

Ezop opowiada „Lalkę”. O werbalnych i niewerbalnych sposobach komunikacji z czytelnikiem w powieści Bolesława Prusa.

s. 175-192

Magdalena Dziugieł-Łaguna

Magdalena Dziugiel-Łaguna

Ezop opowiada *Lalkę*. O werbalnych i niewerbalnych sposobach komunikacji z czytelnikiem w powieści Bolesława Prusa

29 września 1887 roku w 269. numerze „Kuriera Codziennego” wydrukowano pierwszy odcinek *Lalki*. Przez następne dwa lata Prus będzie podsyłał wyobraźnię czytelników tak, że wieńcząca ów okres twórczy żartobliwa konstatacja pomieszczona w *Kronikach*: „Kto *Lalkę* przeżył — wiele przeżył”¹, jest najlepszym tego podsumowaniem. Te zasygnalizowane odczucia czytelnika końca XIX wieku w jakimś stopniu dotyczą także nas, ponieważ *Lalka* nadal kreuje i wpływa na przeżycia odbiorców. Oto jak prezentuje się jej główny wątek w powieści Stefana Chwina *Esther*:

Opowieść o nieszczęśliwej miłości pana Stanisława do równie nieszczęśliwej, chłodnej i pięknej Izabeli, w głosie Andrzeja zmieniała się w czułą opowieść o mieście, w którym cierpienia dogasają jak płonący dom, z którego udało się uratować wszystko².

Tu także — jak w dziele Prusa — znajduje czytelnik zadziwiającą historię miłości niewypowiedzianej, a tak intensywnie i pięknie przeżywanej, że odwołanie do tekstu XIX-wiecznego staje się jedyną możliwością zasygnalizowania emocji czystych

¹ B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 12, Warszawa 1962, s. 33.

² S. Chwin, *Esther*, Gdańsk 1999, s. 228.

i wzniosłych jak pojęcie ideału. *Lalka* jest więc w utworze Chwina kontekstem wzmacniającym dla przeżyć bohaterów, którzy w Warszawie przelomu wieków XIX i XX doświadczają piękna i brzydoty ludzkiej egzystencji.

Od chwili oddania czytelnikowi *Lalki* minął wiek z okładem, a powieść, co uwiadacznia nawet powyższy przykład, trwa jakby poza czasem, bo nie tylko nie okazuje oznak starzenia, ale nadal ujawnia wciąż nowe możliwości interpretacyjne. Jako dzieło literackie daje się bowiem ująć w dwojakim, i to bynajmniej niewykluczającym się kontekście: pozaliterackim, który wykazuje głębokie zakorzenienie powieści Prusa w realiach końca wieku XIX — lat siedemdziesiątych (na co wskazuje akcja) i osiemdziesiątych (ponieważ pewne symptomy duchowości dekadencjonalnej, które dotyczą np. Wokulskiego, wyraźnie odsyłają do dekady późniejszej, niż to sugerują wydarzenia powieści) — i estetycznym, pozwalającym z kolei na ciągle dostrzeganie wartości poznawczych tekstu literackiego, który — ujawniając sam siebie — pozwala na niekończące się odczytania.

Lalka to oczywiście szczególne osiągnięcie twórcze Prusa: wyraziście ujawnia się w niej jego umiejętność ironicznego spoglądania na świat, które jest formą osławiania bolesnej rzeczywistości. Powieść ta nie przynosi przecież ze sobą — jak w przypadku powieści klasycznej³ — uporządkowanej wizji świata, pozwalającej na optymizm poznawczy dlatego, że wszystko w niej zostało odkryte i wyjaśnione. Ów brak harmonii świata w *Lalce* ujawnia więc stałe napięcia pomiędzy tekstem a twórcą, pragnącym, by tekst był zrozumiały. Jest to niezmiernie istotne dla obdarzonego ogromnym autorytetem pisarza XIX-wiecznego, który — mówiąc głosem narratora — przywołuje powszechnie aprobowany system wartości. Tymczasem ataki prasy warszawskiej ciągle się nasilające tylko utwierdzały Prusa w przekonaniu, że ów odbiorca nie jest w stanie przejrzeć powieści na wylot, że treści w niej wyartykułowane poprzez mówienie i niemówienie muszą jeszcze czas jakiś poczekać na odszyfrowanie. Stąd ciągle powracać będzie kwestia komunikatywności, która z jasnych względów — niemożności uchwycenia przez czytelnika tego, co jest aprobowane przez Prusa, a co nie — została niejednokrotnie w *Lalce* zanegowana. Toteż pełna wyrozumiałości postawa autora *Kronik*, który nieuzasadnione uszczypliwości krytyków puszcza mimo uszu, musi w końcu przybrać ostrzejsze tony:

Jeżeli więc dostawca chleba ma obowiązek usprawiedliwić się z pewnych oskarżeń, o ileż silniejszym jest ten obowiązek dla człowieka, który podjął się karmić społecznego ducha? I jakież można by wyrobić sobie pojęcie o honorze literatury tam, gdzie krytyk [...] zarzuca au-

³ Zob. M. Głowiński, *Wstęp*, w: *idem, Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 5.

torowi cyniczne wyparcie się jakiegokolwiek celu w pracy, beznamiętne blaznowanie, nieumiejętność zrobienia planu, nieudolność przedstawienia charakteru, organiczny wstręt do wielkich idei, nareszcie kłamliwość (!) z powodu choroby fantazji — gdzieby tak pięknie odmalowany autor milczał?⁴

Przytoczony fragment *Słówka o krytyce pozytywnej* doskonale eksponuje umiejętności polemiczne Prusa, który w retorycznym zapytaniu, wieńczącym cytat, z jednej strony ujawnia cały dramat twórcy nierozumianego właśnie, a z drugiej — demaskuje „piekielko” warszawskiej krytyki. Cytat pozwala także uświadomić sobie, że kwestie w nim poruszane są niebagatelne dla autora *Lalki*, że mówi się tu o jego „być albo nie być”, a w końcu i o tym, że postawa milczenia, by sprowokować krytyków do myślenia, a może nawet wniosku, że się nieprofesjonalnie, choć po ludzku myślą, właśnie się dopełniła.

Owa ironiczna i cięta w swym tonie replika, dana w obronie *Lalki*, ujrzała światło dzienne wraz z numerem 308. „Kurier Codzienny” wydanym w 1890 roku, a zakończyła się dopiero w 316. odcinku tej gazety, bo też i kwestii do wyjaśnienia było sporo. Nie na żarty poirytowany Prus w sposób na poły żartobliwy, na poły sarkastyczny rozlicza się szczególnie z Aleksandrem Świętochowskim. Znać, że wyostrzone latami pióro autora *Kronik* nie oszczędza „Posła Prawdy”, wykazując mu raz za razem braki, których źródło tkwi w zbyt wąskim widzeniu zjawisk. Pisarz mówi wprost, że od krytyka tej miary ma prawo domagać się rzetelnej wiedzy o problemach, o których raczy się wypowiadać (przy tym wszystkim znamienne jest fakt, że to Świętochowski właśnie będzie walczył o wolność twórczą dla Prusa⁵, co ujawni prawdę wcale niepiękną, że i krytyk ma swoje miejsce w chórze głosów ograniczających artystę).

Tę kwestię komunikatywności bardzo wyraziście artykułuje Piotr Chmielowski, podkreślając, że *Lalka* odznacza się ogromną siłą oddziaływania, ale także niemożnością jednoznacznych odczytań.

Kiedy *Lalka* ukazywała się w odcinku „Kurier Codzienny”, czytelnicy interesowali się nią gorączkowo i szturmowali do redakcji energicznie, jeżeli w ogłaszaniu jej zachodziły dłuższe przerwy, co się, nawiasem mówiąc, zdarzało dość często; kiedy następnie wyszła

⁴ B. Prus, *Słówka o krytyce pozytywnej. Poemat realistyczny w 6-ciu pieśniach*, w: *idem, Wybór publicystyki*, wyb. F. Przyłubski, Warszawa 1957, s. 322–323.

⁵ W 10. numerze „Prawdy” z 10 marca 1888 r. — zob. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarżówna, S. Fita, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 380–381.

w książkowym wydaniu (1890), budziła zajęcie jakby rzecz zupełnie nowa, wywoływała dyskusje i spory, i co do całości, i w szczegółach⁶.

Można sobie wyobrazić, że powieść Prusa, realizująca formułę dzieła otwartego o cechach parabolicznych, niczego nie ułatwiała, a emocje czytelników robiły swoje, niejedno pewnie komplikując. Ale też trzeba uzmysłwić sobie, iż wartość *Lalki* ujawnia się właśnie w tej sferze napięć, jaka wytwarza się pomiędzy dziełem literackim a odbiorcą. Jak wskazuje Michał Głowiński, wynika ona z faktu, że:

Komunikując siebie, dzieło literackie pozostaje w stałej komunikacyjnej gotowości i nie zużywa się, [bo] zakłada nieustanne odnawianie czynności komunikowania⁷.

Daje się to zauważyć też w grach z *Lalką*, które jednak może prowadzić tylko świadomy odbiorca. Tymczasem raz po raz Prus doświadcza znacznej niedojrzałości polskiego środowiska. Tej właśnie duchowej i fizycznej niedojrzałości nada pisarz status wady narodowej⁸.

A przecież w jakimś stopniu wpływ na ów stan rzeczy miała sytuacja narodu zniewolonego. I chociaż rok 1887, w którym powieść Prusa ukazała się, prezentuje się dość interesująco na mapie przeobrażeń artystyczno–literackich⁹ środowiska warszawskiego, to cała dyskusja nad *Lalką* wyraziście wskazuje też na znaczne ograniczenia miasta porażonego przez rusyfikację. Ówczesną Warszawę ożywiają więc wystawy malarstwa Jana Matejki, Józefa Brandta (przywódcy „szkoły monachijskiej”¹⁰) czy Henryka Siemiradzkiego. W atmosferze intelektualnej miasta pojawiają się także pierwsze oznaki aksjologicznej postawy generacji młodopolskiej (jak program sztuki narodowej Zenona Przesmyckiego — Miriama, prezentowany na łamach „Życia”).

Obok tych wydarzeń już od początku roku 1887 czytelnik prasy warszawskiej może na bieżąco śledzić narodziny wielkich powieści. Czasopisma drukują je niemalże jednocześnie: od stycznia do grudnia „Tygodnik Ilustrowany” prezentuje *Nad Niemnem* Orzeszkowej, następnie od 2 czerwca do 15 maja 1888 roku „Słowo” przedstawia *Pana*

⁶ P. Chmielowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *idem, Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Warszawa 1961, s. 34.

⁷ M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 26.

⁸ Zob. B. Prus, *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, w: H. Markiewicz, „*Lalka*” *Bolesława Prusa*, Warszawa 1967, s. 91.

⁹ Zob. A. Makowiecki, *Czym żyła Warszawa w 1887 roku?*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. nauk. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 41–48.

¹⁰ Zob. I. Witz, *Dwaj bracia*, w: *idem, Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1974, s. 179–181.

Wołodzyjowskiego Sienkiewicza, a od jesieni (jak wspomniano: od 29 września) 1887 aż do 24 maja 1889 roku w „Kurierze Codziennym” ukazuje się *Lalka*.

Z jednej strony wyraźnie na tym tle odczuwana inność powieści Prusa ujawnia nowatorstwo formalne, które dzięki luźnej kompozycji *Lalki* pozwala na przedstawienie prawdy o świecie pojętym jako chaos¹¹ czy wieża Babel. Ale to właśnie paradoksalnie uniemożliwiała też pełne odczytanie powieści. Ówczesny czytelnik nie rozumiał bowiem, że z tego chaosu należy wywieść porządek istnienia. Stanie się to dopiero doświadczeniem człowieka XX wieku¹². Z drugiej strony dochodzi — choć wśród zakłóceń — do porozumienia z czytelnikiem, który musi poradzić sobie z szyfrem polskich powieści. Anna Martuszevska¹³ wskazuje, że kompozycja XIX-wiecznej powieści, która świadomie pewne kwestie pomijała, poddając je przemilczeniu albo tylko sugerowaniu, to naturalny sposób kontaktowania się z polskim czytelnikiem. W kontekście tego swoistego stylu więziennego¹⁴ możemy mówić o zjawisku mowy ezopowej jako cesze spajającej całą rodzimą literaturę wieku XIX.

Sam proces porozumiewania się z odbiorcą literatury dziewiętnastowiecznej jest znacząco i stale utrudniany, co ma podstawowe znaczenie dla wykształcenia nowego stylu wypowiedzi kodowanej. Ma na to bezpośredni wpływ działalność Warszawskiego Komitetu Cenzury (WKC), powołanego do życia ukazem cesarskim z 17 września 1869 roku, a podlegającego Głównemu Zarządowi Prasy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Petersburgu. WKC opierał swoją działalność na *Ustawie o cenzurze i druku* z 1857 roku. Na rok przed ukazaniem się *Lalki* miała miejsce kolejna nowelizacja ustawy. Perfidia prawa zaborczego polegała na wprowadzeniu cenzury o dwojakim charakterze: zakazującym (cenzura prohibicyjna) oraz karzącym (represyjna)¹⁵. Głównym jej celem było „nałożenie kagańca” na jakąkolwiek formę wypowiedzianą sądów o rzeczywistości, w której dopatrywano się działań zmierzających do „restytuowania Polski w granicach przedrozbiorowych”¹⁶. Dodatkowo cenzura działała w dwóch jeszcze kierunkach. Wszystko, co miało być drukowane zarówno poza granicami Królestwa, jak i w jego

¹¹ Prus zjawisko chaosu dostrzegał także we własnej egzystencji; w liście do Młcisława Godlewskiego pisał następująco: „Jeżeli uważać mnie będziesz jako jedną osobę, to wiele zjawisk mojego życia wyda Ci się dziwnym chaosem” (B. Prus, *Listy*, oprac. i koment. K. Tokarzówna, Warszawa 1959, s. 34).

¹² Zob. M. Głowiński, *Wstęp*, w: *idem*, *Porządek, chaos, znaczenie...*, op. cit., s. 7.

¹³ Zob. A. Martuszevska, *pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących przemilczenia i przemilczenia*, „Pamiętnik Literacki” R. 77: 1986, z. 2, s. 8–10.

¹⁴ Zob. *eadem*, *Porozumienie z czytelnikiem (o „ezopowym” języku powieści pozytywistycznej)*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J. Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes, Łódź 1964, s. 187.

¹⁵ Zob. F. Ramotowska, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim (1815–1915) — podstawy normatywne, instrumenty wykonawcze*, w: *Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 1, Warszawa 1992, s. 125.

¹⁶ *Ibidem*, s. 162.

obrębie, musiało uzyskać akceptację cenzorską (urzędnik wystawiał wówczas tzw. bilet, przekazywany drukarni, który zezwalał na rozpowszechnianie publikacji¹⁷).

Obok periodyków i książek cenzurą objęto także litografie, obrazy przeznaczone na wystawy, mowy pogrzebowe, a nawet nuty. W tym kontekście mówimy więc o cenzurze zewnętrznej i wewnętrznej. A ponieważ cenzorzy bezpośrednio odpowiadali za dopuszczenie pozycji do druku, byli oni szczególnie czujni wobec tematyki historycznej, religijnej, kulturowej. Surowo, pod groźbą kary, zobligowano ich do strzeżenia

czystości wiary chrześcijańskiej, nietykalności władzy najwyższej, szacunku do całego domu cesarskiego, a także moralności i nienaruszalności podstawowych praw każdego obywatela i jego życia domowego, by odróżniali „prawomyślne rozważania” od „zuchwałego mędrkowania” oraz twórczość dydaktyczną i naukową przeznaczoną dla uczonych od książek wydawanych dla ogółu¹⁸.

A dodatkowo paragraf 95. *Ustawy o cenzurze*, znowelizowanej — jak wspomniano — w 1886 r., nakazywał szczególną ostrożność wobec zarazy moralnej socjalizmu i komunizmu, dążących do zniszczenia istniejącego porządku i wprowadzenia anarchii.

Na działalność WKC miały wpływ zarówno osobowość urzędników — którzy niejednokrotnie demonizowali społeczeństwo polskie — jak i tendencje ujawniające się w polityce. Jak wskazuje Maria Prussak, bywały w tym względzie okresy względnego liberalizmu, ale też absurdalnej surowości cenzorskiej¹⁹. Josip Hurko, generał-gubernator warszawski w latach 1883–1894, Aleksander Apuchtin, w latach 1879–1897 kurator warszawskiego okręgu szkolnego i Iwan Jakulin, prezes WKC w latach 1887–1894, to nazwiska niechlubnie zaznaczające się na polu walki z polskością.

Jak widać, cenzura w powyższej formie była wynikiem celowej polityki Rosji, ukierunkowanej na niszczenie odmienności kulturowej narodu podbitego, pozbawionego przez to podmiotowości²⁰, gdyż odebrano mu prawo do głoszenia własnych sądów.

W takiej sytuacji pojawia się konieczność wypracowania innego sposobu porozumiewania się. Wywiedziony od antycznego Ezopa styl mówienia, oparty na dwojakim

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 157.

¹⁸ *Ibidem*, s. 169.

¹⁹ Zob. *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wyb., tłum. i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994, s. 9.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 12.

szeregu znaczeniowym²¹: literalnym, przeznaczonym dla cenzora, i metatekstowym, będącym efektem rozszyfrowania treści sugerowanych, a kierowanym do polskiego odbiorcy — zostaje wprowadzony do ogólnego obiegu. Ezop i Machiavelli stają się ojcami duchowymi polskich twórców, którzy mają poczucie, że tylko będąc „zarówno lisem, jak i lwem”, można przetrwać niesprzyjające okoliczności życia i twórczej działalności.

Warto zauważyć, że ingerencje cenzorskie znacznie wpływają też na edycję zwartą *Lalki*, na co zwraca uwagę Zygmunt Szweykowski²². Usunięto z niej np. cały rozdział *Pierwsze ostrzeżenie*, traktujący o odmienności życia rosyjskiego od polskiego. Wykreślono także pewne wątki z biografii bohaterów. Nie było mowy w powieści o powstańczej przeszłości doktora Szumana i Szlangbauma, wywiezionych z tego powodu na Syberię. Stąd powieść Prusa poprzez swoje przemilczenia i środki artystyczne wyrazu jest zapisem umiejętnej gry pisarza prowadzonej z polskim czytelnikiem, a wymierzonej przeciwko obcemu cenzorowi.

Werbalne sposoby porozumienia z czytelnikiem

Michał Głowiński w swych badaniach nad tekstem literackim²³ podkreśla fakt, że podstawą komunikacji jest zasada zrozumiałości. Inteligibilność dzieła literackiego opiera się na dwojakim założeniu: strukturalnym (dzieło jest tak zbudowane, by było zrozumiałe, a ostatecznie zrozumiane) i na postulacie znajomości konwencji literackich (odbiorca ma taki zasób wiadomości, który pozwoli mu na zrozumienie treści). Zrozumienie dzieła jest w świetle tego aktywnością prowadząca od biernego aktu odczytania tekstu do zrekonstruowania sensów naddanych²⁴. W powieści pozytywistycznej, a w *Lalce* szczególnie, ów wysilek odbiorcy będzie skierowany na uzupełnienie miejsc pustych, wypełnionych milczeniem czy przemilczeniem, czyli Ingardenowskich miejsc niedookreślenia²⁵ lub — wedle Stefanii Skwarczyńskiej — niedopowiedzenia²⁶. Martuszevska wykazuje dodatkowo, że to język ezopowy jest szczególnym przykładem mówienia względnie niemówienia o tym, co świadomie zostało pominięte, a więc objęte milczeniem, lub niedopowiedziane, bo tylko zasygnalizowane. Odbiorca zatem będzie zmuszony do wypełnienia luk, które ujawniają

²¹ Zob. A. Martuszevska, *Ezopowy język*, hasło w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995, s. 250.

²² Zob. Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967, s. 251–255; *idem*, „*Lalka*” Bolesława Prusa, Warszawa 1927, s. 229–231.

²³ Zob. M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy...*, *op. cit.*, s. 7–27.

²⁴ *Idem*, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: *ibidem*, s. 27.

²⁵ Zob. R. Ingarden, *O poznaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, s. 7.

²⁶ Zob. S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 11.

się na każdym poziomie dzieła literackiego: językowym, kompozycyjnym i świata przedstawionego²⁷.

Poziom językowy jest ściśle powiązany ze sposobem mówienia w dziele literackim. Wynika on z konieczności dokonania wyboru takiego zasobu leksykalnego, który swoim zakresem semantycznym będzie wywoływał w konkretyzacji słowa, dopełniające jego znaczenie. Te słowa, choć nie muszą się pojawić, są jednak implikowane poprzez wyrażenia już funkcjonujące w tekście. Mamy tu więc do czynienia z mówieniem nie wprost, które wykorzystuje do tego celu wszelkie środki artystycznego wyrazu. Peryfrazy, metonimie, synekdochy, także symbole²⁸ czy alegorie wprowadzają możliwość odczytań nieliteralnych, dzięki temu głębszych i bogatszych.

W *Lalce* mówienie peryfrastyczne ujawnia się wszędzie tam, gdzie wyrażane są *implicite* treści narodowe, a więc uobecnia się historia doświadczana przez bohaterów. Kontekst historyczny jest w powieści Prusa stale obecny, choć oczywiście ulega on wariantowemu przetworzeniu w zależności od tego, kto się o historii wypowiada. Pisarz uchwycił bowiem zmieniającą się mentalność, którą zdominował pieniądz. Stąd plotkujące o Wokulskim filisterskie środowisko warszawskie w jego bohaterkiej przeszłości upatrywać będzie już tylko oznak politycznej awantury i szaleństwa (rozmowa w restauracji radcy Węgorowicza z panem Deklewskim), a arystokratyczne salony otworzą się przed Wokulskim właśnie dlatego, że zrobił majątek (scena rodzinnej konwersacji Łęckich i panny Florentyny — t. 1, rozdz. 6). Historia o „podwójnym dniu” staje się u Prusa płaszczyzną porozumienia z czytelnikiem, prowadzonym poprzez różnorakie aluzje i sygnały ku myśleniu o czasach dawnej świetności Polski i bohaterstwie narodu, który ją tworzył.

W krąg wielkich wydarzeń historycznych wkraczamy dzięki *Pamiętnikowi starego subiekta*, bo tylko Rzecki śledzi politykę na bieżąco²⁹. Dla niego bowiem historia to potwierdzenie wielkości człowieka, jego zdolności do czynienia rzeczy wielkich, niekiedy okrutnych, ale koniecznych, których sens wykracza poza jednostkowe istnienie, ale też czyni to istnienie sensownym. Negatywne zderzenie codziennej egzystencji z dawną, tytaniczną przeszłością — a takie przeświadczenie bohaterowi ciągle towarzyszy — ujawnia się w snach pana Ignacego:

Potem śniły mu [Rzeckiemu — dop. M. D.–Ł.] się obszerne węgierskie

²⁷ Zob. A. Martuszevska, *pozytywistyczna mowa ezopowa...*, op. cit., s. 6–10.

²⁸ Zob. eadem, *Prawdopodobieństwo i symbol w pozytywistycznych arcydziełach*, w: *List, nowela, opowiadanie. Analizy i interpretacje*, red. T. Budrewicz, H. Bursztyńska, Kraków 2001, s. 33–39.

²⁹ Warto zauważyć, że Rzecki nie jest naiwny politycznie. Jego postawa jest wyrazem funkcjonującej ówczesnie świadomości, która nie posiada wiedzy o układach politycznych, bo ich mieć nie może, a własną wiedzę opiera tylko na tym, co przynosi prasa; zob. W. Klemm, *Historia i polityka w „Lalce”*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9–10, s. 131–135.

równiny, granatowe i białe linie wojsk, przysłoniętych chmurą dymu...
 Nazajutrz miał posępny humor i skarżył się na ból głowy³⁰.

Śnienie jest tu sublimacją marzeń o potędze — gdzie niczym nieograniczone przestrzenie Węgier stają się synonimem pojęcia wolności, której przeciwstawia się odczuwane przez Rzeckiego poczucie ciasnoty i skrzepowania Warszawy. Bardzo często sen to ujawnienie lęków wobec niechcianej, groźnej rzeczywistości:

W szczelinach chaty wiatr jęczał, jakby całe Węgry płakały, a nas zmo-
 rzył sen. Śniło mi się, że jestem małym chłopcem i że jest Boże Narodzenie. Na stole płonie choinka, przybrana tak ubogo, jak my byliśmy
 ubodzy, a dookoła: mój ojciec, ciotka, pan Raczek i pan Domański
 śpiewają fałszywymi głosami kolędę:

Bóg się rodzi — moc truchleje.

[L, I 147]

W obu fragmentach Prus wykorzystuje synekdochy jako środek artystycznego wyrażenia, dzięki któremu możliwe jest porozumienie z odbiorcą, bo wprowadzają one znaczenie domyślne: granatowe wojska oznaczają powstańców, białe Austriaków. Chmura we śnie ogranicza widoczność, więc nie wiadomo, komu przypadnie w udziale zwycięstwo, ale cierpienia pana Ignacego wskazują wyraźnie, że klęska walczących o wolność Węgrów jest tak bolesna, bo przecież przeżywana poprzez pryzmat upadków Polski i jej zniewolenia. Stąd „Węgry płaczące” stają się synonimem wszystkich narodów, dla których hasła dziejowej sprawiedliwości są aksjologicznym kierunkowskazem. Dla polskiego czytelnika, znającego kartony Artura Grottgera, stają się alegorią Polski walczącej — chociaż uginającej się pod jarzmem państw zaborczych, to jednak wielkiej dzięki jej obrońcom.

Rzecki przywołuje wielkie idee, kiedy intensywnie odczuwa własną bezradność:

Słuchając tego, czasem myślę, że na ludzkość spada jakiś mrok duchowy podobny do nocy. W dzień wszystko było ładne, wesołe i dobre; w nocy wszystko brudne i niebezpieczne. Tak sobie myślę i milczę, bo cóż może znaczyć sąd starego subiekta wobec głosu znakomitych publicystów, którzy dowodzą, że Żydzi krwi chrześcijańskiej używają na mace i że powinni w swych prawach być ograniczeni. Nam kule nad głowami inne wyświstywały hasła, pamiętasz Katz?...

[L, I 165]

³⁰ B. Prus, *Lalka. Powieść w dwóch tomach*, t. 1, Warszawa 2000, s. 13. Wszystkie cytaty za tym wydaniem z lokalizacją w tekście głównym.

Owe „inne hasła” implikują pojęcia równości, braterstwa i sprawiedliwości, podniesione przeciwko tyranii i politycznemu despotyzmowi, a które z taką mocą kontrastują tu ze złem człowieka współczesnego. Celem użytej metonimii jest to właśnie i takie właśnie dopełnienie częściowo tylko ujawnionego zakresu semantycznego całego wyrażenia.

By zobrazować atmosferę wojennej zawieruchy i chaosu, którym przydany zostaje sens owocującego w przyszłości czasu cierpień i poświęceń, Prus także sięga po metonimie:

Rok 1846 i 1847 upłynęły w wielkim rozgardiaszu. Ukazywały się co-raz to jakieś pisemka, a znikali ludzie.

[L, I 133]

– Niech ci się jeszcze przypatrzę... Bo to, mówię ci, z tego balu nie każdy wraca...

[L, I 134]

A tam, na lewo, wściekały się stada armat i lał deszcz karabinowych strzałów. Kto takiej burzy przy jasnym niebie nie słyszał, bracie Katz, ten nie zna się na muzyce!...

[L, I 139]

Styl eufemistyczny pojawia się w *Lalce* także ze względów estetycznych i etycznych w sytuacji, kiedy bohaterowie muszą przyjąć niehumanitarne reguły wojny, zaprzeczające ich człowieczeństwu, ale też wskazujące, że w obliczu zagrożenia naród nie przyjmie postawy ofiary i twardo będzie walczył o swoje:

Ogłuszony do reszty, wypaliłem i ja... Nabilem i znowu strzeliłem. Przed front spadł czyjś kask i karabin, ale otoczyły nas takie kłęby dymu, żem nic dalszego nie mógł dojrzeć.

[L, I 141]

Naprzeciw nich wybiegli nasi podoficerowie i wkrótce wrócili z pakietami nabojów. Wziąłem osiem, bo tyle mi brakowało w ładownicy, i zdziwiłem się: jakim sposobem mogłem je zgubić?

[L, I 142]

Metonimiczne wyrażenia: „spadł czyjś kask i karabin”, „pogubiona amunicja” — oznajmniają śmierć wroga. Celem tego środka wyrazu jest osłabienie ładunku emocjonalnego opisywanych scen wojennej makabry, ale także zabicie z tropu nieuwważnego odbiorcy (albo cenzora), bo żołnierze przecież — jest mowa o tym w tekście — przemieszczali się, biegnąc, zatem zagubienie ładunków, może nawet żołnierskiego hełmu, było bardzo prawdopodobne.

Poprzez połączenie zakresów semantycznych zdań możliwe staje się ich odczytanie głębsze niż literalne. Pomocne dla tego typu komunikacji, a jednocześnie reprezentatywne dla treści narodowych, są także antonomazje:

– Herr Gott! — zawołał stary podoficer — jak nasi strzelają... Bem komenderuje czy diabeł...

[L, I 140]

Nieraz jak dziecko wołałem przez sen: ja chcę do kraju!... A gdy mi się obudził zalany łzami, ubierałem się i pędem biegłem na ulicę, bo mi się przywidziało, że ta ulica koniecznie musi być Starym Miastem albo Podwalem.

[L, I 148]

Co za piękne, ojczyzno, będziesz miała potomstwo, urodzone i wychowane na tym śmietniku, z matki okrytej wysypką i beznosego ojca!...

[L, I 90]

W przytoczonych przykładach *pronominitio* jest zastąpieniem nazwy własnej. W pierwszym zaimek „nasi” oznacza Węgrów. Co ciekawe, także nazwisko polskiego generała Józefa Zachariasza Bema staje ich synonimem, bo będąc naczelnym wodzem powstania węgierskiego 1848–1849, stał się on ikoną nie tylko polskiej historii. W pozostałych cytatach „kraj”, „ojczyzna”, „Stare Miasto”, „Podwale” są oznacznikami Polski, choć dwa ostatnie odsyłają też do Warszawy pojętej jako miasto–spiszkowiec, w której te miejsca są przestrzenią szczególnie nacechowaną patriotyzmem i polskością.

Tak ujęta historia jest sposobem mówienia o narodzie pozbawionym państwa, ale niegdyś wielkim, kraju, w którym dawniej panowali królowie. To w istocie sposób literackiego mówienia „ku pokrzepieniu serc”. Zakamuflowane w relacjach postaci literackich wspomnienie minionej świetności Polski, przywołanie potopu szwedzkiego czy insurekcji kościuszkowskiej jako aktów ogromnego bohaterstwa narodu, udaje się przemycić w zabawnych kłótniach braci Mincłów. W tym przypadku pisarz w walce z cenzorem wykorzystuje humor³¹:

Franc Mincel przyznawał się do niemieckiego pochodzenia, podczas gdy Jan uroczyście twierdził, że Mincłowie pochodzą ze starożyt-

³¹ Zob. M. Tobera, „*Wesołe gazetki*”. *Prasa satyryczno–humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, Łódź 1988, s. 62–63.

nej polskiej rodziny Miętusów, którzy kiedyś, może za Jagiellonów, a może za królów wybieranych, osiedlili się między Niemcami.

[L, I 154]

I bardzo zaufanym osobom pokazywał dwa stare dyplomy, z których jeden odnosił się do jakiegoś Modzelewskiego, kupca w Warszawie za czasów szwedzkich, a drugi do Millera, kościuszkowskiego porucznika.

[*ibidem*]

Identycznie postępuje Prus, gdy przywołuje zjawiska politycznie „niebezpieczne”, umieszczone na liście cenzorskich zakazów. Cały program socjalizmu prezentuje więc widziany w krzywym zwierciadle ironii, która tak naprawdę służy zwiększeniu dystansu wobec prezentowanych treści. Odwieczne marzenie o rajskim życiu nie jest możliwe do zrealizowania, a w tym przypadku to niebezpieczna wizja utopii:

Młodzieniec ten [Mraczewski — dop. M. D.-Ł.] dowodził mi [...], że wszyscy kapitaliści to złodzieje, że ziemia powinna należeć do tych, którzy ją uprawiają, że fabryki, kopalnie i maszyny powinny być własnością ogółu, że nie ma ani Boga, ani duszy [...]. Mówił dalej, że jak zrobią rewolucję (on z trzema „prykaszczykami”), to od tej pory wszyscy będziemy pracować tylko po osiem godzin, a przez resztę czasu będziemy się bawili, mimo to każdy będzie miał emeryturę na starość i darmo pogrzeb. Wreszcie zakończył, że dopiero wówczas nastanie raj na ziemi, kiedy wszystko będzie wspólne: ziemia, budynki, maszyny, a nawet żony. Ponieważ jestem kawalerem (nazywają mnie nawet starym) i piszę ten pamiętnik bez obłudy, przyznam więc, że mi się ta wspólność żon trochę podobała.

[L, I 169]

Powstanie styczniowe i zesłanie na Syberię jako akt przemocy na narodzie podbitym także podlega szyfrowaniu:

– Otóż, co... Gotował wraz z innymi piwo, które do dziś dnia pijemy, i sam w rezultacie oparł się gdzieś koło Irkucka.

[L, I 6]

Wpatrzył się lepiej w jej rozmarzone oczy i nie wiadomo skąd przypomniał sobie niezmierny spokój syberyjskich pustyń, gdzie bywa niekiedy tak cicho, że prawie słycać szelest duchów wracających ku zachodowi.

[L, I 83–84]

Wrócił [Szlangbaum — dop. M. D.–Ł.] z Syberii razem ze Stachem i doktorem Szumanem i zaraz wstąpił do chrześcijańskiego sklepu, choć Żydzi dawali mu lepsze warunki.

[L, I 165]

W pierwszym fragmencie poprzez klasyczną peryfrazę, opartą na przysłowiu „wypić piwo, które się nawarzyło” i synekdochę („Irkuck” w znaczeniu ‘Syberia’), a w trzecim metonimię (przywołanie skutku zamiast przyczyny — powrót z zesłania w wyniku udziału w powstaniu), Irkuck, Wschód stają się synonimami — to prawda — krainy wygnania, ale przede wszystkim podkreśleniem niezłomnego ducha bohaterów sprawy narodowej aż po śmierć.

Ezopowy język to mówienie, gdy nakazane jest milczenie. Zniewolenie Warszawy daje się ujawnić poprzez wrażenia powracającego z tułaczki po Europie Rzeckiego (takie samo uczucie ogarnie Wokulskiego podczas pobytu we Francji), którego uderza smutek warszawiaków, tym wymowniejszy, że w domyśle zestawiony z atmosferą wolnego Paryża:

Szybko biegnąc przez ulicę, przypatrywałem się miastu, które po Paryżu wydawało mi się brudne i ciasne, a ludzie posępni.

[L, I 152]

Metafora choroby staje się w *Lalce* ezopowym opowiadaniem o paraliżowaniu egzystencji narodu podbitego, ponieważ społeczeństwo jest neurotyczne³² nie tylko w wyniku zmieniających się, niepewnych czasów, ale ta jego neuroza jest nade wszystko skutkiem politycznego bytowania w ciągłym zagrożeniu. Wymiernym tego wyrazem jest konieczność zunifikowanego życia „na pokaz” (np. mieszkanie Wokulskiego pozbawione jest cech zindywidualizowanej przestrzeni prywatnej³³), wiecznie szpiegowanego w poszukiwaniu dowodów przeciwko konspiracyjnym Polakom.

Przywoływana niejednokrotnie Martuszevska zwraca uwagę, że mowa ezopowa (milczenie i przemilczenie) ujawnia się na wszystkich poziomach dzieła. Toteż i kompozycja staje się formą porozumienia z odbiorcą, któremu twórca przekazuje wiedzę o skomplikowanej rzeczywistości, z której trzeba wywieść sens w poziomie naddanym. W *Lalce* budowa świata przedstawionego ujawnia dążenie do zaprezentowania wielorakiego postrzegania świata (dwa główne wątki, dwaj główni bohaterowie, dwie narracje), o którym nic pewnego nie da się powiedzieć, bo punkty widzenia opierają się na prawdach cząstkowych:

³² Zob. J. Tomkowski, *Neurotyczni bohaterowie powieści Prusa*, „Pamiętnik Literacki” R. 77: 1986, z. 2, s. 27–29.

³³ Zob. E. Paczoska, *Balkony i wnętrza*, w: *eadem*, „*Lalka*” czyli rozpad świata, Białystok 1995, s. 57.

Głupstwo handel... głupstwo polityka... głupstwo podróż do Turcji...
głupstwo całe życie, którego początku nie pamiętamy, a końca nie znamy... Gdzież prawda?...

[L, I 14]

To wizja świata zmiennego, zdominowanego przez strefę cienia duchowego mroku, w którym ujawnia się zło, a dawny system wartości nie stanowi oparcia, ponieważ ulega rozpadowi³⁴. Stąd *Lalka* staje się paraboliczną opowieścią o świecie pojętym jako wieża Babel, ponieważ zanika albo wręcz nie istnieje język, dzięki któremu możliwe jest porozumienie. Bardzo często bohaterowie powieści Prusa doświadczają sytuacji niezrozumienia:

– Jeszcze ci powiem, że pieniędzy tych nie przywiozłeś dla siebie...

– Kto wie, czyś nie zgadł.

– Zgaduję więcej aniżeli myślisz...

Wokulski nagle roześmiał się.

– Aha, więc tak sądzisz? –zawołał. — Upewniam cię, że nic nie wiesz, stary marzycielu.

[L, I 37]

„Kobiet nie zdobywa się ofiarami, tylko siłą, bodaj pięści...” — przypomniał sobie zdanie pani Meliton. Pod wpływem tego aforyzmu chciał porwać księcia za kołnierz i wyrzucić na ulicę. [...] Książę przypatrywał mu się spod rzęs, a widząc, że Wokulski to czerwienieje, to blednie, myślał: „Nie spodziewałem się, że zrobię taką przyjemność temu poczciwemu Wokulskiemu. Tak, trzeba zawsze podawać rękę nowym ludziom...”.

[L, I 181]

Hrabinie wystąpił na czoło rumieniec i gęsty pot. Złękła się słów siostrzenicy przypuszczając, że Wokulski rozumie po angielsku. [...]

– Ależ niech się ciocia uspokoi — wtrąciła panna Izabela znowu po angielsku. — On z pewnością nie rozumie...

[L, I 105]

Bohaterowie nie rozumieją się nawzajem, ponieważ nie znają obcego języka (Wokulski) albo oceniają innych poprzez pryzmat samych siebie (książę, Łęcka), albo trzymają się dawnej przeszłości, która straciła na znaczeniu (stary subiekt). Rzecki rozmija się z praw-

³⁴ Zob. *eadem*, *Wstęp*, w: *ibidem*, s. 5–8.

dą, oceniając Wokulskiego, ponieważ sam wciąż żyje czasem minionym, co z kolei ujawnia fakt, że zanikają płaszczyzny języka, którym przyjaciele niegdyś wspólnie mówili:

[...] prawie co miesiąc stawiałem cały majątek, a co dzień życie.

– I tylko po to jeździłeś tam? — zapytał Ignacy.

Wokulski drwiąco spojrział na niego.

– Czy chciałeś, ażebym został tureckim Wallenrodem?...

[L, I 32]

Wokulski–Konrad zamienia się w Gustawa, co poniekąd także wynika z braku możliwości porozumienia, tyle że ze społecznością Warszawy, która nie tylko nie ceni jego wielkości, ale — sprowadzając go do własnego poziomu — widzi w nim niebezpiecznego odmieńca. Stąd Wokulski, poszukując swojego miejsca, fałszywie ulokuje je w obcym dla siebie świecie. Toteż i nie dojdzie do porozumienia między nim a panną Łęcką, bo języki, którymi mówią, pozostaną obce:

Odtąd [...] ciągle szukał okazji do widywania panny Izabeli [...]. Uczuć swoich nie nazwałby miłością i w ogóle nie był pewny, czy dla oznaczenia ich istnieje w ludzkim języku odpowiedni wyraz. Czuł tylko, że stała się ona jakimś mistycznym punktem, w którym zbiegają się wszystkie jego wspomnienia, pragnienia i nadzieje, ogniskiem, bez którego życie nie miałyby stylu, a nawet sensu.

[L, I 84]

– Mówię na mocy moich przeczuć, które mnie ostrzegają... wołają, że ten człowiek po to jeździł na wojnę, ażeby mnie zdobyć. I ledwie wrócił, już mnie ze wszystkich stron obsacza... Ale niech się strzeże! Chce mnie kupić? dobrze, niech kupuje!... Przekona się, że jestem bardzo droga...

[L, I 71]

Tę obcość, której bohaterowie nie przekroczą, wzmacnia jeszcze baśń o zaklętej królownie, którą opowiada Wokulskiemu i Łęckiej w ruinach zaslawskiego zamku Węgiełek. Uśpiona księżniczka (Łęcka) nie pragnie przebudzenia, i choć nie egzystuje realnie, to przecież nie doświadcza cierpienia. Kowal (Wokulski) ginie dlatego, że zadając królownie ból (bo tylko poprzez jego doświadczenie jest ona w stanie przejść na wyższy poziom świadomości o samej sobie, a więc przebudzić się), odczuwa empatię, która, nakazując mu współczucie, w istocie wystawia go na żer groźnej rzeczywistości.

Metafora życia nieautentycznego jest w *Lalce* bardzo wyrazista:

Potem zasiadano do kolacji, gdzie usta jadły, żołądki trawiły, a bućki rozmawiały o uczuciach lodowatych serc i marzeniach głów niez-

wrotnych. A potem — rozjeżdżano się, ażeby w śnie rzeczywistym
nabrać sił do snu życia.

[L, I 44]

Zderzenie prawdy i konfabulacji rozbija jedność świata. Wieża Babel to utrata jego harmonii i kara za pychę człowieka, który kłamstwo uznał za prawdę. Trudno rozstrzygnąć, czy ta mityczna jedność może być nigdy osiągnięta, ale tym, co nadaje sens ludzkiemu istnieniu — zdaje się mówić Prus — jest nadzieja.

Niewerbalne sposoby porozumienia

Kontekstem dopełniającym czynność mówienia lub niemówienia w *Lalce* jest język gestów.

– Panie... Panie Lisiecki! Pan Henryk Szlangbaum był moim kolegą
wówczas, kiedy działo mi się bardzo źle. Czyżbyś więc pan nie pozwo-
lił mu kolegować się ze mną dziś, kiedy mam się trochę lepiej?... [...]
Stanowisko Szlangbauma wyjaśniło się od razu: dziś przedzej mnie coś
powiedzą [...] anizeli jemu. Ale czy wynalazł kto sposób przeciwko
półslówkom, minom i spojrzeniom?

[L, I 166]

Retoryczne zapytanie Rzeckiego, kończące cytaty, wprowadza odbiorcę w świat komunikacji niewerbalnej, zastępującej bądź wzmacniającej ekspresję słowną³⁵ (przecież ów „gestosłów”³⁶ jest nową formą prześladowania Szlangbauma, wypracowaną w sytuacji niemożności użycia wyrazów), jest wkroczeniem w świat gestów o różnej wymowie, dostosowanych do osobowości bohatera:

Proszę zaś sobie wyobrazić mój gniew, kiedy zaraz na drugi dzień
po swoim przyjeździe frant ten [Mraczewski — dop. M. D.–Ł.]
wchodzi do naszego sklepu z moją wdową!... A jak skakał przy niej,
jak wywracał oczyma, jak starał się odgadywać jej myśli...

[L, I 170]

³⁵ Zob. S. Śniatkowski, *Niewerbalna ekspresja w religijnych aktach mowy na przykładzie opowiadania Elizy Orzeszkowej „Ascetka”*, w: *List, nowela, opowiadanie...*, op. cit., s. 174.

³⁶ *Ibidem*, s. 173.

– Podobała się panu — on mówi — co?... Szampan, nie kobieta — dodał bezwstydnie mrugając okiem.

[*ibidem*]

W świecie męskich rozmów króluje kobieta, nie dziwi więc fakt, że subiekci fantazjują na jej temat, a jeśli niewybrednie, to świadczy tylko o poziomie rozmówcy, który liczy na efekt oniemiaenia słuchacza. Stąd język gestów staje się swoistą płaszczyzną wtajemniczenia, czyniącą z rozmówców współników pewnej formy wiedzy.

Ale podstawą tego bezsłownego porozumiewania się jest w powieści milczenie i przemilczenie, które wprowadzają zagadnienie treści celowo usuniętych, a dzięki temu mocno też wyeksponowanych:

praeteritio, pojmowana jako „zapowiedź przemilczenia pewnych spraw”, „wykorzystana jako okazja do zwrócenia na nie uwagi słuchaczy”, jak *aposiopesis*, czyli „przerwanie i porzucenie pewnego jej wątku motywowane wzruszeniem, odrazą, wstydlivością itp.”, przenoszą problematykę milczenia i przemilczenia na teren ukształtowania narracji, a właściwie — na teren kompozycji utworu³⁷.

Niemożliwość rozstrzygnięcia co do losów Wokulskiego, czym jest prawda o świecie, kim jest człowiek uwikłany w chaos życia, to kwestie ściśle związane z formułą dzieła otwartego, którego podstawą jest przemilczenie postulujące i eliminacyjne³⁸. Pierwsze — odnosi się do pamięci, w której wypowiedzenie i przemilczana nadbudowa dają dopiero pełny efekt interpretacyjny w konkretyzacji (parabola). Drugie, związane jest ze zdolnością zapomniania, opartej na zasadzie, że nie istnieje to, o czym się nie mówi. Dobrym tego przykładem jest przemilczenie rosyjskości Warszawy w *Lalce*, ignorowanie bowiem pewnych zjawisk jest niekiedy jedyną możliwością przetrwania zła.

Milczenie, wzmocnione gestami, jest w powieści także płaszczyzną porozumienia z polskim czytelnikiem. Wskazuje bowiem, że urwanie wypowiedzi następuje pod przymusem zamilknięcia, niemożności mówienia (cenzura), ale też silnych emocji, wynikłych przede wszystkim z ciężaru narodowych doświadczeń—stygmatów, naznaczonych milczeniem:

Potem wyciągnął do mnie obie ręce ponad kontuarem i długo ścisaliśmy się milcząc.

³⁷ A. Martuszevska, *Pozytywistyczna mowa ezopowa...*, *op. cit.*, s. 8.

³⁸ Zob. S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury...*, *op. cit.*, s. 31.

– Aleś też walił Szwabów! Wiem, wiem — szepnął mi do ucha. — Słuchaj — dodał wskazując krzesło. — Kaziek! rwij do *Grossmutter*... Pan Rzecki przyjechał...

Siadłem i znowu nie mówiliśmy nic do siebie. On żałośnie trząsał głową, ja spuściłem oczy. Obaj myśleliśmy o biednym Katzu i o naszych zawiedzionych nadziejach.

[L, I 152]

Z ezopowym mówieniem w *Lalce* wiąże się kwestia mówienia nie wprost i niemówienia opartego na milczeniu i przemilczeniu, które pojawiają się zawsze, gdy wyrażane są treści patriotyczne (polska historia, kultura, religia). Stąd nabrzmiałe treścią milczenie wyraża w literaturze XIX wieku, poddanej sytuacji zniewolenia, więcej niż mogą powiedzieć słowa.