

Sposoby prezentacji postaci literackich w tekstach zalecanych przez program w klasie VI

W ramach kształcenia literackiego i kulturalnego program nauczania języka polskiego w klasie VI w zakresie wiadomości o literaturze i kulturze wymienia m.in. hasło: „Sposoby prezentacji postaci literackich”¹. Zważywszy na fakt, iż właśnie na klasę VI przewidziano w tymże programie przygotowanie do redagowania charakterystyki postaci, naturalną sprawą jest zapoznanie uczniów z różnymi sposobami „zaistnienia” postaci w utworze literackim. Ma to służyć przygotowaniu uczniów do samodzielnego obserwowania kreacji postaci czy nawet do ewentualnego opisu sposobu prezentacji bohatera (ewentualnego, bo zastrzeżonego w programie jako umiejętność fakultatywna). Ma to wreszcie zapobiec bardzo powszechnej niestety praktyce komponowania charakterystyki postaci (literackiej czy rzeczywistej) według utartego szablonu: przedstawienie postaci, wygląd zewnętrzny, cechy umysłu, usposobienia, charakteru itd., jakże schematycznie traktującą charakteryzowaną postać. Ten sam szablon dopasowywany za każdym razem do innej postaci ogranicza pole obserwacji bohatera, okrada go z jego (i tylko jego!) cech szeroko rozumianej osobowości, a nawet zabija jego indywidualność, rozmywa ją w obiegowych frazesach i ogólnikach. Jednocześnie któraś z kolei w ten sposób skomponowana charakterystyka niweczy w młodym autorze umiejętność dostrzegania tego, co w ludzkiej naturze oryginalne, jednostkowe, niepowtarzalne.

Postać literacka jest tą kategorią estetyczną utworu, która na młodego czytelnika oddziałuje najbardziej. Sam nie zawsze właściwie i precyzyjnie określi on czas rozgrywających się wydarzeń czy przestrzeń będącą terenem działania bohatera, ale nigdy nie będzie sprawiało mu większego kłopotu wskazanie, kto nim jest. Jeżeli zaś pojawi się trudność, to w związku z odpowiedzią na pytania: jak ów bohater istnieje w utworze?; jak został zaprezentowany?

¹ *Programy szkoły podstawowej. Zbiór dokumentów.* Red. S. Frycie. Cz. 1. Warszawa 1985.

Sposobów prezentacji postaci literackich jest bardzo dużo. Jak zauważa Henryk Markiewicz², dopiero ostatnich kilkanaście lat przyniosło właściwe zainteresowanie się teoretyków i literaturoznawców problematyką postaci literackiej. Nie znaczy to jednak, że dopiero teraz w ogóle dostrzeżono postać jako integralny składnik struktury utworu. „Od wieków postać była jednym z centralnych ośrodków refleksji nad literaturą.” Tak rozpoczyna H. Markiewicz swoje rozważania, po czym — jakby na dowód tych słów — przedstawia historię kształtowania się spojrzenia na postać literacką w XIX i XX w.: od utożsamiania postaci z charakterem poprzez jej redukcję, relatywizację, dezintegrację i degradację w powieści analitycznej (druga poł. XIX w.) aż do całkowitej eliminacji w tzw. „nowej powieści francuskiej”³. Owa degradacja postaci powieściowej przyczyniła się do zaniedbania jej problemu w nauce o literaturze. Tylko pośrednio zajmowali się nim również badacze kręgu strukturalno-semiotycznego. Intencją H. Markiewicza jest wyodrębnienie różnych aspektów istnienia postaci literackiej oraz ich usystematyzowanie.

Najpierw uściśla on pojęcie postaci literackiej, rozumiejąc ją jako „indywidualny antropomimetyczny układ cech jakościowych i relacyjnych, nazywanych bezpośrednio lub wskazanymi pośrednio: implikowanych bądź sugerowanych przez inne cechy, czynności i stany zewnętrzne, treści psychiczne, stosunki z innymi przedmiotami przedstawionymi”⁴. Może się on (i zazwyczaj tak jest) stopniowo rozwijać, wzbogacać lub modyfikować, bo przecież informacja o postaci rozrzucone są po całym tekście utworu.

Istnieją dwa zasadnicze, najczęściej współlistniejące ze sobą w utworze narracyjnym, sposoby prezentacji postaci literackich:

postaciowanie bezpośrednie	postaciowanie pośrednie
tzw. szereg etologiczny lub definicje aprioryczne, czyli nazywanie wprost właściwości postaci przez: — narratora autorytatywnego (wtedy niepodważalne), — innego narratora, samą postać lub inne postacie (może się okazać fałszywe w konfrontacji z narratorem autorytatywnym lub innymi informacjami)	tzw. szereg praksemiczny lub definicje sytuacyjne, czyli wnioskowanie właściwości postaci z innych informacji

² Zob. H. Markiewicz: *Postać literacka*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984.

³ Podobną historię ukazała odnośnie do postaci dramatu S. Skwarczyńska w *Studiach i szkicach literackich* (Warszawa 1953).

⁴ H. Markiewicz: *Postać literacka...* Zob. także tenże: *Postać literacka i jej badanie*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. Maruszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983.

postaciowanie bezpośrednie	postaciowanie pośrednie
w zakresie: — danych personalnych (wiek, płeć, sytuacja rodzinna, zawodowa, społeczna), — wyglądu zewnętrznego, — nazwania cech osobowości i ich oceny	w zakresie: — biografii retrospektywnej, — wyglądu zewnętrznego (jako manifestacji cech zewnętrznych, zwyczajów i czynności powtarzalnych, otoczenia przedmiotowego, działania, wypowiedzi), — przeżyć wewnętrznych

Bezpośrednio lub pośrednio przedstawiona postać zyskuje pewną strukturę.

Tworzą ją:

- charakter bytowy postaci (rzeczywisty lub fikcyjny oraz psychofizyczny lub nadprzyrodzony);
- zespół aspektów, w których postać się przejawia;
- zespół cech fizycznych, osobowościowych (oraz zachodzące między nimi relacje czy też zauważalne dominanty);
- „typowość” bądź „charakterystyczność” cech osobowości, ich jednolitość lub sprzeczność oraz statyka bądź zmienność;
- motywy postępowania;
- a także sfera niedookreślenia postaci.

Postać literacka zajmuje w utworze pewną pozycję i pełni określone funkcje:

- w obrębie utworu wobec innych jego składników,
- wobec postaci z innych utworów,
- wobec rzeczywistości pozaliterackiej.

Według Bożeny Chrzastowskiej i Seweryny Wysłouch⁵, postaciom podlegają pewnemu systemowi uwarunkowań, zwanemu motywacją⁶. Motywacja eksponuje problematykę utworu, podkreśla najważniejsze czynniki kierujące postacią, ujawnia światopogląd autora. Może to być motywacja realistyczna bądź fantastyczna. Do realistycznej należy motywacja psychologiczna (np. Judym z *Ludzi bezdomnych*), społeczna (np. Wokulski z *Ialki*), biologiczna (np. Jagna z *Chłopów*). Natomiast motywację fantastyczną stanowi motywacja baśniowa (bohaterowie *Trylogii*) i metafizyczna (np. Józef z *Procesu*).

Autorki *Poetyki stosowanej* dokonują również klasyfikacji postaci literackich:

⁵ B. Chrzastowska, S. Wysłouch: *Konstrukcja postaci*. W: *Poetyka stosowana*. Warszawa 1987.

⁶ Dla H. Markiewicza motywacja była jednym z wielu czynników tworzących strukturę postaci, B. Chrzastowska wyraźnie wysuwa ją na plan pierwszy.

- ze względu na ich różny udział w akcji: na postaci główne, poboczne i epizodyczne;
 - ze względu na morale ich postawy: na postaci pozytywne i negatywne;
 - ze względu na sposób kreowania: na postaci-osobowości i postaci-schema-ty;
 - ze względu na wpływ na akcję utworu: na postaci aktywne (decydujące o rozwoju wydarzeń) i pasywne (biernie poddające się rozwojowi wydarzeń).
- Trzeci z tych podziałów wiąże się ze sprawą motywacji: psychologiczna (lub psychologiczno-społeczna) tworzy postać-osobowość, natomiast filozoficzna, metafizyczna lub baśniowa ogranicza rolę postaci na rzecz głównego problemu utworu. Oto jak B. Chrzastowska określa istotę obu modeli postaci:

1) postać-osobowość odsłania pełnię ludzkiego wnętrza ukazanego jako:

- stały i niezmienny, a więc statyczny zespół cech tworzących tzw. typ (np. skąpcą),
- jako bogactwo cech tworzących psychikę (czyli dynamiczny proces reakcji na doświadczenia i przeżycia oraz proces zmian wskutek pracy nad sobą)⁷;

2) postać uproszczona do schematu to niezindywidualizowany twór o słabo naświetlonej lub wręcz zredukowanej zupełnie psychice, wyposażony jedynie w imię i podporządkowany wyeksponowanemu w utworze typowi motywacji jako jednostce nadrzędnej.

Ważny przyczynek do dotychczasowych rozważań teoretycznych przynosi *Słownik terminów literackich*, którego autor definiuje postać literacką jako „podmiot o konstruktywnej roli w utworze, autonomiczny i »upostaciowany« w prezentacji wyobrażeniowej (może to być osoba, ale również zwierzę, roślina, pojęcie, krajobraz, sprzęt, istota fantastyczna)».

Reasumując, można wyodrębnić następujące elementy konstrukcji postaci w dziele literackim:

1) wypowiedzi (ich treść i forma)

- bohatera o sobie samym (tu również charakterystyczny sposób mówienia),
- bezosobowego narratora o bohaterze,
- innych postaci;

2) działanie postaci;

- sposób bycia, decyzje, postęпки;
- stosunek do innych postaci i do otoczenia;

⁷ B. Chrzastowska uważa, że ten model postaci jest efektem zawartej w utworze bogatej charakterystyki bezpośredniej i pośredniej oraz stanowi bogaty materiał do charakterystyki postaci przez czytelnika. Inni teoretycy, np. S. Skwarczyńska i R. Mayenowa, stosują nazwę „charakter” w odniesieniu do postaci o bogatej psychice, przy czym cechą odróżniającą jest ogólnikowość (typ) lub reprezentatywność — dominanta jednej cechy (charakter); R. Mayenowa rozróżnia charakter dynamiczny i statyczny (por. *Poetyka opisowa*. Warszawa 1949).

- 3) otoczenie (sytuacja, przedmioty, rekwizyty);
- 4) reakcja innych postaci na słowa i postęпки bohatera.

Zestaw tekstów objętych lekturą obowiązkową i uzupełniającą przynosi uczniom kl. VI wiele ciekawych pozycji, a wraz z nimi wiele różnych sposobów prezentacji postaci literackiej. Trudno scharakteryzować wszystkie, ale wystarczą trzy przykłady, by tę różnorodność ukazać. Niech to będą utwory zbliżone do siebie statusem literackim: *Sachem* Henryka Sienkiewicza, *Na wakacjach* Bolesława Prusa oraz *Wielkie lanie* Stanisława Lema, czyli nowela, opowiadanie i bajka fantastyczna.

Obco brzmiący wyraz „sachem” w tytule Sienkiewiczowskiej noweli od razu wzbudza ciekawość⁸. Jednak sporo innych słów wypowie narrator, zanim wyjaśni znaczenie tego wyrazu i zanim czytelnik zrozumie, że tytuł jest jego pierwszym zetknięciem się z główną postacią utworu. Ona sama zjawia się później, przy czym jej „fizyczną” obecność poprzedzi obecność emocjonalna, narastająca w świadomości mieszkańców Antylopy śpieszących do cyrku na występ sachema.

Po lakonicznej informacji dotyczącej miejsca zdarzenia narrator (trzecioosobowy, nie należący do świata przedstawionego) zawiesza aktualny czas narracji, by cofnąć się do wydarzeń sprzed lat piętnastu: do zniszczenia indiańskiej Chiavatty i wzniesienia na jej zgłiszczach niemieckiej Antylopy. Ta ekspozycja jest konieczna, by zrozumieć powszechne zaciekawienie występem sachema, a także właściwie dopełnić obrazu postaci, gdy umilknie narrator. Dopiero gdy tak „ustawiona” zostaje świadomość czytelnika, gdy zapozna się on ze specyfiką miejsca działania postaci i gdy scharakteryzowana zostanie (z wyraźną antypatią, ironią i sarkazmem) zbiorowość mieszkańców Antylopy, wprowadza narrator swego „bohatera”. Ale jeszcze nie w roli postaci działającej. Najpierw czyni go przedmiotem zapowiedzi cyrkowych popisów oraz podmiotem retrospektywnej historii jego ocalenia z pogromu Czarnych Węzów. Zawarte tu informacje: „słynny gimnastyk Czerwony Sęp, sachem (wódz) Czarnych Węzów, ostatni potomek królów pokolenia i ostatni z pokolenia”, „sierota”, „pierwszy akrobata” trupy, „słynny linochód”, „Indianin” prezentują postać dokładnie. Młody dwunastoletni czytelnik nie ma więc wątpliwości, kim jest tytułowy sachem, a korzystając ze swej czytelniczej wiedzy o kulturze i losie Indian amerykańskich, bez trudu ją sobie wyobrazi. Zresztą pomoże mu w tym sam narrator, ale na opis wyglądu zewnętrznego postaci przyjdzie czytelnikowi jeszcze trochę poczekać.

Tymczasem wraca narrator do aktualnego czasu zdarzeń, by opowiedzieć o gromadzeniu się widzów oraz pierwszych cyrkowych występach. Sachem zupełnie znika z tej opowieści. To świadomy zabieg, mający na celu opóźnić

⁸ Cytaty za: H. Sienkiewicz: *Sachem*. W: *Wybór nowel i opowiadań*. Wrocław 1988. Z opracowań wymienimy: J. Tarczewski: *Nowela „Sachem” H. Sienkiewicza w klasie VI*. „Język Polskie w Szkole” 1987/1988, z. 1.

pojawienie się tylekroć zapowiadanego i niecierpliwie oczekiwanego artysty. Wydłuża się więc oczekiwanie, wzrasta się ciekawość, rośnie napięcie wśród widzów (i rzecz zrozumiała — wśród czytelników), ale udziela się ono także narratorowi. Przypomina on teraz reportera-sprawozdawcę relacjonującego z widowni wydarzenia na arenie. Bez trudu „czyta” w myślach i przeczuciach antylopan, ale o sachemie „wie” tyle co oni. Nie znajdzie więc czytelnik bezpośrednich informacji o wewnętrznych cechach wodza — tych musi się domyśleć, śledząc postępowanie Indianina. Nie znajdzie też ani jednego słowa komentarza. A ponieważ narrator ani na moment nie zbliży się do postaci, ani razu nie dopuści jej do głosu i sam zdaje się ją stopniowo „odkrywać”, ważne jest, by czytelnik śledził język narratora, bo poza tym, że zdaje on sprawę z areny, równocześnie wzmacnia swoją relację dzięki umiejętnie dobranym stylistycznym środkom wyrazu.

Gdy trwają przygotowania do występu linochoda (ustawia się kozły i przeciąga linę), światło, które się zapala, narrator określa epitetem „bengalskie”, co łatwo kojarzy się z nazwą „tygrys bengalski”, czyli dziki drapieżny zwierz. W niespodziewanym dodatkowym wystąpieniu dyrektor prosi o ciszę podczas występu artysty, bo jest on „nadzwyczaj rozdrażniony i dziksz niż zwykle”. Jako „dziki” określa też narrator świst spoza sceny towarzyszący ukazaniu się sachema. Teraz czytelnik otrzymuje porcję bezpośrednich informacji o zewnętrznym wyglądzie Indianina:

„[...] dumny jak król”;
„płaszcz z białych gronostajów — oznaka wodza [...]”;
„wyniosła postać i tak dzika, że przypomina źle oswojonego jaguara”;
„twarz jakby wykuta z miedzi, podobna do głowy orła”;
„[...] świecą zimnym blaskiem oczy prawdziwie indiańskie [...] złowrogie”;
„wodzi nimi [...], jakby chciał upatrzeć ofiarę”;
„uzbrojony [...] od stóp do głów”;
„na głowie [...] pióra, za pasem [...] topór i nóż do skalpowania”.

Gdy Indianin niespodziewanie wydaje okrzyk wojenny, którym paraliżuje widzów, zyskuje miano „dzikiego zwierza”. Gdy kroczy po linie, jego „wyciągnięte ręce [...] wyglądają jak olbrzymie skrzydła, [...] twarz [...] staje się coraz groźniejsza. W jego wzroku [...] błyszczy jakieś straszne światło”. Z kolei pieśń wojenna sachema pełna jest „dzikich i chrapliwych, [...] drapieżnych akcentów”, a kończy ją „ryk wściekłości” i „nieludzkie wycie”. Gdy wreszcie ku śmiertelnemu przerażeniu widzów w najbardziej dramatycznym momencie kieruje on drąg w stronę żyrandola, narrator mówi o nim: „czerwony archanioł zemsty”, „wściekły tygrys”.

Co najmniej trzy ciągi semantyczne tworzą zastosowane przez narratora określenia. Eksponują one w wyglądzie i zachowaniu sachema:

1) dumę, wyniosłość i królewskość (*dumny jak król, płaszcz z gronostajów*);
2) potęgująca się dzikość i drapieżność (motywy zwierzęce: *jaguar, tygrys, orzeł*; rzeczowniki nazywające głosy zwierząt: *wycie, ryk*; przymiotniki określające cechy zwierząt: *dziki, złowrogie, bengalskie, drapieżne, wściekły, chrapliwe*);

3) grozę postaci (nadużywanie epitetów *straszny i straszliwy*).

Wyraźny jest monumentalizm postaci („*twarz jakby wykuta z miedzi*”) i niezwykła wyjątkowość („*archanioł zemsty*”). Sachem występuje w „*krwawym blasku*” czerwonego światła. Nie bez powodu czerwonego: to kolor skóry Indianina, to część jego imienia, to wreszcie kolor krwi i ognia. Czytelny jest również w domniemanej perspektywie ów „*krwawy blask*”.

Starannie więc zadbał narrator o to, by sachem wyglądał jak zwierzę i zachowywał się jak zwierzę. Jest to bardzo ważne, bo już za chwilę powie o nim: „*W ręku niesie blaszaną miskę i, [...], mówi błagalnym głosem: — Was gefälltig... (Co łaska...).*”

Nie licząc dwóch zdań w krótkiej poakcji, to już ostatnia uwaga narratora o postaci. Jej posągowo-drapieżny, dopełniony efektami świetlnymi i dźwiękowymi wygląd czytelnik musi teraz sam skonfrontować z finałem cyrkowego występu i znaleźć wytłumaczenie dla niespełnionej deklaracji zemsty. Sam też musi zinterpretować ów kontrast. W tym celu należy wrócić do lakonicznych uwag narratora o postaci:

- sachem występuje w niemieckiej trupie i śpiewa po niemiecku, „*zamiast łuku trzyma [...] drąg [...] do chwytania równowagi*” — jest więc człowiekiem wyzutyk z rodzimej kultury, języka, ze środowiska, z ziemi;
- przyprawia widzów o śmiertelne przerażenie i wzbudza w nich poczucie winy — to świetny aktor;
- zamiast dokonać zemsty znika za kurtyną — to żalosny efekciarz paradujący z nożem i toporem jako rekwizytami teatralnymi;
- kłania się mordercom i własnych katów prosi o jałmużnę — moralny bankrut i żebrak budzący litość i pogardę;
- zajada knedle i pije piwo po niedawnej pieśni zemsty — to dorobkiewicz i zakłamaný filister;
- „*zyskał wielką popularność [...] zwłaszcza u kobiet*” — jak pozbawiony honoru karierowicz.

Wniosek jest już bardzo prosty: Czerwony Sęp tylko z wyglądu jest Indianinem, tylko w słowach — mścicielem. To aktor, który tragedię swego plemienia uczynił tematem cyrkowej sztuczki i „*popisuje się na grobach ojców*”, jak zauważył narrator już w przedakcji. Nie bez znaczenia jest fakt, że wszystkie informacje o postaci zawarte są w bezosobowej opowieści (nawet pieśń sachema, którą poprzedza charakterystyczne dla mowy zależnej wprowadzenie: „*Słysząc słowa następujące [...]*”). W ten sposób nieludzkie wycie sachema zostało przyciszone, a on sam — jakby pozbawiony głosu.

W opowiadaniu *Na wakacjach*⁹ występują trzy postacie, każda inaczej zaprezentowana. Dwie z nich pełnią równocześnie funkcję pierwszoosobowych narratorów, przy czym druga w kolejności narracja zawiera się wewnątrz pierwszej. Co ciekawe — narratorzy pozostają bezimienni.

O pierwszym z nich w ogóle niewiele wiadomo, cała wiedza czytelnika o tej postaci rodzi się z domysłów. Relacjonuje on jedną z codziennych wakacyjnych wizyt kolegi z sąsiedztwa: przystojnego blondyna o łagodnych i wyjątkowo pięknych oczach. Ze wzmianek o szkole, o wakacjach (w tytule), o lekturze książki Saya-ekonomisty wynika, że to inteligentni, czytani młodzieńcy. Uczą się?, studiują? — nie wiadomo. Mieszkają na wsi, bynajmniej nie w chłopskiej chacie, jeśli „surdut”, „żakieta” oraz „szpicruta” stanowią elementy ich wyglądu zewnętrznego. Po krótkim przedstawieniu kolegi i uwadze na temat jego widocznego zakłopotania (co najmniej dziwnego wobec wcześniejszych uwag o godnej podziwu trzeźwości umysłu i opanowaniu) narrator pierwszy wycofuje się na pozycję słuchającego.

Drugi z narratorów opowiada swój „głupi wypadek” sprzed paru godzin, to, co przeżył w tłumie gapiów pod płonąłą chałupą. Z początku opowiada o pożarze — rzeczowo i dokładnie kreśli sytuację, czyni gorzkie uwagi o chłopskim stylu budowania i niezdarnej akcji gaszenia ognia (ujawnia tym samym poczucie wyższości wobec chłopów, co potwierdza też jego implikowane ziemiańskie pochodzenie). W miarę jak opowieść przeradza się w dynamiczny udratyzowany opis sytuacji, przeplatany monologiem wewnętrznym, mówiący kieruje uwagę na siebie. Ukazuje siebie w pozornym działaniu, pozwala wniknąć w tok swojego rozumowania, bezpośrednio nazywa niektóre wewnętrzne stany. Czytelnik ma tu więc informacje jakby „z pierwszej ręki”, jeszcze „gorące”, wypowiedane z widocznym na zewnątrz zaangażowaniem emocjonalnym. Uwagi na ten temat, wtrącane przez słuchającego relacji, dopełniają obrazu postaci, której osobiste zwierzenia zakończone przyznaniem się do wewnętrznej niemocy i wyznaniem wstydu przed Jagną zyskują wymiar spowiedzi.

Jagna — trzecia z postaci — swą egzystencję w utworze zawdzięcza wyłącznie drugiemu narratorowi, który przytacza zebrane o niej podczas pożaru informacje (że to piętnastoletnia chłopka służąca u jednego z gospodarzy) oraz własne spostrzeżenia (o nie umytych nogach i fałszywym głosie). Już to wystarczy, by czytelnik zauważył kontrast w kreacji postaci młodzieńca oraz dziewczyny, ale warto też przyjrzeć się im obojgu pod palącą się chałupą, w której śpi dziecko:

⁹ Cytaty za: B. Prus: *Na wakacjach*. W: *Nowele wybrane*. Warszawa 1982.

młodzieniec o sobie	młodzieniec o Jagnie
„[...] z obawy o zakieję musiałem cofnąć się [...]” „[...] gdym to usłyszał, serce drgnęło mi w niezwykle sposób.” „Jeżeli nikt nie idzie [...] więc ja pójdę... Na uratowanie chłopaka wystarczy pół minuty. Czasu aż nadto, ale — jakież piekielne gorąco!” „[...]nikt nie idzie, a ja jeszcze się waham! Chociaż [...] jakie лихо ciągnie mnie do bezcelowej awantury? ... Czy ja wiem, gdzie leży dzieciak? ... Może wypadł z niecek?...” „Ale trzeba w końcu wdrzeć się tam [...] każda sekunda jest droga. Dzieciak przecie nie może spalić się jak robak. Lecz jeżeli już nie żyje? [...] w takim razie szkoda surduta...” „Nie mogłem wytrzymać i rzuciłem się naprzód [...] i — cofnąłem się rozgniewany: »co za głupi sentymentalizm [...] dla garstki ludzkich popiołów robić z siebie straszdyło?... Jeszcze powiedzą, że tanim kosztem chciałem zostać bohaterem... <<”	„potrąciła mnie [...] biegnąca do chaty” „[...] zobaczyłem ją w oknie [...] silnie pochyloną do wnętrza izby” „znikła w dymie” „Zara! ... zara! ... „odpowiedziała [...], przebiegając koło mnie z powrotem. Z wysiłkiem dźwigała [...] chłopca [...]” „Opaliła sobie chustkę i trochę włosów.”

To ten kontrast: „jej dziki zapal i jego rozsądny takt wobec cudzego nieszczęścia” przyprawia młodego panicza o wstyd. Dziewczyna-prostaczka ubiegła go z męską decyzją, gdy on rozważał wszystkie „za i przeciw”, zmagając się z samym sobą, z ową podziwianą trzeźwością umysłu, która okazała się zbyt trzeźwa i nie pozwoliła szlachetnym odruchom serca urzeczywistnić się w działaniu.

Swą opowieść niedoszły bohater kończy samooceną: „My już tacy.” Zaimkiem w liczbie mnogiej uogólnia swój sąd na wszystkich przedstawicieli swojej

sfery. Własne zachowanie traktuje więc jako typowe dla inteligentów, którzy w swym rozsądku nie są zdolni do bezinteresownego czynu. Zresztą pierwszy narrator (też inteligent-ziemianin) potwierdza tę prawdę, wcześniej zadając koledze drwiące pytanie: „A tyś może skoczył w ogień?” Tą krótką kwestią dotąd bliżej nieznany tajemniczy młody człowiek „powiedział” czytelnikowi, kim jest, co myśli, jak postępuje.

Wyjaśnia się w ten sposób powód bezimienności obu młodzieńców i ich kreacja na zasadzie analogii — mają reprezentować pewien typ ludzi, sposób ich myślenia i postępowania. A ponieważ „wszyscy tacy” — imiona i nazwiska są zbędne. Tylko mała wiejska heroina z brudnymi nogami wyróżniona została imieniem, zasłużyła sobie na to (warto zauważyć, że w chłopskiej gromadzie też brak imion). Nobilitacja przez nadanie imienia ciekawy zabieg w ramach prezentacji postaci, jak i ten z przyrodą, z krzewami powtarzającymi: „Wy już tacy”, co ma podkreślić bierną, ostrożną i pasywną postawę młodych inteligentów oraz postawić pod znakiem zapytania ich „projekta na przyszłość”.

Zarówno sachem, jak i młodzieniec zwlekający z decyzją to postaci, na których kreacji zaważyła motywacja realistyczna: u sachema — społeczno-narodowa, zaś u młodego inteligenta — psychologiczna. Według motywacji fantastycznej natomiast, właściwie baśniowej, konstruuje swoje postaci Stanisław Lem. Przykładem są dwaj konstruktorzy z *Wielkiego lania*¹⁰.

Miejszem opowiadanych tu wydarzeń jest bliżej nieokreślona kraina; obok rozumnych maszyn i robotów jest w tym świecie miejsce i na dwór królewski. Bezosobowy narrator nie należący do tegoż świata jest bardzo konkretny, a równocześnie oszczędny w słowach. O postaciach: Klapaucjuszu i Trurlu powie „konstruktorzy”, o Maszynie do Spełniania Życzeń — „brzuchata na czterech krótkich nogach”. Wprawdzie Maszyna partneruje Klapaucjuszowi na początku opowiadania: trąbi, dzwoni, mówi, spełnia życzenia, jednak nie ona, ale Trurl jest drugą postacią utworu. Od samego początku uczestniczy on w wydarzeniach, mimo że czyni to z ukrycia.

Klapaucjusz i Trurl — o żadnym nie można powiedzieć, że jest postacią główną lub drugoplanową. Obydwaj tak samo zostali wykreowani, tworzą parę godnych siebie partnerów, których nie sposób rozpatrywać osobno. Już to samo jest cechą charakterystyczną ich literackiej egzystencji. Poza tym obydwu nazywa narrator konstruktorami. Niewiele jednak wynika z tej nazwy. Początkowo swym zachowaniem postaci przypominają ludzi: poruszają się, pracują (Klapaucjusz maluje, posługuje się m.in. wiertłem i śrubkami), posilają się, mrużą oczy od światła, rozumują. Jednak scena okładania Trurla kijem przez Klapaucjusza, a potem wizyta Klapaucjusza u rywala przynoszą określenia zaprzeczające ich ludzkiej naturze:

¹⁰ Cytaty za: S. L e m: *Wielkie lanie*. W: *Bajki robotów*. Warszawa 1983.

„Klapaucjusz walił go [...], aż huczało”
„uderzył go w głowę, aż zadzwoniła jak beczka”
„odkręcę ci głowę, postawię pod moim łóżkiem”
„Trurl [...] się napracował, wyklepując i prostując wgłębienia uczynione razami”
„rozebrałem go [...] na drobne części... To ówając [...] trącił nogą [...] szczątki mechanizmów”.

Sformułowania te pozwalają przypuszczać, iż konstruktorzy są robotami. Posiadają inteligencję, trudnią się konstruowaniem przemysłnych maszyn. Wyjątkowo powściągliwy narrator wyraźnie unika bezpośredniego nazywania cech i właściwości robotów, za to ujawniają je pośrednio kwestie postaci. To w ich świetle obydwaj konstruktorzy okazują się istotami sprytnymi i podstępными względem siebie, zazdrosnymi, podejrzliwymi, przebiegłymi itd. — długo by wyliczać ich wspólne przywary. Obaj ukazani są też w działaniu, próbując jeden drugiego złapać w sidła. Ze zmiennym szczęściem przechytzają się nawzajem. W końcu Trurl okazuje się sprytniejszy, ale jego sukces trudno pochwalić, jak również trudno współczuć wywiedzionemu w pole Klapaucjuszowi. Obydwaj działają z niskich pobudek, są więc przykładem postaci negatywnych, postaci-schematów.

Narrator uchyla się od ujawnienia swego stosunku do nich. Konsekwentnie unika postaciowania bezpośredniego na rzecz informacji implikowanych, zawsze wyraźnych jednak i czytelnych. Taki sposób kreowania postaci służy tu (jak zresztą w każdym innym utworze S. Lema) konkretnej sprawie: refleksji dotyczącej przyszłości świata. Czy rozwój technologii położy kres ludzkim zawiściom? Jakie będą zbudowane przez człowieka maszyny? Czy w świecie komputerów będzie miejsce dla człowieka i jego uczuć? Tu należy szukać wytłumaczenia dla kreowania przez S. Lema postaci schematycznych, statycznych, wyrazistych i prostych, jak tego chce konwencja baśni fantastyczno-naukowej.

Jak się więc okazuje, w obrębie jednego utworu w stosunku do jednej postaci występują różnorodne elementy kreujące, które nawzajem się uzupełniają, dopełniają, a bywa, że i wykluczają. Dlatego pełny obraz postaci wymaga od czytelnika twórczego wysiłku. Dopiero bowiem czytelnicza konkretyzacja, polegająca na wydobywaniu postaci z jej egzystencji słownej (językowej), tak naprawdę „powołuje ją do życia”. By konkretyzacja była zgodna z intencjami utworu, należy różnego typu informacje o postaci — bezpośrednio i pośrednio — zestawiać ze sobą, badać ich wiarygodność w szerszym kontekście, interpretować. Przygotowanie uczniów do takiego właśnie twórczego odbioru dzieła literackiego było przecież intencją autorów obecnego programu nauczania

języka polskiego. Dobrze się stało, że uczeń może zmierzyć się z dobrym tekstem. I *Sachem*, i *Na wakacjach*, i nawet *Wielkie lanie* są utworami napisanymi z myślą o dorosłym czytelniku, co nie znaczy wcale, że kilkunastoletk — sam czy przy pomocy polonisty — nie zrozumie zawartego w nich przesłania. Zadaniem nauczyciela jest ponadto uświadomienie uczniom odmienności i неповtarzalności każdego dzieła literackiego, także i każdej postaci literackiej. To pozwoli wyeliminować z praktyki szkolnej schematy i szablony.

Генрыка Анджейчак

СПОСОБЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТЕКСТАХ, ПРЕДЛАГАЕМЫХ ПРОГРАММОЙ В КЛАССЕ VI

Резюме

Актуальная программа обучения польскому языку в классе VI предвидывает знакомство учеников с разными способами представления персонажей в литературных произведениях. В статье совершенно краткий обзор постов теоретиков литературы на тему персонажей как эстетической категории произведения. Учено в основном работы Генрика Маркевича, а также Божены Хжонстовской и Северены Выслоух, рассматривающие разные способы „существования” персонажей в повествовательном произведении.

Следовательно были охарактеризованы способы представления персонажей в трёх текстах предлагаемых программой в классе VI; в новелле *Сахем* Генрика Сенкевича, в рассказе *На каникулах* Болеслава Пруса, а также в фантастической сказке *Большая трёпка* Станислава Лема. Первый из текстов создаёт персонаж по общественно-национальной мотивировке, второй — по психологической мотивировке, зато третий — по фантастической, сказочной мотивировке.

Henryka Andrzejczak

MEANS OF PRESENTATION OF LITERARY CHARACTERS IN TEXTS RECOMMENDED FOR THE VI CLASS PROGRAMME

Summary

The currently required programme for the teaching of the Polish language in the VI class envisages acquainting the pupils with various means of presentation of characters in literary works. In this article a brief survey is made of the attitudes of literature theorists on the literary character as an esthetic category of the work considered. Particularly analysed are the writings of Henryk Markiewicz and also Bożena Chrzastowska and Seweryn Wyslouch who deal in various ways with the „existence” of these figures in the narration.

Next is given an outline of the characterisation of means of presentation of figures in the texts recommended in the programme for the VI class: in the novella *Sachem* by Henryk Sienkiewicz, in the story *Na wakacjach* (On vacation) by Bolesław Prus and in the fantastic tale *Wielkie lanie* (A thorough hiding) by Stanisław Lem. The first of these texts creates a character urged by a sociotional motivation, the second — according to a psychological motivation, while the third — from a fantastic, fairy story motivation.