* za Rodzinę” („Sprawa Groszku”), „Są warzywa *podejrzliwe* jak Ziemniak”; „Są warzywa po prostu *naiwne* jak Cebula” („Sprawa Cebuli”); „Były *ciche* i bardzo *ugodowe*” („Sprawa Pieczarek”); „Jest *pewny siebie*” („Sprawa Słonecznika”); „Karczochy są *uczuciowe* i *wrażliwe*” („Sprawa Karczocha”).

Rodzą się w nich emocje, stany duchowe, zachodzą procesy mentalne: [Brukselki] *Zastanawiały* się, czy to już koniec” („Sprawa Brukselki”); „[Ziemniak] *Leży* w skrzyni i *marzy*”, „*Wciąż próbuje mieć nadzieję*”, „*Wciąż myśli, że wykrzesze z siebie siłę, by przeżyć*” („Sprawa Ziemniaka”); „Burak *miał złe przeczucia*”, „*Cieszył się, że zostawił po sobie choć taki ślad*” („Sprawa Buraka”); „*Gnębiło ją straszne poczucie winy*” („Sprawa Brukselki”); „*Płaczą. Cieszą się, rozpaczają*” („Sprawa Pomidora”); „*Ależ one się cieszą, śpiewają coraz głośniej, drżą z emocji*” („Sprawa Pokrzywy”); „*Dziś wyjątkowo czuli się bardzo nieważni i to także bolało*” („Sprawa Jabłek, Porzeczek i Czereśni”); „*Przerażała je myśl o starości*” („Sprawa Winogron”).

Tworzą więzi społeczne, rodzinne, mają świadomość pokoleniowości: „Brukselki są *bardzo rodzinne*. Rosną razem, a nad wszystkim z góry *czuwa matka*”, „*Matka patrzyła z góry, znów bezsilna. [...] Może dzieci jej zostaną zabrane do lepszego, cieplejszego miejsca?*”, „[dzieci] *Płakały za matką i resztą rodzeństwa*” („Sprawa Brukselki”); „W maleńkiej zielonej kołysce spało spokojnie pięć malutkich Groszków. Przytulały się do siebie tak mocno, że na każdym z policzków odcisnięty był miły ślad *brata* lub *siostry*.”, „Jeden Groszek *zapłakał*, drugi *uspokaja brata*, teraz *płacze już cała piątka malutkich dzieci*” („Sprawa Groszku”); „*Mieszkała ich tam piątka i dobrze się dogadywali*”, „*Dziesiątki pokoleń pomidorów po prostu wiedzą, że ten dzień nadejdzie*” („Sprawa Pomidora”).

Mają duszę: „przez sekundę w *duszy* Karczocha rodzi się nadzieja” („Sprawa Karczocha”); „Już nie wierzyły w *życie po śmierci*” („Sprawa Winogron”).

Wiele z cytowanych powyżej słów, frazeologizmów, sformułowań w języku polskim odnosi się przede wszystkim lub tylko do ludzi, np. czasowniki: *zastanawiać się, marzyć, polec/ polegnąć*; zwroty: *ktoś ma nadzieję, ktoś leży zemdlony, ktoś czuje się odpowiedzialny za kogoś*; rzeczowniki: *podejrzliwość, uczucio-wość, wrażliwość, naiwność, odpowiedzialność*. Obrazy tekstowe – w sygnalizowanych aspektach – kształtują więc bohaterów na podobieństwo człowieka.

4.3. CZŁOWIEK: KLUCZOWE SCENARIUSZE TEKSTOWE I ICH JĘZYKOWO-KULTUROWE TŁO

Tekstowy obraz człowieka wykreowany w *Horrorze* jest jednym z istotnych elementów utworu. Zaskoczenie, jakie wywołuje owa literacka kreacja, staje się wyraziste, gdy odbiorca uświadomi sobie, iż obraz ten rzuca wyzwanie utrwalonemu w języku i kulturze sposobom myślenia o ludzkich działaniach. W poniższej analizie zostaną ukazane cechy przypisywane człowiekowi jako bohaterowi badanego utworu. Przywołane zostaną również kluczowe scenariusze językowo-kulturowe, stanowiące tło obrazów tekstowych.

Scenariusz: „Praca na roli”

Pierwsze słowa książki przywołują scenariusz, odgrywający kluczową rolę w dalszych częściach utworu. Przedstawia on człowieka przy pracy:

Wszystko zaczyna się od człowieka i przez niego kończy. Jego pracowite ręce dbają o ziemię. Spulchniają ją. Nawożą. Użyźniają. Żeby dobrze się rosło, żeby najlepiej się żyło. Sam wybiera najładniejsze nasiona. Czułe wkłada je w ziemię. Podlewa. Denerwuje się na los, kiedy posadzonym nie świeci słońce (Szelińska i Dziubak, 2018).

Powyższy obraz odwołuje się do mocno utrwalonego w polskiej kulturze i języku konceptu PRACY LUDZKIEJ. PRACA była przedmiotem wielu badań, w tym lingwistycznych (Bartmiński i in., 2016; Bałajewski i in., 2018), a większość opracowań podkreśla, że polski językowo-kulturowy obraz pracy jest mocno związany z człowiekiem jako podmiotem działania. Najprostszy scenariusz dotyczący pracy uwzględnia więc jako bohatera właśnie człowieka, działającego z określoną intencją i w konkretnym celu, ale warunkiem jego osiągnięcia jest wysiłek, trud (przykładowe zwroty: *ciężka praca, mozolna praca, wytężona praca, praca ponad siły*), który ma człowiekowi przynosić korzyść. Tak charakteryzowana praca zasługuje na szacunek, bywa nawet sakralizowana. Początek książki *Horror* odwołuje się do jednego z prototypowych scenariuszy – pracy

człowieka na roli, który zostaje przywołany dzięki kolejno wprowadzanym nazwom czynności: *spulchniają, użyźniają, nawożą* ('przygotowanie ziemi'); *wybiera najładniejsze nasiona, czule wkłada je w ziemię* ('siew, sadzenie roślin'); *podlewa* ('pielęgnowanie roślin'). Pozytywne wartościowanie podkreślają sformułowanie *pracowite ręce* oraz przymiotniki i przysłówki: *najładniejsze, czule, dobrze, najlepiej*. Na bohatera tej sceny automatycznie przenoszone są więc utrwalone w języku i kulturze „ludzkie” pozytywne wartości.

Pierwsza scena, spokojna i harmonijna, nie wyjaśnia, dlaczego autorki nadały książce tytuł *Horror*. Słowo *horror* jest bowiem wywodzone od łacińskiego *horrendum* – 'coś przerażającego' (por. horrendalny, horrendalnie). W słownikach języka polskiego przypisuje się mu więcej niż jedno znaczenie. *Inny słownik języka polskiego* (Bańko, 2000) podaje definicję genologiczną *horror* – 'utwór literacki, film, przedstawiający sensacyjne, zwykle niewytłumaczalne wydarzenia, budzące grozę lub przerażenie' oraz ogólnojęzykową *horror* – 'wydarzenia lub sytuacje budzące grozę lub przerażenie'. W *Słowniku języka polskiego* Mieczysława Szymczaka (1978) podana zaś została definicja semantyczna o największym stopniu uogólnienia: *horror* – 'strach, obawa, zgroza, wstręt'. Analizowany utwór nie do końca spełnia kryteria gatunkowe horroru, ale uruchamia potoczne znaczenia, dotyczące 'strachu, przerażenia, grozy'.

Wracając do „Wstępu” analizowanej książki, który prezentuje dobry i spokojny scenariusz pracy ludzkiej, wnikliwy czytelnik zwróci zapewne uwagę na pełne brzmienie pierwszego zdania: „Wszystko zaczyna się od człowieka i przez niego kończy”. Po pierwsze, połączenie wyrazowe *przez niego* – zazwyczaj towarzyszy oskarżaniu, wskazywaniu czyjejś winy za coś złego (np. „to przez niego płaczesz” vs. „dzięki niemu się uśmiechasz”). Po drugie, sformułowanie „(wszystko się) przez niego kończy” nieco rozbija pozytywną, harmonijną scenę pracy, bowiem wskazuje, że z winy człowieka (*przez niego*) *kończy się*, tzn. 'urywa, dochodzi do ostatniego punktu', *wszystko*, czyli 'ogół rzeczy i spraw'.

Pozorna harmonia pierwszej sceny zostaje dość szybko zakłócona w dalszej opowieści o działaniach człowieka:

Można by go pomylić z aniołem, gdyby nie to, że nadchodzi taki dzień, kiedy człowiek zakłada kalosze i wyciąga koszyk ze spiżarni. Zaczyna się – zrywa, ucina i wrywa, po to, żeby potem pokroić, obrać ze skóry, zgnieść, udusić lub wrzucić do wrzątku (Szeliga i Dziubak, 2018).

Słowo *anioł* konotuje 'dobroć, łagodność, opiekę', jednak narrator sygnalizuje, że przypisywanie tych cech człowiekowi to *pomyłka* – 'sąd niezgodny z rzeczywistością'. Same nazwy *zrywać, ucinać, wrywać, pokroić, obrać ze skóry*,

zgnieść, udusić, wrzucić do wrzółki nie muszą przynosić niepokojących skojarzeń, o ile są prostym rozwinięciem scenariuszy, dotyczących pozyskiwania i przygotowania pokarmu. Opowieść rozwija się jednak inaczej: od tego momentu (zaznaczonego czasownikiem *zaczyna się*) działania człowieka są postrzegane z innej niż utrwalona – i mocno zaskakującej – perspektywy.

Scenariusz: „Zbiór plonów”

Plony – ‘to, co się uzyskuje z roślin uprawnych’ (WSJP), *plody ziemi*⁹ są ‘owocem ciężkiej pracy człowieka’ i wpisują się w scenariusz PRACY jako jej cel i pożądaný efekt. Człowiek dąży do tego, aby *zebrać dobry/ bogaty/ obfity plon*, co zapewnia dobrobyt, zaś *niskie/ słabe/ zniszczone plony* czy *straty w plonach* są odczuwane jako nieszczęście, zagrożenie głodem. Taka oczywista narracja jest przykładem uświadamianej przez czytelnika „wiedzy wspólnotowej”. Obrazy tekstowe w zaskakujący sposób burzą jednak ten utrwalony zbiór sądów; otwierają inną opowieść, widzianą nie oczyma człowieka, lecz przez antropomorfizowanych bohaterów.

Wysoki człowiek zbliżył się, zgarbił. Precyzyjnie i z zimną krwią wyciągnął Marchew z ziemi. Jego ruchy nie były brutalne, raczej bezwzględne i pełne pewności, że nic mu dziś nie przeszkodzi w zrealizowaniu morderczego planu („Sprawa Marchwi”).

W powyższym fragmencie scenariusz „Zbioru plonów” zostaje zastąpiony innym scenariuszem: „Morderczego planu”, który przypisywany jest „wysokiemu człowiekowi”, działającemu *bezwzględnie* (‘w sposób surowy, okrutny’) i z *zimną krwią* (‘bez emocji, skrupułów’). *Morderczy* (‘taki, którego istotą jest odebranie komuś życia, zabicie go’) plan jest skierowany przeciwko czującej, żywej istocie, jaką jest w tekście Marchew.

W innym fragmencie książki człowiek zbierający plony jest wprost nazywany *oprawcą*.

Jakieś bezimienne ręce głowy te ukręcały i odrywały od reszty ciała, które miało pozostać w ziemi na wieki. Padał deszcz, jakby świat płakał nad tą tragedią. Ręce oprawcy spieszyły się, bardziej przejęte pogodą niż śmiercią, którą zadawały („Sprawa Kapusty”).

Leksem *oprawca* rozwija się w ‘opowieść o człowieku, który torturuje, morderczy kogoś, sprawia komuś cierpienie, zadaje ból, często na czyjeś polecenie’. Scena tekstowa jest okrutna, brutalna, mówi bowiem o „ukręcaniu i odrywaniu

⁹ Przywoływane w artykule związki frazeologiczne oraz ich znaczenia zostały zweryfikowane w *Słowniku frazeologicznym języka polskiego* (Skorupka, 1977).

głowy od reszty ciała”. Ręce człowieka nie tylko więc zadają śmierć, lecz także torturują, sprawiają cierpienie; są to ręce *bezimienne*, zatem uśmiercona istota nawet nie zna swojego oprawcy, a on sam nie występuje jako pełna postać; z perspektywy bohatera widoczne są tylko jego ręce. Smutną scenerię dopełnia deszcz, który pada „jakby świat płakał nad tą tragedią”.

W innym kontekście scenariusz „Zbierania plonów” zostaje zastąpiony scenariuszem „Zbiorowego mordu”: „Pieczarki zawsze giną w zbiorowym mordzie. Człowiek nigdy nie zadowala się uśmierceniem jednej z nich” („Sprawa Pieczarek”). Wyrażenie *zbiorowy/ masowy mord* uruchamia scenariusz związany ze zbrodniami wojennymi, dokonywanymi przez agresora w okrutny sposób, zwłaszcza na ludności cywilnej (a nawet z *eksterminacją, holokaustem, rzezią, ludobójstwem*, które można uznać za jednostki synonimiczne). W tej scenie agresorem i mordercą jest człowiek, a ofiarami – antropomorfizowani bohaterowie.

Kolejna opowieść przedstawia rozdzielaną w okrutny sposób rodzinę:

Nagle pojawiły się ludzkie ręce, które wybierały sobie co starsze z brukselkowych dzieci. Odrywały je od rodzinnej łodygi i chowały w wielkim wiklinowym koszu. Matka patrzyła na to z góry, znów bezsilna („Sprawa Brukselki”).

Tym razem opis kreuje bohaterów jako dzieci odrywane od rodziny i matkę, która patrzy na tę scenę z bezsilnością. Człowiekowi przypada zaś rola oprawcy, który *wybiera* ofiary, decydując o ich losie.

Poniższy fragment sygnalizuje zaś, iż dokonując zbrodni człowiek-*oprawca* jest na swój sposób doskonały, niezwykle precyzyjny:

Ale przecież nie można tak naprawdę schować się przed doskonałym wzrokiem tego oprawcy. Jego ręce sięgną wszędzie, jeśli tylko zobaczą tam żywy owoc. Jego zbrodnie są zawsze doskonale przygotowane („Sprawa, Jabłek Porzeczek i Czereśni”).

„Scenariusz kulinarny”

Gotowanie, pieczenie, duszenie i inne czynności kulinarne wykonywane przez człowieka zazwyczaj są wpisane w prosty scenariusz: człowiek – bohater sceny – wykonuje pracę, którą wyobrażamy sobie jako ciąg powiązanych czynności, prowadzących do konkretnego celu. Gromadzi odpowiednie artykuły spożywcze, przeprawy i narzędzia, przygotowuje produkty i poddaje je obróbce, najczęściej zgodnie z przepisami kulinarnymi. Z jego pracy korzyści czerpie on sam, a często również inni ludzie, czynności kulinarne służą bowiem zaspokojeniu jednej z podstawowych potrzeb, zazwyczaj czyniąc jej zaspokojenie (jedzenie) przyjemnym. „Scenariusz kulinarny” zyskuje jednak w analizowanym

tekście inny – niż utrwalony w języku i kulturze – wymiar, ponieważ, podobnie jak w tekstowych obrazach zbierania plonów, narracja wydobywa silnie nasyconą emocjami perspektywę *ofiary* człowieka, co unaoczniają poniższe przykłady.

Najpierw ją oskalpowano, szybko, brutalnie i bardzo nieprecyzyjnie, bo z wielkim kawałkiem skóry. [...] Błysnęło ostrze. Bardzo powoli, z wyraźnym zadowoleniem obdzierano ją ze skóry paseczek po paseczku („Sprawa Marchwi”).

W typowym przepisie kulinarnym powyższe czynności zapewne nazwano by inaczej (np. „Odetnij natkę, a następnie dokładnie obierz marchew”). Narracja tekstowa wykorzystuje jednak nazewnictwo odnoszące się do okrutnych tortur: *oskalpowano szybko i brutalnie, obdzierano ze skóry*. Co istotne, są to nazwy tortur uznawanych dziś za prymitywne, okrutne, lub patologiczne (zwłaszcza, że człowiek robi to z *wyraźnym zadowoleniem*), ewentualnie przypisywane odległym epokom czy kulturom. Dalszy ciąg „Sprawy Marchwi” ukazuje jednak „przykładowego” człowieka: „Zbrodni dokonał przykładowy mąż i ojciec. Całemu zdarzeniu przyglądała się jego rodzina. Wszyscy byli uśmiechnięci”. *Zbrodnia* to ‘najcięższe przestępstwo, zazwyczaj zabójstwo, morderstwo’. Człowiek przedstawiony w powyższej scenie, z jednej więc strony został określony jako „przykładowy mąż i ojciec”, czyli mąż i ojciec ‘cieszący się nieposzlakowaną opinią, uznawany za wzór do naśladowania’, z drugiej zaś strony – dokonuje on zbrodni na oczach rodziny, jest więc niemoralny i dwulicowy. Wszyscy członkowie rodziny są przy tym „uśmiechnięci”, co sugeruje zachowanie patologiczne.

Bohater kolejnej „Sprawy” również „umiera dla cudzej zabawy”, a „Po godzinie tej brutalnej masakry wszyscy jej sprawcy [...] śmieją się.” („Sprawa Pomidora”). Zostaje tu przedstawiona *brutalna* ‘bezwzględna, agresywna’ *masakra* ‘krwawa rzeź, połączona z okrucieństwem i znęcaniem się’. Człowiek, nazywany w tekstowych narracjach *oprawcą*, nie tylko „zadaje śmierć”, nie poprzestaje na tym: „*Czy zabić to za mało dla człowieka? Dlaczego z ciała nic nie może pozostać*” („Sprawa Kapusty”). Posuwa się jeszcze dalej, bezczęści zwłoki, bez szacunku dla ofiar torturuje i zadaje cierpienie:

I znów ulubione przez tych brutali sypanie soli na świeże rany. Najmłodszy z oprawców, zaprawiany od małego do okrutności, wchodzi do grobowca i bosymi stopami depte to, co z głów pozostało. Depte, aż wypływają z nich soki życiowe. Tak wydają ostatnie swe techniki. A gdy już dopełni się wszystko, stoją tak zanurzone we własnej niemal przezroczystej krwi i czekają, aż wreszcie przestaną cokolwiek czuć („Sprawa Kapusty”).

Sformułowanie „najmłodszy z oprawców, zaprawiany od małego do okrucieństwa” ukazuje, jak okrucieństwo człowieka przechodzi z pokolenia na pokolenie. Uwagę zwracają też frazy: „tak wydają ostatnie swe tchnienia” oraz „a gdy już dopełni się wszystko”; ich kształt stylistyczny, specyficzne słownictwo, przywodzą na myśl skojarzenia ze scenami męczeństwa świętych.

„Odwrócony scenariusz kulinarny”, przedstawiony jako sceny cierpienia i śmierci, eksponuje także różne przedmioty codziennego użytku (nóż), urządzenia kuchenne (mikser), czy wreszcie sól i wodę, którym w narracji tekstowej przypisana jest funkcja narzędzi zbrodni, tortur, śmiercionośnych w rękach człowieka:

Potem mały **nóż** powoli przebijał skórę. Wbijał się głębiej i głębiej, do samego środka, w głąb. Każdy milimetr tego ruchu wywoływał przeszywający ból („Sprawa Kapusty”).

Łyżka była po prostu wyrafinowanym **narzędziem tortur** („Sprawa Dyni”).

Ręka sięgnęła po Truskawki. Jedną po drugiej wrzucane były w przepaść, na dnie której kręciło się **szalone żelazne ostrze**. Truskawka wpadała, jej ostatni krzyk zagłuszany był przez huk maszyny („Sprawa Truskawki”).

Ależ bolało! Ależ było gorąco. Trafiły do **piekła**. Wrzątek wdierał się do samego środka ich ciał („Sprawa Brukselki”).

Wszystkie tekstowe realizacje „scenariusza kulinarnego” pełne są obrazów zbrodni, cierpienia, morderstw, zabijania, okrucieństwa i śmierci, bowiem cały analizowany utwór jest utrzymany w tej konwencji. Należy również zwrócić uwagę na podtytuły „Spraw”, wyraźnie łączące opisane działania ludzi ze scenami tortur i zabijania, np. „Solenie ran”, „Podwójne morderstwo”, „Żądza krwi” czy „Wrywa serce, kto sam jest bez serca”.

„Oprawca” i jego „Ofiary”

Jednostki leksykalne *oprawca* i *ofiara* dopełniają się, wchodząc w semantyczną relację konwersji i nazywając przeciwne perspektywy, dotyczące jednej „opowieści”: człowieka (oprawcy) i roślin (ofiary).

Najczęściej ludzki bohater jest nazywany za pomocą rzeczownika *człowiek*, nie jest indywidualizowany, wydaje się bezimiennym reprezentantem „rodzaju ludzkiego”, niekiedy tylko określanym jako „mąż i ojciec” lub „najmłodszy z oprawców”. Inne nazywające człowieka rzeczowniki to *oprawca* i *morderca*. Pojawiają się też nazwy: *barbarzyńca*, *zwyrodnialec*, *chory umysł*, *brutal*, *najbrutalniejsze ze stworzeń*, *intruz*, *wampir*, *sprawca masakry*, czy też sformułowania typu: „Człowiek to okrutne, przewrotne stworzenie”. Pełne potworności i okrucieństwa są opisy zachowania człowieka: „Nurza palce we wnętrznościach

obolałego owocu”; „W jego twarzy był szal, jego ręce już nieświadomie zadawały ból”; „Czy może dlatego, że okrucieństwo to ulubiony narkotyk człowieka?”; „Człowiek żądny był ich krwi”.

Rośliny, warzywa i owoce zostały zaś zaprezentowane jako wrażliwe, czujące istoty, które poddawane działaniom człowieka cierpią, odczuwają ból, przerażenie, rozpacz, są w okrutny sposób torturowane i zabijane. Bywają nazywane *ofiara* (lub w liczbie mnogiej – *ofiary*): „Ofiary wiedzą, że są w niewoli człowieka”. Tortury i cierpienia są opisane w sposób szczegółowy, wręcz naturalistyczny, na przykład za pomocą rzeczowników: *skalpowanie*, *dekapitacja*, *egzekucja*, *cierpienie*, *męka*, (*niewyobrażalny/ przenikliwy/ koszmarny/ przeszywający*) *ból*; lub w szerszych sformułowaniach, eksponujących somatyczny wymiar cierpienia: „odrywały się mniejsze i większe płaty ciała”; „ciało pęka od rozżarzonego popiołu”; „Ciało jego przepołowili”; „Czuła, jak nóż, milimetr po milimetrze, wbija się w jej czaszkę i rozsadza ją”; „Ostrze przecinało skórę i czerwone wnętrzości”; „Czubek ostrza wbił się w pękaty brzuch”; „Pod wpływem wysokiej temperatury ich rany zaczęły się rozjątrzać”; „Zadane rany bolały, ale żył jeszcze. Oddychał, widział i myślał”; „Na te sponiewierane ciała leją lodowatą wodę”.

Każda z dwudziestu historii kończy się śmiercią bohaterów, co wyrażają zdania, takie jak „Życie z nich uchodzi”; „Czują, jak uchodzi z nich życie”; „Jej życie kończyło się w mękach”; „umierały w mękach”; „umierają, kiedy są najpiękniejsze”; „Walczyły o każdy oddech”. Dodatkowo efekt wzmacniają wyrażenia typu: *poćwiartowane ciała*, *poranione umierające wnętrzości*, *martwa masa ciała*. Odpowiednio nazywane są też miejsca, w których spoczywają martwe rośliny: *miejsce ostatniego spoczynku*, *miejsce ostatecznej kзни*, *grobowiec* czy *katafalk*.

W analizowanym utworze rola oprawcy/ mordercy/ zabójcy przypadła więc człowiekowi, zaś jego ofiarami są antropomorfizowane rośliny, warzywa i owoce. To ich (ofiary) punkt widzenia zostaje wyeksponowany, ich przeżycia, emocje, życie i śmierć tworzą literacką materię. Taka interpretacja jest jednak sprzeczna z utrwalonym w języku i kulturze zespołem sądów na temat relacji człowieka i/ do świata roślin, co potwierdzają powyższe analizy. Autorki *Horroru* zaproponowały więc czytelnikom radykalne przewartościowanie, „odwrócenie” utrwalonych w języku i kulturze scenariuszy ludzkich zachowań.

5. HORROR A KATEGORIA HUMORU

Powyższe analizy miały dwa cele: analizę tekstowego obrazu człowieka w zestawieniu z utrwalonymi w języku i kulturze scenariuszami ludzkich działań oraz wyjaśnienie, czy – a jeśli tak, to w jakim stopniu – uda się obronić stwierdzenie Szeligi i Dziubak, dotyczące humoru, żartu, jako efektu swoistej gry konwencjami w ich dziele.

Po pierwsze, analiza tekstowego obrazu człowieka, postawionego w *Horrorze* w nietypowej roli wobec świata roślin, potwierdziła, iż utrwalone w języku i kulturze scenariusze ludzkich zachowań podlegają w utworze znaczącej tekstowej reinterpretacji. Zostało to zanalizowane na przykładzie trzech scenariuszy, stanowiących istotne językowo-kulturowe tło utworu: „pracy na roli”, powiązanego z nią „zbioru plonów” oraz „działań kulinarnych”. Autorki *Horroru* podejmują więc swoistą grę z „milcząco przyjmowanymi założeniami” o porządku świata i miejscu w nim człowieka. Działania ludzkie, w języku i kulturze otaczane szacunkiem i konotujące ‘pożytek’, ‘dobro’, zostały w tekście ukazane jako bezwzględne zło, powiązane z cierpieniem, śmiercią, bezradnością ofiar człowieka. Podstawą literackiej reinterpretacji obrazu człowieka stało się „uczłowieczenie” bohaterów dwudziestu „Spraw”. Jeśli więc nawet analizowany tekst literacki można uznać za próbę przekroczenia granic tradycyjnej, antropocentrycznej interpretacji świata, to granice te zostały przekroczone jedynie dzięki przypisaniu cech ludzkich innym istotom, wykreowanym „na obraz i podobieństwo” człowieka. Trudno więc tu mówić o zastąpieniu antropocentryzmu inną perspektywą poznawczą, ale niewątpliwie wyzwanie, zwłaszcza dla młodszego czytelnika, stanowi fakt, iż świat przeżyć, emocji, bogactwo wartości zostają powiązane z perspektywą innych, nie-ludzkich bohaterów książki, człowiek zaś wydaje się ich całkowicie pozbawiony.

Po drugie, kierując się sugestiami autorek, zawartymi w „Zakończeniu”, można założyć, iż prowadzona narracja zaprasza czytelnika do swoistej gry konwencjami, zabawy. Książka pełna jest bogatych odniesień do różnych konwencji kulturowych, przede wszystkim w sferze graficznej przywołuje tradycję europejskiego malarstwa barokowego, ożywia wątki wanitatywne, znający konwencję czytelnik odnajdzie w tle również sceny męczeństwa świętych (por. Wincencjusz-Patyna, 2020). W warstwie tekstowej można również odnaleźć pewne odcienie stylizacji, np. biblijnej, zwłaszcza gdy mowa o śmierci (por. „gdy wszystko się dopełni”, „wydał ostatnie tchnienie”) lub – ogólniej – religijnej, gdy w „Sprawie Kalafiora” o „roślinnym bohaterze” mówi się: „Człowiek

go stworzył i to on decyduje o jego życiu i śmierci”, co nadaje człowiekowi cechy boskie.

Ostatecznie autorki – jak twierdzą w „Zakończeniu” – tworzą historię „troszkę śmieszną, a troszkę straszną”, „jak we wszystkich horrorach”. Chcą więc zneutralizować drastyczny wymiar opowiadanych historii, ofiarami tych zbrodni czyniąc rośliny, zwłaszcza ich jadalne części oraz wpisując opowieść w konwencję żartu, zabawy literackiej:

Drogie dzieci,

Ja wiem, że wy się nie boicie. Czego tu się bać? To historie zmyślane jak te o potworach, dziewczynkach z zapalkami i czerwonych kapturkach. Ale popatrzcie na swoich rodziców. Czy mają dreszcze? Czy włosy stanęły im dęba na głowie? Czy grożą, że pozwą autorkę tej książeczki i jej ilustratorkę?

Co zrobić, tacy są rodzice. Pocieszcie ich i zapewnijcie, że wszystko to jest wielką bujdą. Troszkę śmieszną a troszkę straszną, jak wszystkie horrory.

Czy zatem humor, żart mogłyby stanowić konwencję definiującą analizowane dzieło? Gdyby przyjąć narzędzia oferowane przez koncepcję badania semantycznych mechanizmów humoru Victora Raskina, to można by uznać, iż:

Tekst może być uznany za dowcip, jeśli spełnione są równocześnie dwa warunki:

1. tekst jest częściowo lub w całości zgodny z dwoma różnymi skryptami,
2. dwa skrypty, z którymi tekst jest zgodny, są do siebie w opozycji [...] i nakładają się w całości lub częściowo na ten tekst (Raskin, 1985, s. 99, za: Chłopicki, 1995, s. 62–63).

Z przeprowadzonych analiz wyraźnie wynika, że „punkt ciężkości” *Horroru* powstaje w miejscu krzyżowania się opowieści literackiej ze scenariuszami działania człowieka, utrwalconymi w języku i kulturze, co może wywoływać zaskoczenie. Czy jednak na pewno daje efekt humorystyczny? Jak zauważa Anna Krasowska, w kolejnych lingwistycznych badaniach nad humorem istotne stało się: „przede wszystkim dostrzeżenie faktu, że rozpoznawanie i ocena tekstów humorystycznych są w dużej mierze uzależnione od kontekstu” (2020, s. 118). Badaczka przypomina, że kompetencja rozpoznawania humoru polega między innymi „na weryfikacji, czy opozycyjne skrypty są dostępne dla komunikacji humorystycznej”, bowiem tekst nie zostaje uznany za śmieszny, gdy „odbiorca [...] stwierdził, że skrypty obejmują coś, z czego nie wolno, nie wypada żartować” (s. 114). Rodzi się więc pytanie, czy odbiorca, zwłaszcza dziecięcy, zawarte w *Horrorze* opowieści uzna za humorystyczne, bowiem książka epatuje okrucieństwem, pełna jest scen tortur, cierpienia, mordowania, śmierci, które nie tylko zostają przedstawione w sposób realistyczny, fizyczny, naturalistyczny,

lecz także stają się najważniejszą treścią każdego rozdziału. W perspektywie badań nad semantycznymi mechanizmami humoru – założenie Auterek *Horroru*, iż utwór miałby być „trochę śmieszny” – nie wydaje się trafne.

BIBLIOGRAFIA

- Bagłajewski, A., Bartmiński, J., Niebrzegowska-Bartmińska, S., i Łaskiewicz, M. (red.). (2018). *Praca ludzka w perspektywie interdyscyplinarnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bańko, M. (red.). (2000). *Inny słownik języka polskiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartmiński, J. (1993). Styl potoczny. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, t. 2 (s. 115–134). Wiedza o Kulturze.
- Bartmiński, J. (2009). *Językowe podstawy obrazu świata*. Wyd. 3. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bartmiński, J., Brzozowska, M., i Niebrzegowska-Bartmińska, S. (red.). (2016). *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów. T. 3: Praca*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Brückner, A. (1996). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 7. Wiedza Powszechna.
- Chłopicki, W. (1995). *O humorze poważnie*. Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie.
- Fauconnier, G., i Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- Filar, D. (2013). *Narracyjne aspekty językowego obrazu świata. Interpretacja marzenia we współczesnej polszczyźnie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Fillmore, Ch. J. (1982). Frame semantics. W: Linguistic Society of Korea (red.), *Linguistics in the Morning Calm. Selected Papers from SICOL-1981* (s. 111–137). Hanshin Publishing Company.
- Kita, M. (2013). Polski dyskurs prywatności. *Postscriptum Polonistyczne*, 11(1), 93–103.
- Krasowska, A. (2020). O pojęciu „kompetencji” w lingwistycznych badaniach nad humorem. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, 76, 107–120. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0014.6677>
- Lakoff, G. (2011). *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle* (M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, tłum.). red. E. Tabakowska. Universitas.
- Langacker, R.W. (2009). *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie* (E. Tabakowska, M. Buchta, H. Kardela i in., tłum.). Universitas.
- Mandler, J. M. (1984). *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Pajdzińska, A. (1990). Antropocentryzm frazeologii potocznej. *Etnolingwistyka*, 3, 59–70.
- Pajdzińska, A. (2012). *Definicje – „zwinęte narracje”* [Referat]. Konferencja „Narracyjność języka i kultury”, Sandomierz, 19–21 września 2012.
- Pajdzińska, A., i Tokarski, R. (1996). Językowy obraz świata – konwencja i kreacja. *Pamiętnik Literacki*, 87(4), 143–158.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel.

- Schank, R. C. (1982). *Reading and understanding. Teaching from the perspective of artificial intelligence*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Schank, R. C., i Abelson, R. (1977). *Scripts, plans, goals and understanding. An inquiry into human knowledge structures*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Schank, R. C., i Abelson, R. (1995). *Knowledge and Memory: The Real Story*. W: R. S. Wyer (red.), *Advances in Social Cognition* (T. 8, s. 1–85). Lawrence Erlbaum Associates.
- Skorupka, S. (red.). (1997). *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1-2. Wiedza Powszechna.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Szeliga, M., i Dziubak, E. (2018). *Horror*. Gereon.
- Szymczak, M. (red.). (1978). *Słownik języka polskiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Taylor, J. R. (2001). *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej* (A. Skucińska, tłum). Universitas.
- Tokarski, R. (1993). Słownictwo jako interpretacja świata. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, t. 2 (s. 335–388). Wiedza o Kulturze.
- Tokarski, R. (2017). Ku tekstowym obrazom świata. W: A. Głaz i P. Łozowski (red.), *Route 66: From deep structures to surface meanings. A Festschrift for Henryk Kardela on his 66-th birthday* (s. 251–266). Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Słownik języka polskiego PWN* [online]. <https://sjp.pwn.pl/>
- Wielki słownik języka polskiego* = [WSJP]. <https://wsjp.pl/>
- Wincencjusz-Patyna, A. (2020). Pierwszy pitawał wegański, czyli o ilustracjach Emilii Dziubak do „Horroru” Madleny Szeli. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 2(1), 125–141. <https://doi.org/10.32798/dlk.532>

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Horror* (b.r.). Gereon. <http://www.gereon.pl/sklep/ksiegarnia-dla-dzieci/horror>
- Siedlecka, E. (2021). *Wojna o Polaka w śpiączce. Niegodne życie człowieka-rośliny czy świętość nawet takiego życia?*. Oko.press, 22.01. <https://oko.press/wojna-o-polaka-w-spiaczce-niegodne-zycie-czlowieka-rosliny-czy-swietosc-nawet-takiego-zycia>