

**AKTY MOWY JAWNE I UKRYTE W SCENARIUSZU
„DEKALOGU IX” KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO**
VISIBLE AND HIDDEN ACTS OF SPEECH IN THE SCRIPT
OF KRZYSZTOF KIESLOWSKI'S „DECALOGUE IX”

KATARZYNA MAŁYSZ

doktorantka, Katolickim Uniwersytet Lubelski w Lublinie, Katedra Filozofii Społecznej,
Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

WPROWADZENIE

„Jeśli nawet źle się dzieje,
Jeżeli ktoś postępuje źle według mojej oceny,
Trzeba próbować go zrozumieć.
Jakikolwiek by był, trzeba próbować zrozumieć,
Dlaczego tak jest”.
*Krzysztof Kieślowski*¹

Celem artykułu jest analiza aktów mowy jawnych i ukrytych w scenariuszu „Dekalogu IX” Krzysztofa Kieślowskiego. Film „Dekalog” był rozpatrywany pod różnym kątem, rzadko jednak poddawano badaniom jego język. Poza dokonaniem analizy aktów mowy, starałam się też odpowiedzieć na pytanie, co sprawia, że dzieło jest wyjątkowe oraz ponadczasowe?

„Dekalog” to cykl dziesięciu telewizyjnych filmów fabularnych, dla którego inspiracją były przykazania Dekalogu, zapisane w Księdze Wyjścia Starego Testamentu. Pomysł wyszedł od adwokata Krzysztofa Piesiewicza², który poczynawszy od filmu „Bez końca” stał się stałym współscenarzystą obrazów filmowych Krzysztofa Kieślowskiego (Lis, Garbicz, 2011: s. 102).

1 Krzysztof Kieślowski ur. 1941, zm. 1996. Reżyser filmowy, scenarzysta, pedagog. Jeden z najwybitniejszych polskich twórców filmowych. W filmach dokumentalnych (m.in. *Fabryka*, 1970, *Życiorys*, 1975, *Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1980) podejmował często drażliwą problematykę społeczną. W kinowych i telewizyjnych filmach fabularnych rozważał problematykę psychologiczną i moralną. Ważniejsze filmy: *Personel* (1975), *Spokój* (1976), *Blizna* (1976), *Amator* (1979 – nagroda na festiwalu filmowym w Moskwie), *Przypadek* (1981), *Bez końca* (1984), cykl *Dekalog* (1987, 1988), *Podwójne życie Weroniki* (1991), tryptyk: *Trzy kolory – Niebieski* (1993, nagroda w Wenecji), *Biały* (1993, nagroda w Berlinie), *Czerwony* (1994). Od 1994 był członkiem Pol. Akademii Umiejętności, Zob. Kieślowski Krzysztof, w: *Oxford 2004 Wielka Encyklopedia Świata*, t. 7, Warszawa 2004, s. 132.

2 Piesiewicz Krzysztof, ur. 25 X 1945, Warszawa, prawnik, polityk, scenarzysta film.; od 1972 sędzia, od 1973 adwokat; obrońca represjonowanych przez władze PRL działaczy NSZZ „Solidarność”; współautor scenariuszy filmów K. Kieślowskiego, m.in.: m.in. *Krótki film o zabijaniu* i *Krótki film o miłości* (oba 1988), *Dekalog I–X* (1988–89), *Podwójne życie Weroniki* (1991), *Trzy kolory: Niebieski* (1993), *Biały* (1993), *Czerwony* (1994), także innych reżyserów (Cisza 2001 M. Rosy). Zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Piesiewicz-Krzysztof;3956981.html>

Sztuka Krzysztofa Kieślowskiego jest religijna i uniwersalna, bo wznosi się ponad politycznymi i kulturowymi podziałami współczesności. Film powstał w 1988 roku, w czasach kiedy w Polsce istniała cenzura, panował ustrój komunistyczny. Dla socjalistów nie było miejsca dla Boga. Mimo to, dzieło Kieślowskiego, doczekało się realizacji. Jest ponadczasowe, ponieważ zarówno dwadzieścia lat temu, jak i teraz oglądane jest z wielkim podziwem. Wiele krajów, nie tylko katolickich, uznało „Dekalog” za rzecz w kinie światowym wyjątkowej jakości. Film przedstawia Dziesięć Przykazań Bożych widzianych okiem Kieślowskiego i drugiego scenarzysty – Krzysztofa Piesiewicza. Nie ukazuje świętych ani „wyjątkowych” ludzi. Głównymi bohaterami są przeciętne osoby, które przeżyły pewne tragedie, rozczarowania, bóle oraz rozterki, które same dopuściły się zła, grzechu i nienawiści. Przedstawia ludzi, którzy pytają o Boga, mimo że w niego nie wierzyli.

W każdym z odcinków jest jeden główny bohater, który szuka sprawiedliwości, próbuje dociec prawdy, znaleźć sensowne i najlepsze wyjście z danej sytuacji, który walczy z samym sobą i z przeciwnościami. Zwykle temu bohaterowi towarzyszy druga postać – pomocna lub przeszkadzająca, która w jakiś sposób ingeruje w działania głównego bohatera. Jest mu ona bardzo bliska i znajoma. Poza nimi są osoby drugo- i trzecioplanowe. Film przygląda się zwyczajnemu życiu, w którym dostrzega fundamentalne problemy, szczególnie walkę dobra ze złem. Ujawnia sztukę wyboru i podążania we właściwym kierunku. Tym kierunkiem jest droga, którą powinien wybrać człowiek, podążając za Bogiem, a jednocześnie za dobrem.

W celu przeprowadzenia badań korzystałam ze scenariusza do filmu „Dekalog”, z podręczników naukowych dotyczących pragmatyki językowej i aktów mowy oraz z podręczników naukowych, encyklopedii, słowników dotyczących scenariusza i „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego.

AKTY MOWY

Akty mowy (speech act, Sprechakt, acte de parole) to działania za pomocą słów; zasadnicze składniki komunikacji między ludźmi, jednostki artykulacyjno-akustyczne obdarzone znaczeniem. Stanowią one części składowe tekstów pisemnych i ustnych. Za ich pomocą nadawca może coś wyrazić, coś spowodować czy coś osiągnąć (Prokop, 2010: s. 42).

KLASYFIKACJA JOHNA SEARLE’A

John Searle podzielił akty mowy na pięć grup: asertywne, dyrektywne, komisywne, ekspresywne i deklaratywne. Uznał, że w podziale tym ważną rolę odgrywają następujące czynniki: a) illokucyjny cel (illocutionary point) aktu mownego, inaczej: zamiar komunikacyjny wynikający z potrzeb nadawcy; b) psychiczne nastawienie nadawcy (psycho-

logical state) towarzyszące mu podczas realizacji aktu mownego; określenie to obejmuje stany emocjonalne: złość, radość, zdenerwowanie oraz stany umysłu: wiara, życzenie; c) odpowiedniość pomiędzy formą językową wypowiedzi a zewnętrznymi stanami rzeczy (direction of fit) (Prokop, 2010: s. 53).

1. Akty asertywne (asertywy) to akty, za pomocą których informujemy o czymś odbiorcę, stwierdzamy swoje poglądy, oceny, opowiadamy o czymś, np.: „Julita jest bardzo ładna”, „Pada śnieg”, „Wczoraj poszliśmy na basen”, „Marcjanna ugotowała dzisiaj obiad”, „Lubię winogrona”.
2. Akty dyrektywne (dyrektywy) służą do osiągnięcia efektu perlokucyjnego. Nadawca próbuje nakłonić odbiorcę do wykonania określonych czynności lub do zaprzestania wykonywania czynności poprzez akty, takie jak: prośba, rozkaz, zakaz, groźba. Do klasy aktów dyrektywnych Searle zalicza także pytania, rozumiane jako dyrektywa w najczęstszej formie: „powiedz, gdzie wczoraj byłeś”, np.: „Proszę, zamknij drzwi”, „Zabraniam Ci utrzymywać z nim jakichkolwiek kontaktów!”, „Czy mógłby mi Pan powiedzieć, gdzie jest najbliższa apteka?”, „Oddaj ten telefon!”
3. Akty komisywne (komisywy) stanowią rodzaj zobowiązania się nadawcy do podjęcia w przyszłości określonych zadań. Do tej grupy należą przyrzeczenia, przysięgi, obietnice, zobowiązania, np.: „Przyjdę do Ciebie w następnym tygodniu”, „Obiecuję, że pomogę Ci jutro ugotować obiad”, „Zaopiekuję się dzisiaj Martą”, „W przyszłym roku zrobimy remont mieszkania, obiecuję Ci”, „Przysięgam, że już nigdy Cię nie okłamię”.
4. Akty ekspresywne (ekspresywy) stanowią wyraz odczuć i nastawienie nadawcy. Przykładem mogą być podziękowania, pozdrowienia, kondolencje, życzenia, przeprosiny i inne. Niektóre z tych aktów należą do rytuałów interakcyjnych i są po części zinstytucjonalizowane. Np.: „Serdeczne pozdrowienia z Sopotu przesyła Ilona”, „Z okazji urodzin życzę Ci dużo zdrowia, szczęścia, pomyślności”, „Bardzo dziękuję za pomoc. Nie wiem, co bym bez Ciebie zrobiła”.
5. Akty deklaratywne (deklaratywy) orzekają o dokonującej się lub dokonanej zmianie stanu rzeczy. Ich struktura jest z góry ustalona, a jej zmiany są niedopuszczalne. Akty te mają w przeważającej większości charakter całkowicie zinstytucjonalizowany; chodzi tu o obrzędy i towarzyszące im zachowania, w sytuacjach takich jak chrzest, ślub, nadanie imienia instytucjom, obiektom architektonicznym lub statkom, wypowiedzenie wojny, ogłoszenie kapitulacji, zawarcie pokoju, uznanie za winnego i orzeczenie kary przed sądem, uniewinnienie, nominacja na stanowisko lub stopień wojskowy, ogłoszenie bankructwa. Zarówno akty dyrektywne, jak i deklaratywne odnoszą się do adresata / grupy adresatów, np.: „Ogłaszam Was mężem i żoną”. „Nadaję tej szkole imię Henryka Sienkiewicza”, „Mianuję Was podporucznikiem Wojska Polskiego”, „Niniejszym odraczam rozprawę do dnia 14 października bieżącego roku” (Prokop, 2010: s. 53-55).

AKTY MOWY JAWNE, AKTY MOWY UKRYTE

Akty mowy, oprócz podziału dokonanego przez Johna L. Austina, dzielą się również na jawne i ukryte. Po raz pierwszy rozróżnienie bezpośrednich (jawnych) i pośrednich (ukrytych) aktów mowy wprowadził jeden z głównych kontynuatorów myśli Austina – Searle. Według niego w przypadku jawnych aktów mowy (bezpośrednich), cele mówiącego mogą być odczytywane niezależnie od sytuacji, w przeciwieństwie do aktów ukrytych (pośrednich), w których intencja odczytywana jest kontekstowo (Zdunkiewicz, 1993: s.261).

Ukryte akty mowy są to wszelkie wypowiedzi, sygnały mowy, komunikatory wokalne, które nie mają jednoznacznego sensu, a ich kontekst i znaczenie są bardziej domyślne, niż ukazane czy przekazane wprost. W dużej mierze zależą one od sytuacji, w której znajduje się osoba wypowiadająca dane słowa.

Dekodowaniem ukrytych aktów mowy zajmuje się teoria implikatur konwersacyjnych. W dużej mierze została ona opracowana w nieopublikowanych wykładach wygłoszonych przez Paula Grice'a w Uniwersytecie Harwarda w 1967 roku. Dalej autor omówił ją w artykułach z lat 1975, 1978, 1981. Stanowi ona próbę opisu sposobów rozumienia zamiarów mówiącego, które nie zostały wypowiedziane przez niego wprost. Ukazuje, w jaki sposób można zinterpretować ukryte akty mowy, z wykorzystaniem szeroko rozumianego kontekstu językowego i pozajęzykowego. U jego podstaw znajdują się następujące założenia:

1. W wypowiedzi znaczenie wyrażone *explicite* jest dla rozmówców czytelne (rozumieją oni dosłownie znaczenie wypowiedzenia).
2. Dla wyrażen, które są ukrytymi aktami mowy, musi istnieć jakiś wykładnik tego, że znaczenie wyrażone jawnie jest w danym kontekście nieadekwatne i że musi być przez jakieś rozumowanie zmodyfikowane.
3. Istnieją zasady, reguły wnioskowania, za pomocą których można ze znaczenia kodowego i kontekstu wydobyć rzeczywistość, tj. Zamierzoną przez nadawcę treść wypowiedzi (Zdunkiewicz, 1993: s.262).

Do omówienia mechanizmów odczytywania pośrednich aktów mowy konieczne jest przybliżenie istotnego aksjomatu teorii Grice'a, jakim jest założenie, że mówienie to rodzaj celowego, racjonalnego zachowania, akt współpracy między partnerami rozmowy (Zdunkiewicz, 1993: s.263).

W pośrednich (ukrytych) aktach mowy forma realizacji (zdaniowa) odbiega od illokucji. Rozkaz czy polecenie (dyrektywny akt mowny) może zostać zrealizowany w formie zdania pytającego, a stwierdzenia mogą przyjąć formę pytań retorycznych: „Magdo, czy chciałabyś pozmywać naczynia?” Zamiast: „Magdo, pozmywaj naczynia!”

Pośrednie akty mowy (jednostki interakcyjne) są pozbawione jawnych wyznaczników interakcji. Odbiorca jest zmuszony do poszukiwania ich ukrytych sensów interakcyjnych. Definiujemy je jako akty mowne, w których realizacja językowa odbiega od intencji nadawcy, a więc pytanie nie jest wyrażone zdaniem pytajnym, tylko oznajmują-

cym. Polecenie ma postać zdania pytającego, tak jak i stwierdzenie faktu (Prokop, 2010: s. 46-47).

W filmach występują zarówno akty mowy jawne jak i ukryte. Ważniejsze są jednak te niewypowiedziane wprost. Wprowadzają bowiem pewną tajemnicę, ciekawy klimat oraz zmuszają widza do refleksji. To jakim językiem posługuje się aktor, jest bardzo ważne. Wszelkie zdania, słowa, które pojawiają się w sztuce powinny być zapisane w scenariuszu. Bez niego film by nie powstał.

SCENARIUSZ FILMOWY

Scenariusz był od powstania filmu jego podstawą. Jego istnienie warunkuje powstanie filmu. Stanowi również ważny wstępny etap pełnego dzieła filmowego (Plisiecki, 2012: s. 90), Scenarzysta pisze go świadomie, nie tylko dla reżysera realizującego konkretny film, lecz także dla odbiorcy – czytelnika. Jeśli pisarz ma talent, to scenariusz staje się gatunkiem artystycznym (Plisiecki, 2012: s. 90-91).

Przykłady scenariuszy głośnych filmów ukazują, że najczęściej stosowaną w scenariuszu formą gramatyczną jest czas teraźniejszy. Formą narracji jest prezentacja zdarzeń. Opis jest bardzo skromny, oszczędny, czasami scenarzysta z niego rezygnuje. Niezależnie od ważności partii narracyjnych, pierwszeństwo należy przyznać dialogom, ewentualnie części monologowej. Trafiają one do filmu w niezmienionej niemal postaci. Wybrane dialogi indywidualnych postaci wskazują, że język bywa niedbały, operuje skrótami, elipsą, czasem wulgaryzmami, cechuje go werbalizm, unikanie figur obcych potocznej mowie (Plisiecki, 2012: s. 91).

Scenariusz to literacki projekt struktury dzieła filmowego, tekst będący podstawą pracy nad przyszłym filmem. W rozwiniętej formie (tzw. Pełny scenariusz) prezentuje: fabułę, charakterystykę postaci, przebieg akcji wraz z opisem czasu i miejsca wydarzeń oraz dialogi. W profesjonalnie zorganizowanym systemie produkcji filmowej scenariusz bywa zazwyczaj strukturą w procesie stawania się, która przechodzi przez szereg faz i podlega daleko idącym przekształceniom. Przebieg pracy nad scenariuszem zachodzi od wstępnego szkicu pomysłu (koncept), poprzez synopsis (szkic fabuły, krótkie streszczenie filmu), kolejno master – scene – script (scenariusz podstawowych scen), treatment (wstępna wersja scenariusza), continuity (kolejna wersja całości, w której projektowane zdarzenia i sceny ułożone zostały we właściwym chronologicznie przebiegu i nieprzerwanym porządku), następnie nowelę filmową zawierającą literackie opracowanie w pełni rozwiniętej fabuły bez dialogów lub z zarysem dialogów, szkic scenariusza, czyli jego pierwszą kompletną wersję z uwzględnieniem właściwej chronologii i ciągłości zdarzeń oraz pełnymi dialogami, wreszcie pełny scenariusz, uwzględniający wszystkie wymienione wyżej elementy wraz z kompletem dialogów oraz scenopis filmu. W zależności od przyjętej metody, każda z wymienionych faz pracy nad scenariuszem może zostać pominięta lub też włączona do innej (Hendrykowska, Hendrykowski, 1997: s. 267).

Scenariusz jest utworem fabularnym. Temat pobudza reżysera do realizowania filmu. Budowa ukazanego świata obejmuje dynamiczne i statyczne motywy, przewijające się przez cały scenariusz, oraz wątki, tematy i fabułę. W scenariuszu bez przerwy coś się dzieje. Główny wątek ściśle wiąże się z serią wydarzeń w życiu bohatera. W fabule wielowątkowej występuje hierarchizacja wątków ubocznych, podporządkowanych głównemu (Plisiecki, 2012: s. 91).

Scenariusz filmowy jest gatunkiem literackim. Jako gatunek mieszany, znajdujący się na pograniczu epiki i dramatu, wykorzystuje w oryginalny sposób pewne ich właściwości. Istotną cechą scenariusza jest nierozzerwalny związek z filmem. Szczególnie to zjawisko ma miejsce wówczas, gdy autorem scenariusza i ekranizacji jest ten sam twórca (Plisiecki, 2012: s. 94-96). Jego charakter jest oryginalny (to znaczy oparty na oryginalnym pomysle scenarzysty) lub adoptowany (bazujący na odpowiednio przetworzonym materiale artystycznym lub faktograficznym cudzego autorstwa) (Hendrykowska, Hendrykowski, 1997: s. 268).

W swej klasycznej postaci konstrukcja scenariusza zawiera trzy akty i dwa punkty zwrotne: a) akt I, czyli ekspozycję; b) pierwszy punkt zwrotny; c) akt II, czyli konfrontację; d) drugi punkt zwrotny; e) akt III, czyli rozwiązanie. Miejscem zwrotnym jest zdarzenie, które zawraca akcję w przeciwnym do oczekiwanego kierunku. Podstawowym elementem i ośrodkiem konstrukcji scenariusza jest główny bohater. Zadaniem fabuły jest ułożenie wszystkich elementów, strukturalizacja zdarzeń i rozwinięcie występujących w filmie postaci. We współczesnej praktyce produkcyjnej przedmiotem oferty scenariuszowej jest zwykle synopsis, na podstawie której producent lub wytwórnia wyrażają zainteresowanie realizacją swojego projektu. Ostateczna wersja scenariusza to podstawa do realizacji filmu (Hendrykowska, Hendrykowski, 1997: s. 268).

„DEKALOG IX”

„Dekalog IX” to historia mężczyzny (Romana), którego dotyka dramat impotencji. Jego opowieść to problemy i rozterki, z którymi musi się przez to zmierzyć. Dowiedziawszy się od lekarza o chorobie, Roman pozwala żonie (Hannie) na to, aby miała kochanka. Czuje do niej pożądanie i w głębi serca nie chce, aby kobieta fizycznie go zdradzała. Ma do niej żal, gdy dowiaduje się, iż to robi.

Film opowiada też o prawdziwej miłości, nie cielesnej lecz duchowej. Mimo zaistniałej sytuacji Hanię i Romana ciągle coś łączy. Kobieta martwi się o swojego męża. Gdy ten ma wypadek, odczuwa strach, ból, przerażenie. Z kolei lekarz pomimo fizycznej zdrady żony, wciąż ją kocha, przebacza jej i chce z nią nadal być.

[„Miłość Romka i Hanki w interpretacji teologicznej jest łaską bożą, która człowieka wzmacnia, pozwala przetrwać trudy życia, a przede wszystkim wzrastać (rozwijać się duchowo) i osiągać stan duchowej jedności z mężem/żoną jako zapowiedź przyszłej komunii z Bogiem. (...) słabość, impotencja jest próbą nie tylko dla charakterów obojga bohaterów, ale też szansą dla ich miłości, by mogła się rozwinąć i pogłębić”] (Marczak, 2014: s. 104).

Kieślowski ukazuje, że miłość może przetrwać wszystko, jest wieczna oraz że ta duchowa jest istotniejsza od cielesnej. Przedstawia też, iż nie warto „pożądać” i nie mówi tu tylko o sposobie pożądania młodego chłopaka – Mariusza do żony Romana. Odwołuje się też do samego głównego bohatera, ponieważ to on „pożądał” w sposób pyszny swoją własną kobietę. Chciał nią zawładnąć i mieć na zawsze, tylko dla siebie, w każdy możliwy sposób. Cała przygoda miała najgorszy finał nie dla Romka czy Hani, ale dla Mariusza, który pokładając swe nadzieje i uczucia w „zakazany” związek, nic nie zyskał. Stracił swą miłość, bowiem kobieta ostatecznie wybrała męża.

AKTY MOWY JAWNE I UKRYTE W SCENARIUSZU „DEKALOGU IX”

Dziewiąta część „Dekalogu” rozpoczyna się od ukazania małej Ani z siódmej części filmu. Dziewczynka bawi się przed blokiem. W pewnym momencie z klatki schodowej wybiega młoda, trzydziestokilkuletnia kobieta (Hanna Nycz). Jak się później okazuje, jest to żona głównego bohatera. Nagle dziewczyna zwalnia i zawraca. Szybkim krokiem podbiega z powrotem do domu. Nie zdejmując płaszcza, wchodzi. Siada na fotelu i chwilę czeka. Dzwoni telefon. Hania przeczuwała, iż jej mąż - Roman za moment zatelefonuje do niej. Przeczucia kobiety należą do ekspresywy ukrytej. Hanna jest bardzo związana ze swoim mężem. Kocha go. Ma wrażenie, że zadzwoni. Nie myli się. Żona głównego bohatera i jej mąż – kardiochirurg witają się: [„Cześć”] (ekspresywy jawne). Kobieta mówi: [„Czułam, że zadzwonisz”] (ekspresywa jawna). Następnie dodaje: [„Wróciłam. Już byłam na dole. Skąd dzwonicz?”]. Pierwsze dwa zdania należą do asertywy jawnej. Pytanie to z kolei dyrektywa jawna. Roman odpowiada żonie, że jest jeszcze w Krakowie (asertywa jawna). Obiecuje, że wieczorem będzie w domu (komisywa jawna). Hanna rozkazuje mu: [„Jedź ostrożnie!”] (dyrektywa jawna) i żegna się z nim (ekspresywa jawna).

W kolejnej scenie główny bohater, około czterdziestoletni mężczyzna, rozmawia z lekarzem – Mikołajem na temat swoich wyników badań. Mikołaj nie ma dla niego dobrych wiadomości. Twierdzi, iż Roman jest impotentem. Radzi mu, aby rozwiódł się z żoną, gdyż już się z tego nie wyleczy. Stwierdza: [„Lekarz nie powinien nigdy... i tak dalej. Mówi się, żeby w takim wypadku spróbować z inną babą... mówi się: partnerką. Nie rób tego. Nadziejiesz się, będzie głupio”]. Zdania oznajmujące (za wyjątkiem prośby) należą do asertywy jawnej. Prośba: [„Nie rób tego”] to rozkaz, czyli dyrektywa jawna. Mężczyzna dziękuje za rady: [„Dzięki. Chyba nie można było jaśniej”] (ekspresywa i asertywa jawna). W głębi duszy jest przerażony. Nie chce krzywdzić żony. Przez taki, wydawałoby się drobiazg, odnosi wrażenie, iż jest bezwartościowy. Emocje, które w nim są, to przykład ekspresywy ukrytej.

W czwartej scenie mężczyzna postanawia popełnić samobójstwo. Nie udaje się. W chwili, gdy próbuje się zabić Hanna (jego żona) podnosi wzrok znad biletu w swoim biurze zagranicznych linii lotniczych. Przeczuwa, iż z mężem dzieje się coś złego (ekspresywa ukryta). Roman, po powrocie do domu, pragnie porozmawiać ze swoją żoną.

Wyjawia jej prawdę, którą powiedział mu lekarz. Hania z początku nie wierzy. Myśli, że Mikołaj może się pomylił. Później stwierdza: [„Dla mnie ważniejsze jest to, co jest między nami, niż to, czego już nie będzie”]. Zdanie należy do ekspresywy jawnej, gdyż kobieta szczerze mówi o swoich odczuciach. Roman namawia żonę, aby kogoś sobie znalazła: [„Będziesz musiała kogoś mieć”]. Z jednej strony jest to prośba (czyli dyrektywa jawna); z drugiej natomiast mężczyzną miotają niewypowiedziane uczucia (ekspresywa ukryta). Kobieta odpowiada: [„Poradzę sobie”] (asertywa jawna). Nie wiemy, co tak naprawdę myśli. Może już ma kogoś? Chce jednak zakończyć ten temat.

W kolejnych scenach opisane zostało, jak podejrzliwy i zazdrosny Roman wątpi w wierność Hani. Myśli, że żona go zdradza. Pewnego razu, mimo iż niczego nie zapomniał zabrać z domu, wraca do mieszkania z pretekstem, że zostawił kwit do pralni. Kłamie: [„Zapomniałem kwitu do pralni”]. Jest to asertywa ukryta, gdyż mężczyzna nie mówi prawdy. Kobieta pomaga w poszukiwaniach. Przerzuca drobiazgi na stoliku, ale niczego nie znajduje. Mężczyzna w tym czasie wyjmując z marynarki złożoną kartkę, upuszcza ją, potem podnosi. Z entuzjazmem rzuca słowami: [„Już mam. Spadł”]. Jest to ukryta myśl, czyli asertywa niejawna.

W scenie dziewiątej Roman podjeżdża swoim samochodem pod szpital. Jego uwagę zwraca starszy mężczyzna w kożusku i srebrnych okularach, który nie może poradzić sobie z bańką, otwartym wlewem paliwa i lejkiem. Jak się później okazuje, jest to ordynator oddziału szpitala, w którym główny bohater pracuje. Mąż Hani wita się z lekarzem (ekspresywa jawna) i proponuje pomoc. Ordynator, przypatrując się całej sytuacji, stwierdza: [„Do czego doszło... Najlepszy kardiochirurg z ordynatorem wlewają kupioną od złodziei benzynę do starego grata, który i tak pewno nie zapali”]. Jest to ocena, czyli asertywa jawna.

Ordynator ma do Romana jeszcze jedno życzenie. Chce, aby mężczyzna porozmawiał z młodą dziewczyną – Olą Jarek: [„Młoda dziewczuszka, niezbyt ją rozumiem. Nazywa się Jarek, Ola Jarek. Jej matka ma dobry fach, spodobałby się panu. Jest staczem. Dlaczego właściwie staczem, nie – staczką?”]. Prośba lekarza jest dyrektywą jawną. Natomiast krótka historia o nastolatce to asertywa jawna. Dziewczynę czeka operacja na serce.

Następnego dnia Roman (kardiochirurg) poznaje swoją pacjentkę. Kobieta mówi lekarzowi, iż lubi Bacha i Mahlera. Twierdzi, że ma słabe serce i nie może śpiewać. O zrobieniu przez nią kariery muzycznej marzy głównie jej matka. Ola opowiada: [„Moja matka ciężko pracuje i wie pan... ona chce, żeby ze mnie coś było. Żeby śpiewała. Nie przyjęli mnie do szkoły muzycznej, bo mam za słabe serce. Nie wolno mi śpiewać, bo ono tego nie wytrzyma. A matka chce, żebym śpiewała”]. Z jednej strony wypowiedź kobiety jest asertywą jawną; z drugiej natomiast ekspresywą ukrytą, gdyż dziewczyna kryje w sobie uczucia oraz emocje. Nie wie, jaką decyzję podjąć. Czy posłuchać porad matki, czy własnych marzeń? Zwierza się Romanowi: [„Ja chcę żyć. Wystarczy mi, że żyję... nie muszę śpiewać. I boję się”] (ekspresywa jawna). Lekarz oznajmia, iż operacja nie jest konieczna: [„Takie operacje robi się, żeby uratować... W ostateczności, kiedy nie ma innego wyjścia”] (asertywa jawna). Uśmiechając się, Ola stwierdza: [„To jest problem, ile komu potrzeba. Matka chce, żebym miała wszystko. A ja potrzebuję...”]

O – tyle”]. Pokazała na rozstawionych palcach, ile potrzebuje. Niewiele tego. Cała sytuacja przypomina tę, w której znalazł się obecnie Romek. On również nie potrzebuje wiele do szczęścia. Dialog toczony między dziewczyną a kardiochirurgiem opiera się głównie na ekspresywach ukrytych.

W scenie jedenastej główny bohater słucha pieśni Mahlera. Ten kompozytor i dyrygent jest ulubieńcem Oli Jarek. Nagle tę sielankę przerywa telefon. W słuchawce Roman słyszy głos nieznanego mężczyzny. Jak się później okazuje, jest nim Mariusz (kochanek Hanny), który mówi: [„Dzień dobry. Czy zastałem panią Hannę?”] Pierwsze zdanie jest ekspresywą jawną; drugie to dyrektywa ukryta, gdyż Mariusz prosi Romana o podanie słuchawki jego żonie. Roman odpowiada chłopakowi: [„Nie ma jej jeszcze”] (asertywa ukryta). W rzeczywistości widzi z okna mieszkania, jak kobieta wchodzi do klatki schodowej. Mariusz kończy rozmowę, mówiąc: [„Dziękuję”] (ekspresywa jawna) i odkłada słuchawkę. Gdy pani Nycz wróciła, kardiochirurg komunikuje jej, iż ktoś do niej dzwonił. Oznajmia: [„Był do ciebie telefon”] (asertywa jawna). Hanna udaje, że nie domyśla się, kto to był.

W scenie trzynastej główny bohater ze swoją żoną oglądają w telewizji audycję z udziałem Romana. Opowiadał w niej na temat pracy serca. W celu wzmocnienia samooceny męża, Hanna stwierdza: [„Znów mi będą opowiadały, jakiego mam fantastycznego męża. Dwie nasze siksy już się w tobie podkochują. Niedługo będziesz miał fan – cluby”]. Z jednej strony jest to asertywa jawna, z drugiej natomiast ekspresywa ukryta. Kobieta wie, że jej mąż czuje się ostatnio źle, przez to o czym dowiedział się od lekarza. Nie chce, aby się zamartwiał i miał jakieś wyrzuty sumienia. Nagle dzwoni telefon. Nie jest on do lekarza, tylko do jego żony. Hanka bierze słuchawkę i wychodzi. Roman z kolei idzie do drugiego pokoju. [„Sięga po stojący telefon i podłącza do niego małym, żabkowym zaciskiem przygotowaną słuchaweczkę na kablu”] (Kieślowski, Piesiewicz, 1990: s. 235). Podśłuchuje. Głos Hani w telefonie odpowiada: [„Mogę”] (asertywa jawna). Z kolei nieznajomy pyta: [„O szóstej, dobrze?”]. Jest to prośba, czyli dyrektywa ukryta. Pani Nycz potwierdza: [„Dobrze”] (asertywa jawna).

W kolejnej scenie Roman śledzi żonę. Przekonuje się, iż kobieta kogoś ma, ponieważ spotkała się z nieznajomym chłopakiem. Nie jest jednak jeszcze pewny tego, czy go zdradza. W scenie szesnastej Roman rozmawia z Olą o jej sercu, śpiewie, marzeniach. Mężczyzna opowiada: [„Kupiłem sobie płytę po naszej rozmowie”] (asertywa jawna). Następnie twierdzi, iż dziewczyna ma piękny głos: [„Pięknie. Szkoda, żeby taki głos...”] (asertywa jawna). Dziewczyna przerywa: [„Mama mówi dokładnie to samo”], co również jest przykładem asertywy jawnej. Stwierdza, iż jej do szczęścia niewiele potrzeba.

Dalej Hanna dzwoni do Mariusza i prosi go, aby nie dzwonił do niej do mieszkania, tylko do pracy: [„Mam prośbę... jeśli nie musisz, nie dzwoń do mnie do domu”]. Zdanie to należy do dyrektywy jawnej. Kobieta nie życzy sobie, aby Mariusz telefonował do jej domu. Obawia się, iż mąż może czegoś się domyślać. Nie przeczuwa jednak, iż Roman już boi się o wierność swojej żony.

W scenie dwudziestej szóstej ordynator chce, aby kardiochirurg przygotował się do operacji: [„Niech pan się przebiera. Zaczynamy”]. Ten rozkaz jest dyrektywą jawną. Ro-

man źle się czuje. Przeczuwa, iż Hania go zdradza. Nie ma siły przeprowadzać operacji. Mówi: [„Nie czuję się dobrze. Jeśli pan może...”]. Pierwsze zdanie jest asertywą jawną oraz ekspresywą ukrytą. Mężczyzna nie mówi lekarzowi o przyczynach swojej niedyspozycji. Z kolei drugie to prośba, czyli dyrektywa jawna. Ordynator zgadza się na propozycję kolegi: [„Dobrze. Niech pan idzie”] (dyrektywa jawna). Podczas operacji Ola umiera.

W mieszkaniu matki Hanny, Mariusz zastanawia się, dlaczego jego zeszyt jest taki brudny. Kilka dni wcześniej Roman znalazł go w swoim samochodzie. Podejrzewał, iż należy on do kochanka żony i dlatego wyrzucił go do śmietnika. Potem wyjął zabrudzony notatnik, przetarł i z powrotem schował w skrytce samochodu. Mariusz mówi z wyrzutem do kobiety: [„Był czyściutki. Cały semestr fizyki... Gdzie go znalazłaś?”] Pierwsze dwa zdania to asertywy jawne, ostatnie zaś to dyrektywa jawna. Dziewczyna odpowiada: [„W skrytce”] (asertywa jawna). Chłopak przytula się do kochanki i szepcze: [„Przepraszam”] (ekspresywa jawna).

Podczas kolejnego spotkania Hanny z Mariuszem kobieta pragnie zakończyć znajomość z kochankiem. Chce być wierna mężowi. Czuje już żal i wstręt do siebie samej, że krzywdziła Romana. Rozkazuje Mariuszowi: [„Widzimy się ostatni raz”] (dyrektywa jawna). Następnie wyprasza go z mieszkania: [„Teraz idź”] (dyrektywa jawna). Chłopak wyznaje uczucia kochance: [„Kocham cię”] (ekspresywa jawna). Ta jednak oznajmia: [„Poradzisz sobie. Zajmij się fizyką... albo koleżankami z roku”]. Pierwsze zdanie to obietnica, czyli komisywa jawna; drugie – dyrektywa jawna.

Po wyjściu mężczyzny z mieszkania kobieta zauważa schowanego męża za szafą. Każe mu wyjść: [„Wyjdź”] (dyrektywa jawna). Krzyczy na niego po raz drugi: [„Wyjdź”] (dyrektywa jawna). Ten zachowuje spokój. Stoi nieruchomo. Oznajmia żonie, że wiedział już wcześniej o jej romansie: [„Byłem. Na schodach... Ja wiem”] (asertywa jawna). Nagle ktoś dzwoni do drzwi. Lekarz rozkazuje kobiecie otworzyć drzwi: [„Otwórz”] (dyrektywa jawna). Kobieta spełnia polecenie męża. Okazuje się, iż to Mariusz. Zdesperowany mówi: [„Jeżeli chciałabyś wyjść za mnie za męża... rozwiść się i wyjść za mnie...”] (asertywa jawna). Hanna przerywa mężczyźnie i zamyka przed nim drzwi. W tym momencie Roman wydostaje się z szafy. Żona podbiega do niego i się przytula. Prosi: [„Przytul mnie”] (dyrektywa jawna). Mężczyzna odsuwa się. Kobieta błaga: [„To najważniejsza prośba w moim życiu... Obejmij mnie...”]. Jest to prośba, czyli dyrektywa jawna. Panią Nycz szarpia uczucia, których nie wypowiada (ekspresywa ukryta). Z pewnością jest jej przykro, z tego powodu, co się stało. Chciałaby wszystko naprawić. Ma więcej żalu do siebie, niż do męża. Roman dotyka jej pleców, jednak nie ma siły przytulać się do kogoś, kto go tak skrzywdził, oszukał, łamał zasady. Odpowiada: [„Nie mam siły...”] (asertywa jawna). W rezultacie jej przebacza.

Po kilku minutach Hania stwierdza: [„Powinniśmy mieć dziecko... powinniśmy wziąć. Jest tyle dzieci, których nikt nie kocha... miałeś rację...”]. Te zdania są przykładem zarówno dyrektywy ukrytej (gdyż stanowią prośbę), jak również ekspresywy ukrytej. Kardiochirurg przystaje na propozycję kobiety. Sugeruje jej jednak, aby na jakiś czas odpoczęła od siebie. Chce, aby gdzieś wyjechała.

W scenie trzydziestej drugiej Roman kupuje narty dla żony. Właściciel sklepu pyta: [„Nie za małe?"]. Pytanie jest sugestią, aby mężczyzna kupić większe, gdyż dla niego na pewno będą za ciasne. Jest to przykład asertywy ukrytej. Pan Nycz tłumaczy, że to nie dla niego: [„To żony”] (asertywa jawna). Sklepiarz odpowiada: [„To co innego. Miękkie narty, kobiece”] (asertywa jawna).

W kolejnej scenie Hania wypisuje w pracy stertę biletów. Nagle słyszy nad sobą męski głos: [„Chciałem zapytać... ile kosztuje bilet do Melbourne”]. To Mariusz, były kochanek dziewczyny. Zdanie, które wypowiedział to z jednej strony prośba, czyli dyrektywa jawna; z drugiej natomiast mężczyzna kryje swoje intencje – ekspresywa ukryta. Kobieta jest niemile zaskoczona. Każe mu odejść: [„Idź stąd”] (dyrektywa jawna). Chłopak się tłumaczy: [„Chciałem tylko zapytać, ile kosztuje bilet do Melbourne”] (asertywa jawna, ekspresywa ukryta). Roztrzęsiona Hanka woła kolegę z pracy: [„Janusz!”] (dyrektywa ukryta). Po czym kieruje wypowiedź do Mariusza: [„Kolega pana poinformuje, obsługuje tamten kierunek. Przepraszam”]. [„Kolega pana poinformuje”] to komisywa jawna, natomiast [„przepraszam”] – ekspresywa ukryta, ponieważ kobieta nie czuje potrzeby przepraszać.

Przed wyjazdem pani Nycz postanawia skonsultować się jeszcze z adwokatem, co do adopcji dziecka. Na ulicy spotyka znowu Mariusza, który się z nią wita: [„Dzień dobry”] (ekspresywa jawna). Hanka odpowiada: [„Cześć”] (ekspresywa jawna). [„Jeszcze nie w Melbourne?”].

Pytanie to należy do asertywy ukrytej oraz do ekspresywy ukrytej, ponieważ tak naprawdę kobieta chce, aby znajomy sobie poszedł. Mężczyzna się tłumaczy: [„Ja wtedy... mówiłem poważnie. Myślałaś, że się wygłupiam”] (asertywa ukryta, ponieważ kłamie). Kobieta mając go już dosyć, mówi: [„Nie myślałam”] (asertywa jawna). Nagle były kochanek Hanki wyznaje jej swoje uczucia: [„Kocham cię”] (ekspresywa ukryta). Poirytowana mężatka odpowiada mu: [„Słuchaj... Potrzebny był mi ktoś do łóżka. Byłeś niezły, ale nie tak wspaniały, jak pewnie sobie wyobrażasz. Są lepsi. I nie jesteś mi już potrzebny. Rozumiesz?”] Z jednej strony wypowiedź jest szczerym stwierdzeniem kobiety, czyli asertywą jawną; z drugiej to prośba, aby chłopak dał jej spokój i o niej zapomniał (dyrektywa ukryta). Mariusz jednak nie ustępuje: [„Nie wierzę ci”] (ekspresywa jawna). Pani Nycz kończy rozmowę, mówiąc: [„...Musisz się jeszcze sporo poduczyć”] (asertywa ukryta). Po czym odchodzi.

Po powrocie do domu Hanka wspomina Romanowi o wizycie u adwokata. Zwierza się: [„... To dość długo trwa. Z chłopcem jest trudniej, z dziewczynką krócej. Adwokat mówi, że dyskrecja jest absolutna. Radzi tylko, żeby zmienić mieszkanie... żeby mała nie dowiedziała się przypadkiem, od sąsiadów... Możemy zamienić prawdą?”. Wypowiedź jest przykładem asertywy jawnej, tylko ostatnie zdanie to prośba, czyli dyrektywa ukryta. Kobieta jest podekscytowana, kiedy to mówi, więc to również przykład ekspresywy ukrytej. Kardiochirurg odpowiada: [„Możemy”] (asertywa jawna) i pyta: [„Ile to trwa?”] (dyrektywa jawna). Dziewczyna mówi dalej: [„Z dziewczynką? (asertywa ukryta) Kilka miesięcy... dziewczynkę jest dużo, wszyscy wolą chłopców (asertywa jawna). Jedyne, co

musiałbyś załatwić, to... zaświadczenie o bezpłodności. Tylko to"] (dyrektywa ukryta). Mężczyzna przytakuje na prośbę żony.

Podczas, gdy Hania wyjeżdża pociągiem na narty do Zakopanego, Roman jej obiecuje: „Dobrze ci zrobią” (komisywa jawna). Kobieta myśli pozytywnie o swoim związku. Zwierza się swojemu mężowi: „Często ci się oświadczam... kocham cię. To jest prawda. Prawdziwsza niż kiedykolwiek”. Pierwsze dwa zdania są wylanymi uczuciami, czyli ekspresywą jawną. Kolejne dwa to przysięga, czyli komisyywa jawna. Obiecuje mężowi, że nie będzie już go oszukiwać.

W scenie trzydziestej siódmej do mieszkania państwa Nycz dzwoni telefon. Roman bierze słuchawkę i mówi: „Słucham” (asertywa jawna). Nikt jednak nie odpowiada. Mężczyzna zastanawia się, czy to nie kochanek Hanny.

W pracy kardiochirurg prosi ordynatora o wyznaczanie mu mniej operacji i zabiegów: „Chciałbym... jeśli to możliwe... żeby wyznaczał mi pan mniej operacji” (prośba, czyli dyrektywa jawna). Rozmówca jest zdziwiony: „Mniej? Dziś pan ma trzy” (asertywa ukryta i asertywa jawna). Roman nie chce żadnej: „W ogóle...” (dyrektywa ukryta i ekspresywa ukryta). Ordynator stwierdza: „Nie przeczuci się pan chyba na ślepe kiszki?”. Jest to prośba, aby tego nie robił, czyli dyrektywa ukryta. Wie, iż kolega jest bardzo dobrym lekarzem. Nie rozumie jego rezygnacji. Nie wie, w jakim jest położeniu. Kardiochirurg odpowiada: „Wie pan... może to byłoby wyjście” (asertywa jawna i ekspresywa ukryta). Mężczyzna czuje się niepotrzebny i opuszczony. Myśli, że nie poradzi sobie przy operacjach i spowoduje śmierć pacjentów.

Przebywając w górach Hanna nieoczekiwanie spotkała Mariusza. Była niemiłe zaskoczona. Zapytała chłopaka: „Co ty... co tutaj robisz?”. Z jednej strony pytanie jest prośbą, aby mężczyzna zszedł z jej drogi i dał spokój (dyrektywa ukryta); z drugiej natomiast kobieta jest wstrząśnięta, kryje w sobie emocje (ekspresywa ukryta). Mariusz odpowiada: „Dowiedziałem się w twoim biurze... przyjechałem. Ja nie wierzę... nie uwierzyłem w to, co powiedziałaś”. Zdania te należą zarówno do asertywy jawnej jak i ekspresywy ukrytej. „Hanka patrzy na niego tylko przez chwilę, po czym na jej twarzy pojawia się wyraz, który znamy z jednej z pierwszych scen. Patrzy intensywnie, jakby w niewidoczną dla siebie przestrzeń” (Kieślowski, Piesiewicz, 1990: s. 256). Przeczuiwa, że z mężem może dziać się coś złego. Podbiega do budki telefonicznej i wykręca numer do szpitala, w którym pracuje Romek. Krzyczy do słuchawki: „Ja dzwonię z Zakopanego... Hanna Nycz. Czy zastałam męża?”. Z jednej strony wypowiedź należy do ekspresywy ukrytej; z drugiej – zdania mają charakter ukrytego rozkazu (dyrektywy ukrytej). Hania prosi o przekazanie słuchawki lekarzowi – Romanowi. Kobieta ze szpitala odpowiada: „Pan doktor dzwonił, że dzisiaj nie przyjedzie... Słyszysz mnie pani?”. Pierwsze zdanie to stwierdzenie, czyli asertywa jawna; drugie to prośba, aby rozmówca się odezwał (dyrektywa ukryta). Pani Nycz przekazuje informacje: „Słyszę... Mam ważną prośbę. Gdyby mąż dzwonił jeszcze, niech pani powie, że ja jadę do Warszawy... Pierwszym autobusem albo pociągiem... Halo?”. Dziewczyna jest zdenerwowana, wręcz przerażona. Czuje, że za chwilę może stać się coś złego z jej mężem. Próbuje temu zapobiec. Uczucia, których doznaje w tym momencie, są przykładem ekspresywy ukrytej. Prośba do kobie-

ty, aby przekazała Romanowi wiadomość to dyrektywa jawna. Natomiast stwierdzenie [„Słyszę...”] - asertywa jawna. Głos w słuchawce odpowiada: [„Dobrze, powtórzę. Słyszę panią”]. Pierwsze zdanie - obietnica, czyli komisywa jawna, drugie – asertywa jawna.

W tym czasie Roman dowiaduje się, że były kochanek jego żony również pojechał do Zakopanego. Dzwoni do Mariusza do domu, mówiąc: [„Dzień dob... dobry wieczór... nie mogłem się do państwa dodzwonić. Czy zastałem Mariusza?”]. [„Dzień dobry”] to ekspresywa jawna, [„nie mogłem się do państwa dodzwonić”] - asertywa jawna, a pytanie [„Czy zastałem Mariusza?”] to dyrektywa ukryta. Telefon odbiera jego matka. Odpowiada: [„Nie ma go. A kto mówi?”]. Zdanie [„Nie ma go”] jest asertywą jawną, z kolei pytanie [„A kto mówi?”] należy do dyrektywy jawnej. Kardiochirurg okłamuje kobietę, iż jest jego kolegą z fizyki (asertywa ukryta). Głos w słuchawce kontynuuje: [„Syn wyjechał na narty. Do Zakopanego”] (asertywa jawna). Mężczyzna odkłada słuchawkę.

Załamany i zrozpaczony Romek próbuje się zabić. Wsiada do samochodu. Jedzie na południe. Auto wypada z szosy i wbija się w otaczający jakąś fabrykę betonowy mur. Z przeciwnej strony nadjeżdża młody mężczyzna na rowerze z jednokołową przyczepką. Koło symbolizuje Boga, nieskończoność, wieczność, absolut, doskonałość, jedność, regularność, wieczny ruch, duszę (Kopaliński, 1990: s. 154). Podobnie wieczna jest miłość Romana do Hanny. Bez niej nie wyobraża sobie życia. Obawia się, że ją straci. Uczucia, które nim wówczas kierują, należą do ekspresywy ukrytej. Podobnie mocno Hania kocha męża, chociaż mężczyzna o tym nie wie. Po wypadku kardiochirurg znalazł się w szpitalu. Gdy dowiaduje się, że jego żona wróciła do Warszawy, odetchnął z ulgą, mówiąc: [„Haniu”...] (ekspresywa ukryta).

„MŁODY MĘŻCZYŻNA” W „DEKALOGU”

W każdej części „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego (z wyjątkiem dziesiątej) gra Artur Barciś³. Jego postać jest tajemnicza i wyjątkowa. Nie wypowiada bowiem żadnych słów. Stoi z boku. Obcy jest pozostałym bohaterom filmów. Nie wchodzi z nimi w dialog ani w żadną konwersację. Nie prowadzi też monologu. Milczy. Pojawia się w istotnych momentach sztuki. Bohater, w którego wcielił się Artur Barciś, jest Prorokiem, który zna przyszłość, który mimo że nie rozmawia z bohaterami, zna ich bardzo dobrze.

Postać zagrana przez Artura Barcisia wydaje się, że stoi na straży całej akcji i sytuacji, jakby pragnęła ustrzec kogoś przed złem, powiedzieć coś, wytłumaczyć. Stwierdza jednak, że to nic nie da, że każdy postąpi po swojemu, według swojego uznania. Uważa, iż jego przestroga nie zostanie wysłuchana. Poza tym bohater ten wie, że nie może tego dokonać, bo każdy jest kowalem swojego losu, każdy ma swój czas, swoją rolę na świecie.

3 Artur Barciś (ur. 1956), aktor, absolwent Wydziału Aktorskiego łódzkiej PWSFTviT, którą ukończył w 1979 roku. Przed kamerami zadebiutował w 1978 roku niewielką rolką w *Do krwi ostatniej* Jerzego Hoffmana. Największą popularność zyskał w latach 80. wtedy zagrał swoje najważniejsze role. Barciś jest aktorem warszawskich teatrów. W latach 1979-1981 występował w teatrze Na Targówku, w latach 1982-1984 na deskach Teatru Narodowego, od 1984 jest związany z Teatrem Ateneum. Źródło: http://portalwiedzy.onet.pl/123109,,,barcis_artur,haslo.html

To zepsułoby scenariusz, jaki buduje nam życie, którego głównymi twórcami i bohaterami jesteśmy my sami.

Postać, wykreowana przez znanego aktora, milczy. Jednak to milczenie ma sens. Wprowadza pewną tajemnicę, dzięki której widz może się na chwilę zatrzymać. Może się zastanowić nad losem bohaterów, ale też nad własnym życiem i postępowaniem. Co w danej sytuacji należałoby zrobić? Jak powinniśmy się zachować? Postać odegrana przez Artura Barcisia milczy, jednak ta cisza jest również aktem mowy. Jest to akt mowy ukryty, ponieważ nieukazany i niewypowiedziany wprost. To milczenie przypomina potok słów niewypowiedzianych, zatrzymanych. Widać to po gestach, wzroku, mimice, postawie i spojrzeniu Artura Barcisia. On chce coś powiedzieć, coś przekazać, ale nie może. Zatrzymuje się, siedzi, rusza dalej, odchodzi. Wie, że nie jest Bogiem ani Aniołem, że nic nie jest w stanie uczynić dla głównych bohaterów. Oni sami muszą dojść do prawdy. Sami muszą odpowiedzieć sobie na pytanie, kim są i po co żyją. Sami powinni wiedzieć, co należałoby zrobić, jak się zachować w danej sytuacji. Milczenie wykreowane przez Artura Barcisia jest rodzajem komunikacji wokalne; aktem mowy niejawnym, bo niewypowiedzianym wprost.

Artur Barciś na temat bohatera, którego zagrał, powiedział: [„Moja postać pojawia się zawsze w chwilach ważnych dla filmu, w których twórca – reżyser daje znak, że tu dzieje się coś istotnego. (...) Prawdę mówiąc, nie wiem, kogo gram w „Dekalogu, pięć”. Podobnie jak nie wiem, kogo gram w pozostałych częściach „Dekalogu”, ponieważ Krzysztof nigdy mi o tym nie powiedział. Na moje usilne pytania, kogo gram, tak naprawdę mówił „Nie wiem”. Na własny użytek wymyśliłem, że gram tajemnicę zawartą w „Dekalogu”] (Zamysłowska, 2011: s. 93).

Krzysztof Kieślowski w ten sposób wypowiedział się o tajemniczej postaci w filmie: [„Jest ten gość, co kręci się po wszystkich filmach. Nie wiem, kto to jest. To jest facet, który przychodzi i przygląda się. Nam się przygląda, naszemu życiu. Nie jest z nas specjalnie zadowolony. Idzie, przygląda się i idzie dalej. Nie ma go w odcinku dziesiątym. Myślałem, że ponieważ są tam żarty o handlu nerką, to może nie warto pokazywać takiego faceta. Pewnie się pomyliłem. Trzeba było go też pokazać. Nie było tego faceta w scenariuszach na początku. Mieliśmy w zespole kierownika literackiego – Witka Zalewskiego – bardzo mądrego człowieka, do którego miałem i mam ogromne zaufanie, i wtedy, kiedy pisaliśmy scenariusze „Dekalogu”, on zawsze mi mówił:

- Czegoś mi tutaj, panie Krzysztofie, brakuje. Czegoś mi brakuje.
- Ale czego, panie Witku? Czego?
- Wie pan, nie potrafię panu powiedzieć czego, ale czegoś mi brak. Czegoś w tych scenariuszach nie ma. (...)

Wtedy wprowadziłem postać, którą niektórzy nazywali „aniołem”, a taksówkarze, jak przywozili go na plan, to wołali: „Przywiozłem diabła”. W scenariuszu zawsze był opisany jako „młody mężczyzna”] (Zamysłowska, 2011: s. 67).

ZAKOŃCZENIE

Pośrednie (ukryte) akty mowy są to akty, w których forma realizacji (zdaniowa) odbiega od illokucji. Rozkaz czy polecenie (dyrektywny akt mowny) może zostać zrealizowany w formie zdania pytającego, a stwierdzenia mogą przyjąć formę pytań retorycznych (Prokop, 2010: s. 46-47). Ukryte akty mowy (jednostki interakcyjne) są pozbawione jawnych wyznaczników interakcji, a odbiorca jest zmuszony do poszukiwania ich ukrytych sensów interakcyjnych.

Scenariusz to literacki projekt struktury dzieła filmowego, tekst będący podstawą pracy nad przyszłym filmem. W swej rozwiniętej formie (tzw. Pełny scenariusz) prezentuje: fabułę, charakterystykę postaci, przebieg akcji wraz z opisem czasu i miejsca wydarzeń oraz dialogi. W profesjonalnie zorganizowanym systemie produkcji filmowej, scenariusz bywa zazwyczaj strukturą w procesie stawania się, która przechodzi przez szereg faz i podlega daleko idącym przekształceniom (Hendrykowska, Hendrykowski, 1997: s. 267). Ważną rolę w scenariuszu odgrywają dialogi. Prowadzenie dialogu oznacza przede wszystkim wysłuchanie drugiej osoby oraz, poprzez udzielenie jej odpowiedzi, próbę rozwinięcia rozmowy aż po wypracowanie wspólnego oświadczenia, które bierze pod uwagę pozycję obu rozmówców i „negocjuje” kompromis albo syntezę (Lubelski, 1997: s. 59). Dobry scenariusz nie jest dosłowny, ale opiera się na niedomówieniach. Dlatego w „Dekalogu” jest więcej aktów mowy ukrytych niż jawnych. Dzięki temu film staje się przypowieścią. Są w nim trzy poziomy interpretacyjne: dosłowny, moralny i religijny. Dwa z nich: moralny i religijny ukrywają się za pośrednimi aktami mowy i przemilczeniami.

W „Dekalogu” Kieślowskiego dużą rolę odgrywa milczenie bohaterów, ich niewypowiedziane słowa, emocje. Zazwyczaj ich myśli są istotne, dotyczą ważnej kwestii. Cisza potęguje niejasną, symboliczną atmosferę i pełni rolę emocjonalną jako środek wyrazowy. Milczenia, niedomówienia, ukryte myśli i słowa aktorów również zaliczają się do aktów mowy pośrednich.

Dzieło zawiera ukryty morał, ukrytą symbolikę, ukryte akty mowy. Wiele w niej znaków, niejasności. Wymaga skupienia, ponieważ słowa i zdania w niej wypowiedziane są często niejednoznaczne a sens ukryty. Najczęściej bohaterowie milczą. To milczenie ma sens. Snują w tym czasie zazwyczaj refleksje. Zastanawiają się nad wypowiedziami. Nie chcą wszystkiego wypowiadać. Ukrywają przed światem i rozmówcami uczucia, tajemnice, istotne fakty. Odpowiadają krótko i konkretnie. Często też zadają pytania retoryczne, na które sami znają odpowiedź. Wypowiedzi bohaterów są mądre i przez to wyjątkowe.

W filmie można dostrzec wiele metafor, porównań i epitetów. Dzięki nim staje się on bardziej doskonały. Stosowanie środków, czyli figur stylistycznych, wzbogaca sztukę filmową pod względem rozwoju myślowych skojarzeń. Pogłębia się i rozszerza zakres pojęć i sposób ich wizualno-dźwiękowej ilustracji. Rodzaje środków stylistycznych nie podlegają określonym rygorom. Nie zawsze bowiem występują one obok siebie. Granice między nimi są płynne i zacierają się, jak np. Między metaforą i symbolem, i antytezą, między refrenem i powtórzeniem. Wymaga to ze strony reżysera wnikliwego przemyśle-

nia i precyzji w ich twórczym stosowaniu (Lubelski, 1997: s. 33-34). Wszystkie części „Dekalogu” są subiektywne, gdyż nie można ich jednoznacznie ocenić, opisać, zinterpretować. Sam reżyser nie był w stanie wszystkiego omówić. Tajemnice, zawarte w filmach pozostawia nam samym – widzom i czujnym obserwatorom.

Scenarzysta filmu „Piękny umysł” – Akiva Goldsman, powiedział: [„Oglądanie filmów o tematyce dotyczącej zdrowia psychicznego często przypomina chodzenie do zoo. (...) Oglądasz chorobę z zewnątrz, co nie służy empatii ani zrozumieniu. Gdybyśmy mogli ujrzyć świat oczami osoby cierpiącej, postrzegalibyśmy ją inaczej. Jeżeli choć jeden człowiek po wyjściu z kina zobaczy na rogu ulicy, kogoś krzyczącego w próżnię i zwróci się do niego z większym niż dotąd zrozumieniem, będzie to oznaczać, że zrobiliśmy dobrą robotę”]. Najważniejszą rolę w filmie pełnią nie aktorzy, tajemnica, suspens czy efekty specjalne. Fundamentem jest dobrze napisany i opracowany scenariusz, zawierający ukryty morał, sens, puentę. Scenariusz do filmu budują słowa, wyrażenia, zdania, czyli akty mowy jawne oraz ukryte.

„Dekalog” jest wzruszający. Zmusza do myślenia, do refleksji nad własnym życiem i postępowaniem. Jak my zachowalibyśmy się w danej sytuacji? Jak byśmy postąpili? A jak zachowujemy się teraz w stosunku do siebie, innych i do samego Boga? Czy mamy czas dla bliźnich? Czy potrafimy wybaczać? Co jest dla nas najważniejsze? Czy nie jesteśmy zbyt pyszni i chciwi? Czy zauważamy ludzi wokół nas? Czy nie jesteśmy za bardzo skupieni na sobie? Czy lubimy obmawiać? Na te i inne pytania odpowiada „Dekalog”, film w którym kluczową rolę odgrywa scenariusz. Scenariusz, zbudowany ze słów często symbolicznych, niejasnych, skłaniających do myślenia, do refleksji nad losem bohaterów i nad własnym życiem. Zawarte w ekranizacji dialogi, składają się przede wszystkim z aktów mowy ukrytych, pośrednich. Komunikacja w filmie odgrywa ważną rolę. Podobnie tak ważną, jak w realnym życiu, bo jakże trudno jest nam czasem ze sobą rozmawiać.

BIBLIOGRAFIA

1. Bugajski M. (2007), *Język w komunikowaniu*, PWN, Warszawa.
2. Lis M, Garbicz A., (2007), *Światowa Encyklopedia Filmu Fabularnego*, Biały Kruk, Kraków.
3. Bieńkowski L., Hemperek P., Kamiński S., Misiurek J., Stawecka K, Stępień A., Szafrąński A., Szłaga J., Weiss A., (1989), *Encyklopedia Katolicka*, tom 5, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
4. Lubelski T. (2010), *Encyklopedia Kina*, Biały Kruk, Kraków.
5. Goban – Klas T. (2009), *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa.
6. Hendrykowski M. (1994), *Słownik terminów filmowych*, ARS NOVA, Poznań.
7. Kalisz R. (1993), *Pragmatyka językowa*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk.
8. Karpiński M. (2004), *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu. O sztuce scenariusza filmowego*, Rabid, Kraków.
9. Kieślowski Krzysztof w: *Oxford 2004 Wielka Encyklopedia Świata*, t. 7, (2004), Warszawa.
10. Kieślowski K., Piesiewicz K. (1990), *Scenariusze filmowe*, VERBA, Chotomów.
11. Lubelski T. (1997), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, UNIVERSITAS, Kraków.

12. Koło, w: W. Kopaliński (red.) (1990), Słownik Symboli, Wiedza Powszechna, Warszawa.
13. Lis M. (2013), Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
14. Lis M., Garbicz A. (red.) (2007), Światowa Encyklopedia Filmu Fabularnego, Biały Kruk, Kraków.
15. Łysakowski T. (2005) Pokaż język na ekranie – Bralczyk, Miodek i reszta paczki, w: Godzic W. (red.), 30 najważniejszych programów TV w Polsce, Trio TVN S.A., Warszawa.
16. Marczak M. (2014), Paradoksy ludzkiej i bożej miłości w „Dekalogu Dziewięć”, w: M. Lis, Michał Legan (red.), Kieślowski czyta „Dekalog”, Świętego Krzyża w Opolu, Opole.
17. Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P. (2009), Kino bez tajemnic, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Warszawa.
18. Parkinson D. (1997), Seria OXFORD młodym – Kino, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa.
19. Pisarek W. (red.) (2006), Słownik terminologii medialnej, UNIVERSITAS, Kraków.
20. Plisiecki J. (2012), Film i sztuki tradycyjne, UMCS, Lublin.
21. Prokop I. (2010), Aspekty analizy pragmatycznej, UAM, Poznań.
22. Scenariusz, w: M. Hendrykowska, M. Hendrykowski (red.) (1997), Aktualizacje Encyklopedyczne, suplement do Wielkiej Ilustrowanej Encyklopedii Powszechnej Wydawnictwa Gutenberga, t. 8, FILM, Kurpisz, Poznań.
23. Szwabie J. (2008), Odbiór komunikatu jako zdanie poznawcze, UAM, Poznań.
24. Szymanek K. (2008), Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny, PWN, Warszawa.
25. Zmysłowska K. (2011), Świat według Kieślowskiego, Muzeum Kinematografii, Łódź.
26. Zaraziński G. (2006), Komunikacja i media. Wprowadzenie, Sprint, Siedlce.
27. Zdunkiewicz D. (1993), Akty mowy, w: J. Bartmiński (red.), Encyklopedia kultury polskiej, Wrocław.

NETOGRAFIA

1. Hasło: Pisiewicz K., Encyklopedia PWN, brak daty opublikowania, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Pisiewicz-Krzysztof;3956981.html> (brak daty dostępu).
2. Hasło: Barciś A., Encyklopedia, „Onet wiem”, brak daty opublikowania, http://portalwiedzy.onet.pl/123109,,,barcis_artur,haslo.html (brak daty dostępu).