

Karolina Czerkas

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

karolina.czerkas99@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8163-0080

„KRÓLESTWO SAMOTNEJ DUSZY”, CZYLI KONCEPTUALIZACJE POJĘCIA <SAMOTNOŚĆ> W FILMIE ANIMOWANYM PT. *KRAINA LODU*

WSTĘP

Współcześnie samotność stała się niejako „cechą istnienia w nowoczesnym społeczeństwie” (Piskorska 2017: 82). Uczucie odseparowania od innych i niemożności pełnego porozumienia się z drugim człowiekiem towarzyszy większości ludzi w tzw. krajach rozwiniętych (Piskorska 2017). Dlatego też samotność coraz częściej staje się przedmiotem zainteresowania nie tylko socjologów, psychologów czy antropologów, lecz także językoznawców. Omawiane zagadnienie wiąże się ze sferą zjawisk złożonych, abstrakcyjnych, które ludzie regularnie konceptualizują w podstawowych kategoriach odnoszących się do doświadczeń zmysłowych (por. Lakoff, Johnson 1999). Tego typu wzorce metaforyczne przenikają komunikację na poziomie językowym, wizualnym, dźwiękowym czy multimodalnym. Takich możliwości wyrażania treści dostarczają filmy animowane, charakteryzujące się nieograniczoną swobodą w tworzeniu obrazów, kształtowaniu ich w celu oddania nawet najbardziej nierzeczywistych zamysłów autora (por. Sikora 2013), co z kolei pozwala w pewnym stopniu uchwycić to, co nieuchwytnie, wyrazić to, co niewyraźalne.

Przedmiotem artykułu są konceptualizacje pojęcia <samotność> w animacji, która w dużej mierze dotyczy właśnie tego problemu, czyli w *Krainie lodu* (Buck, Lee reż. 2013). Celem moich badań była analiza filmu pod kątem tego, jakie cechy samotności zostały w nim ukazane, do jakich domen pojęciowych obecnych w języku się one odnoszą oraz jakie nowe treści dotyczące tego tematu się w nim pojawiają.

TŁO BADAŃ

Spośród językoznawczych prac na temat samotności warto wymienić książkę Katarzyny Sobstyl pt. *Samotność i jej obrazy w języku* (Sobstyl 2013). Autorka w skrócie przedstawia w niej różne koncepcje samotności w filozofii oraz sposoby definiowania tego zjawiska w psychologii i socjologii. Skupia się na odtwarzaniu językowego obrazu samotności przez analizę historii leksemu i jego znaczeń oraz semantyki wyrazów, przysłów, utrwalonych porównań z nim powiązanych. Ważnym elementem jej analizy są badania ankietowe pozwalające pokazać, jak to pojęcie jest rozumiane współcześnie przez konkretne grupy użytkowników języka. Z perspektywy analizy *Krainy lodu* istotne są następujące konstatacje Katarzyny Sobstyl:

1. Samotność można rozpatrywać jako uczucie, stan lub sytuację, ale nie zawsze te perspektywy dają się jasno rozgraniczyć.
2. Jako uczucie samotność stanowi zbiór różnorodnych uczuć składowych. Najczęściej są to: ból, strach, smutek, tęsknota, cierpienie. Rzadko samotności towarzyszy radość, co przekłada się na to, że w języku stan samotności jest wartościowany głównie negatywnie.
3. Samotność może być postrzegana jako wartość pozytywna w wypadku, gdy mamy do czynienia z zamierzonym działaniem zgodnym z potrzebami jednostki.
4. W socjologii mówi się o osobach samotnych przede wszystkim w związku z brakiem partnera, prowadzonym stylem życia lub miejscem zamieszkania.
5. Utrwalone porównania, przysłówia oraz zwroty pokazują, że samotność:
 - a. jest synonimem pojedynczości,
 - b. dotyczy człowieka,
 - c. jest sprzeczna z regułami życia w grupie,
 - d. wiąże się z martwością, innością, walką z przeciwnościami, brakiem przynależności,
 - e. jest związana z uczuciem pustki, przykrości, ciężaru,
 - f. wynika z odrzucenia,
 - g. jest wartościowana negatywnie,
 - h. sprawia, że człowiek staje się samodzielny i niezależny, ale to wiąże się z ograniczeniami.
6. Z badań ankietowych wynika z kolei, że samotność:
 - a. dotyczy człowieka,
 - b. wiąże się ze smutkiem, bólem, lękiem, poczuciem odrzucenia,
 - c. powoduje depresję, apatię, niechęć do życia,
 - d. budzi strach, przeszkadza człowiekowi, jest ciężarem trudnym do zniesienia, osłabia człowieka,
 - e. jest trudna do pokonania, bywa monotonna,
 - f. zazwyczaj trwa długo i nie ma granic, może być wynikiem nieszczęśliwych zdarzeń, jakiejś straty, czasem wiąże się z chorobą.

7. Ankietowani jednak też zauważają, że samotność:
 - a. daje wolność, szczęście, spokój,
 - b. pozwala wyłączyć się ze sfery spraw codziennych, uciec od ludzi,
 - c. pozwala poznać lepiej samego siebie,
 - d. sprzyja modlitwie,
 - e. czyni człowieka samodzielny,
 - f. bywa wygodna (Sobstyl 2013).

Poszczególne elementy związane z samotnością, omówione w książce K. Sobstyl, są wykorzystywane w tekstach artystycznych w sposób kreatywny, mogący odsłonić jeszcze inne aspekty omawianego stanu. Tak też się dzieje w *Krainie lodu*.

Do tej pory o wspomnianej animacji z językoznawczego punktu widzenia pisała jedynie Monika Kresa, która analizowała funkcje wykorzystania gwary podhalańskiej w kształtowaniu postaci Oakena i tworzeniu efektu komicznego (Kresa 2017). Inne polskie teksty dotyczące *Krainy lodu* prezentują przede wszystkim postmodernistyczne spojrzenie na baśń – temat samotności pojawia się w nich jednak marginalnie (por. Skowera 2021; Zielińska-Nowak 2018; Kwiatkowska 2016).

Znacznie częściej wspomniana animacja staje się przedmiotem zainteresowań zagranicznych badaczy. W literaturze obcojęzycznej możemy znaleźć np. analizy oryginalnych dialogów filmu z perspektywy teorii aktów mowy Austina (Amanda, Marlina 2018), prace na temat technik tłumaczeniowych zastosowanych w innych wersjach językowych *Krainy lodu* (Supardi 2018) czy teksty dotyczące ukazanych w animacji wizerunków poszczególnych płci (Streiff, Dundes 2017; Farris 2020). Z perspektywy niniejszego artykułu na szczególną uwagę zasługuje zaprezentowana przez Christophera Kowalskiego i Ruchi Bhalę (2018) interpretacja omawianego filmu przeprowadzona w nurcie psychodynamicznym. Autorzy pokazują proces przemiany Elsy jako metaforę dojrzewania. Kolejne działania bohaterki, która próbuje poradzić sobie ze swoimi lękami i niepokojącymi stanami umysłu, można rozumieć jako mechanizmy obronne podobne do tych stosowanych przez nastolatków. Jednym z nich jest właśnie izolowanie się od innych w trudnych momentach życia.

METODOLOGIA

Współcześnie na sposoby tworzenia i rozumienia znaczeń w otaczającym nas świecie mają wpływ media audiowizualne, których narracja jest zawsze polisemiczna (zob. Skowronek 2020). Na teksty przez nie wytwarzane składają się w związku z tym różne sposoby przekazu informacji, wśród których ważną rolę odgrywa też język. Wszystkie te semiosfery współlistnieją, wchodzą w relacje ze sobą i oddziałują na siebie wzajemnie, dlatego badanie np. dialogów w oderwaniu od innych płasz-

czynn znacznie zubaża analizę. Podczas analizy języka w filmach, które z definicji są multimodalne, należy uwzględniać różne formy przekazu (Skowronek 2020). Łączy się to z założeniami kognitywizmu, dotyczącymi językowego obrazu świata (JOS). Ryszard Tokarski (1998) podkreśla, że odtwarzanie znaczenia słowa tylko na podstawie derywatów, relacji między wyrazami, metaforyki czy frazeologii jest niepełne, wybiórcze. Takie spojrzenie otwiera badaczy na semantykę języka artystycznego, która opiera się na konwencjonalnych użyciach słów i je rozwija (zob. tamże), a także na niewerbalne informacje zakodowane w różnych systemach semiotycznych, wchodzących w szereg zależności z warstwą językową (zob. Sikora 2013).

Specyfika języka w *Krainie lodu* tkwi także w tym, że polskie dialogi napisane przez Jana Wechsilego i piosenki przetłumaczone przez Michała Wojnarowskiego jako dubbing nie są tekstami oryginalnymi. Iwona Sikora podkreśla jednak, że podstawową strategią tłumaczenia wypowiedzi bohaterów polskich wersji filmów animowanych jest oswajanie i udomawianie prowadzące do naturalizacji obcego produktu (Sikora 2013). Dlatego np. wypowiedzi Oakena, właściciela sklepiku w górach, mają niektóre cechy gwary podhalańskiej, łatwo rozpoznawalnej dla Polaków (zob. Kresa 2017), mimo że cała akcja animacji rozgrywa się w Norwegii. Dzięki takiemu spojrzeniu na dubbing można badać polską wersję jako osobny tekst, którego nie analizuję w odniesieniu do oryginału.

Twórcy dialogów filmowych starają się jak najbardziej zbliżyć do języka mówionego, aby to, z czym zetknie się odbiorca, brzmiało jak najbardziej naturalnie i autentycznie (por. Skowronek 2020). Kwestie bohaterów sytuują się jednak pomiędzy językiem pisanym a mówionym, bo z jednej strony są przeznaczone do słuchania i mamy w nich do czynienia z realną komunikacją między widzami a twórcami filmu, a z drugiej strony zostają wcześniej przygotowane, zaplanowane na piśmie (Sikora 2013).

Pojęcie <samotność> w *Krainie lodu* można zatem analizować, traktując ten tekst (zwłaszcza piosenki) jako artystyczny i jako pewien zapis mowy, z której kontekst fabularny wyodrębnia poszczególne elementy i układa je w bardziej rozbudowane obrazy.

Krystyna Waszakowa w artykule poświęconym konceptualizacji pisze, że „użytkownicy języka mają zdolność tworzenia pojęć jako pewnej rzeczywistości mentalnej oraz odkrywania rzeczywistości mentalnej w wyrażeniach jako składnikach wypowiedzi” (Waszakowa 2020: 14).

Jerzy Bartmiński pokazuje, że JOS ma dynamiczny charakter, jest aktywny poznawczo i stanowi pewną strukturę, która pośredniczy między językiem a światem – strukturę niejednoznaczną, silnie podatną na subiektywne kształtowanie (Bartmiński 2015). Dlatego właśnie w analizach całościowych powinno się stosować dwie procedury badawcze – semazjologiczną i onomazjologiczną. Pierwsza z nich zakłada, że jako punkt wyjścia należy traktować leksem – nazwę pojęcia – a następ-

nie szukać elementów rzeczywistości, które się za nim kryją („odkrywanie rzeczywistości mentalnej w wyrażeniach”). Druga perspektywa zakłada konieczność wyjścia od pojęcia w kierunku jego określeń i wyobrażeń. To rozróżnienie jest dla mnie szczególnie ważne, ponieważ temat samotności rzadko pojawia się w *Krainie lodu* w sposób dosłowny. Powraca jednak przez cały film w kolejnych wypowiedziach postaci, obrazach, piosenkach i metaforach.

Aktywność mentalną związaną z tworzeniem tego typu treści pojęciowych Ronald Langacker nazywa konceptualizacją, czyli sposobem, w jaki pojmujemy daną sytuację. Jest to zjawisko dynamiczne, o charakterze procesualnym:

[...] znaczenie jest identyfikowane nie z pojęciami, ale z konceptualizacjami, a sam dobór terminu ma właśnie na celu podkreślenie dynamicznego charakteru procesu. Ogólnie mówiąc, przez konceptualizację rozumie się wszelkie zdarzenia (przejawy) doświadczenia mentalnego, a w ich liczbie: (i) koncepcje nowe i utrwalone, (ii) nie tylko tzw. pojęcia intelektualne, ale także doznania zmysłowe, motoryczne i emocjonalne, (iii) ocenę kontekstu fizycznego, językowego, społecznego i kulturowego oraz (iv) koncepcje, które rodzą się „na bieżąco”, w czasie przetwarzania, a nie współwystępują z innymi. Tak więc nawet jeśli same „pojęcia” uznamy za byty statyczne, to konceptualizacje już nie (Langacker 2009: 52–53).

Konceptualizacja zatem nie dotyczy tylko języka, ale zasadza się znacznie głębiej, w procesach ludzkiego poznania. Ściśle powiązane z nią obrazowanie sytuacji czy pojęcia (zob. Waszakowa 2020) może przebiegać w różnych systemach znakowych i łączyć się z metaforyzacją prowadzącą do rozszerzenia znaczenia, wydobywania jego konkretnych elementów. Przytoczony termin, użyty także w tytule tej pracy, wydaje się więc najlepszy, żeby objąć różne sposoby ujmowania pojęcia <samotność> w filmie *Kraina lodu*.

Charles Forceville, powołując się na George’a Lakoffa i Marka Johnsona, wskazuje, że podstawowym dla człowieka narzędziem konceptualizacji jest metafora, która prymarnie stanowi element nie tylko języka, lecz także – a może przede wszystkim – myślenia oraz działania (Forceville 2015). Filmy animowane kierują się własną logiką, nie ograniczają ich prawa fizyki, zawierają często hiperbolizacje, uproszczenia, dzięki czemu pozwalają na zobrazowanie przemian, abstrakcji, subiektywnych perspektyw patrzenia na dane zjawisko. W związku z tym jedną ze strategii narracyjnych w animacjach bardzo często stają się metafory, o czym pisze Carmen Hannibal (2017). Opierające się w dużej mierze na wizualnej stronie filmu metafory odnoszą się często do cielesnych doznań człowieka (por. Forceville 2017), co reaktywuje wrażenia percepcyjne, pozwala widzowi z doświadczenia odbioru wydobywać i tworzyć znaczenia. Skoro zaś film przekazuje treść za pomocą sekwencji ruchomych obrazów, dźwięku, muzyki, języka, kolorów i stanowi w związku z tym (o czym już była mowa) multimodalne medium, to metafory zawarte w takich tekstach kultury także zazwyczaj mają multimodalną naturę, co oznacza, że ich tematy oraz źródła przedstawiane są w różnych sferach semiotycznych (por. Forceville 2015).

<SAMOTNOŚĆ> W KRAINIE LODU

W ankietach przeprowadzonych przez K. Sobstyl (2013) wielokrotnie pojawiają się odpowiedzi sugerujące, że samotność nie jest tylko brakiem towarzystwa, przyjaciół, rodziny czy partnera, jest czymś w nas, jakimś miejscem istniejącym głęboko w człowieku, pustką, której nie zapełni żadna relacja, czymś najbardziej osobistym i wyjątkowym. W *Krainie lodu* każdego bohatera można nazwać na swój sposób samotnym. Hans wychowuje się jako najmłodszy z trzynastu braci, którzy go lekceważą i nie dają mu nadziei na lepszą przyszłość. Kristoff dorasta w towarzystwie renifera, a jego jedyną rodziną są nieco ekscentryczne trolle. Anna i Elsa zaś żyją zupełnie osobno mimo łączącego je bliskiego pokrewieństwa, więc gdy tracą rodziców, tracą też wszystkie bliskie relacje.

Każda z tych samotności jest inna, ale na pierwszym planie zarówno w warstwie językowej, jak i wizualnej znajdują się przeżycia dwóch siostr. Z tego powodu to na nich skupię się przede wszystkim.

Jak to często bywa w baśniach, postaci siostr budowane są na zasadzie przeciwieństw, różnych cech usposobienia i temperamentów. Często jedna z nich jest dobra, a druga zła. Podobnie to wygląda w wypadku księżniczek Arendelle, warto jednak zaznaczyć, że Elsa – chociaż animacja była wzorowana na baśni Andersena – łączy w sobie zarówno cechy czarnego charakteru – Królowej Śniegu, jak i skrzywdzonego Kaya (por. Kwiatkowska 2016). Kwestia aksjologiczna nie sprowadza się zatem do prostych, czarno-białych schematów, choć rzeczywiście Anna – ekstrawertyczna, nieco nieporadna, marząca o wielkiej miłości – wydaje się z pozoru całkowicie odmienna od spokojnej, introwertycznej, majestatycznej Elsy. Odzwierciedla to także wizualna kreacja bohaterki – starsza z nich wybiera stonowane kolory, a jej chłodne usposobienie współgra ze śnieżnym kolorem włosów, natomiast młodsza przez znaczną część filmu chodzi w zielonej, kontrastującej z rudymi włosami sukience. Autorzy animacji podkreślają różnice między bohaterkami również stylami muzycznymi, w jakich obie postacie śpiewają swoje ikoniczne piosenki. Wykorzystują do tego chociażby piosenkę *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*, w którym każdą kwestię Elsy poprzedza molowy, smutno brzmiący akord.

SAMOTNOŚĆ JAKO BRAK TOWARZYSTWA

Rodzaje samotności obu bohaterki łączą się ściśle z ich całościowymi kreacjami. Anna wychowuje się w zamknięciu, rozmawia z obrazami i rzeźbami, aż do momentu, w którym dorasta na tyle, aby zacząć szukać sobie „księcia z bajki”, co wpisuje się w typowy schemat młodości każdej księżniczki (por. Zielińska-Nowak 2018). Samotność, którą przeżywa dziewczyna, ma podłoże społeczne i określana jest

przede wszystkim jako brak towarzystwa, pojedynczość. Są to najbardziej podstawowe cechy przypisywane leksemowi *samotność* i leżące u jego źródła (*sam* pochodzi z praindoeuropejskiego **sem-* oznaczającego ‘jeden’, por. Sobstyl 2013). Wątek tak rozumianej izolacji powraca często w kwestiach Anny:

Czy długo jeszcze tutaj **czekać** mam?
Bo do **obrazów zaczę gadać** tu jak nic – jedziesz, Joanna!
I tak mi jakoś **ciężko samej wśród tych ścian** tykanie zegara znieść (KL – *Ulepimy dziś bałwaną?*)¹.

Będą tutaj żywi ludzie, aż niemożliwa to myśl,
ale tej odmiany pragnę dziś! [...]
To pierwszy raz, jak sięga pamięć, **nie będę sama już**.
Nie macie pojęcia, ilu tu będzie gości! Och! I może jakiś supergość! [...]
To pierwszy raz, jak sięga pamięć, **przeminat samotności dni**.
Chcę z **kimś** ten **sen niezwykły śnić**, chcę zakochana być (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć*).

Pierwszy raz, jak sięga pamięć, **obok będę stać** (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

Tak wyrażanej samotności towarzyszą różne elementy, kojarzące się z tym pojęciem. Stan izolacji może więc prowadzić do **szaleństwa** – nawiązuje do tego fragment o mówieniu do obrazów. Bardzo często zresztą samotność definiowana jest właśnie przez brak kogoś, z kim można porozmawiać. To jedna z najczęstszych odpowiedzi na pytanie „Kiedy człowiek jest samotny?” w ankiecie przeprowadzonej wśród uczniów szkół średnich (zob. Sobstyl 2013). Taki stan kojarzy się z trudną do wytrzymania **ciszą**. Obrazuje to scena, w której Anna śpiewa, że trudno jej znieść tykanie zegara. Takie konceptualizowanie samotności jako ciszy ma swoje podłoże w naszych codziennych, fizycznych doświadczeniach – zwykle im więcej ludzi, tym większy panuje wokół hałas, samotność zaś jest przeciwieństwem tego stanu.

Inna cecha samotności rozumianej przede wszystkim jako brak towarzystwa, która pojawia się w przytoczonych fragmentach, to **martwota**. Dla Anny czymś niewyobrażalnym wydaje się obecność żywych ludzi wokół niej.

To skojarzenie odnajdziemy też w utrwalonym porównaniu *sam jak kotek*. Sobstyl, analizując etymologię tego wyrażenia, wskazuje, że miało ono eksponować bezużyteczność i martwość samotnych osób. Podobną treść wyraża przytoczone

¹ Większość cytatów pochodzi z polskiego dubbingu do filmu *Kraina lodu* z 2013 r. w reż. Chrisa Bucka i Jennifer Lee. W polskiej wersji językowej (reż. Wojciech Paszkowski) autorem dialogów był Jan Wecsylic, a tłumaczem piosenek Michał Wojnarowski (oryginalne teksty napisali Kristen Anderson-Lopez i Robert Lopez). Cytaty te zaznaczam skrótem KL, po którym kursywą może się pojawić tytuł piosenki, jeśli dany tekst pojawia się w utworze. Jeżeli dla uzupełnienia kontekstu przytaczam fragmenty drugiej części – *Kraina lodu 2* – z 2019 r. tych samych twórców zarówno polskiej, jak i oryginalnej wersji, cytaty zaznaczam skrótem KL2.

przez badaczkę częste w słownikach wyrażenie *samotnemu cały świat pustynią* (Sobstyl 2013). Rozległe, piaszczyste równiny pozbawione roślinności i wody konotują właśnie brak życia. W animacji podkreśla to też sfera wizualna towarzysząca przytoczonemu tekstowi – Anna w momencie wypowiedzania tych kwestii potrząsa ręką stojącej zbroi i przypadkiem ją psuje, odsłaniając pustkę w środku pancerza. Przypominające ludzi obrazy czy rzeźby są martwe, nie zapełniają naturalnej ludzkiej potrzeby dzielenia życia z kimś innym.

SAMOTNOŚĆ JAKO BRAK ZWIĄZKU

Warto zauważyć, że w przywołanych fragmentach nie chodzi bynajmniej tylko o brak towarzystwa, ale o brak konkretnego towarzystwa. Anna w tej kwestii nie różni się od typowych disnejowskich księżniczek, dla których spełnienie marzeń to ślub z czarującym i zazwyczaj dopiero co poznanym księciem (por. Skowera 2021). Dziewczyna w piosence *Pierwszy raz jak sięga pamięć* snuje plan znalezienia miłości swego życia na zbliżającym się balu. Jest więc *samotna* także w znaczeniu ‘niebędąca w związku’. Gdy Anna śpiewa, że już nie będzie sama, ma właśnie przede wszystkim nadzieję na odnalezienie bardzo bliskiej osoby, która mogłaby odmienić jej dotychczasowe życie, na co wskazuje też tytuł utworu. Twórcy filmu nie rozwiązują tego wątku w typowy dla siebie sposób i wprowadzają w życie miłosne dziewczyny sporo zamieszania, ale, co ciekawe, na końcu księżniczka wchodzi w związek z osobą w podobny sposób samotną. Kristoff od dziecka miał bardzo ograniczony kontakt z ludźmi, jest spragniony innego rodzaju relacji niż przyjaźń z reniferem, o czym śpiewają trolle w piosence *Nietentego*: „**Uczucia pragnie**, dlatego ładnie warto go gromadnie przytulić by” (KL).

SAMOTNOŚĆ JAKO ODMIENNOŚĆ

Nieco inaczej wygląda samotność Elsy. Starszej z księżniczek zdają się nie przeszkadzać odosobnienie i rzadki kontakt z ludźmi. Jej poczucie osamotnienia jest bardziej wewnętrzne, bo wiąże się z brakiem akceptacji samej siebie. Elsa czuje się „inna”. Odmienność jako powód oraz jednocześnie rodzaj samotności pojawia się często w wypowiedziach ankietowanych (zob. Sobstyl 2013). Poczucie to wiąże się często z byciem niezrozumianym oraz odrzuconym przez otoczenie.

Inność Elsy jest sygnalizowana na wiele sposobów – od samego początku bohaterka nosi niebieskie ubrania, wyróżniające się na tle ubrań reszty bohaterów. W odróżnieniu od pozostałych członków swojej rodziny ma zupełnie białe włosy. Elsa ma także tajemniczą moc. Właśnie przez ten wyjątkowy dar starsza z siostr uważa, że

stanowi dla innych zagrożenie, nie akceptuje samej siebie, czuje, że musi się izolować. Po pewnym czasie boi się nawet dotykać kogokolwiek – odsuwa się od swojego taty, mówiąc: „**Nie, nie podchodź!** Proszę, jeszcze ci coś zrobię” (KL). Oczywiście to zachowanie ma źródło w tym, jak dziewczynę traktują jej rodzice. W ich działaniu ujawnia się wyraźny problem z innością dziecka – często powtarzają: „Ukrywaj, **nie przeżywaj**, niech nie wie nikt” – prawdopodobnie woleliby usunąć ten niewygodny szczegół, jakim jest moc Elsy, z życia rodziny. Wypieranie rzeczywistości prowadzi do tego, że Elsa nie potrafi panować nad swoją mocą, przez co z kolei budzi w ludziach strach i odrzucenie. Jej poddani odsuwają się od niej, a jeden z gości krzyczy: „**To wiedźma!**” (KL).

Utrwalone w języku porównania typu *sam jak palec* czy *sam jak dzika gruszka w polu* także eksponują odmiennosć osoby samotnej (pierwotnie słowo *palec* odnosiło się tylko do kciuka). To drugie wyrażenie stanowi też przykład hiperbolizacji negatywnego uczucia samotności przez skonstrastowanie pojedynczego przedmiotu i dużej przestrzeni (Sobstyl 2013). „Podobnie jak metafory, porównania wykorzystują te podobieństwa, których doświadczają ludzie. Istotne są więc nie podobieństwa obiektywne, ale podobieństwa doświadczalne” (Nowakowska 2003: 98, cyt. za: Sobstyl 2013: 102). Tak przedstawiana samotność rzeczywiście jest czymś, czego możemy doświadczać na co dzień. W kulturze stan ten symbolizują często obrazy pojedynczej wyspy na pełnym morzu, jednego drzewa w polu, jednej osoby na ławce w parku itd. Ten rodzaj samotności twórcy *Krainy lodu* wizualizują jako samotny lodowy pałac na szczycie wysokiej góry w lesie. Dodatkowym elementem jest tu też sceneria kojarzona właśnie stereotypowo z samotnością (góry, las). Co jednak ważne, jest to taka samotność, którą się wybiera.

SAMOTNOŚĆ JAKO ŚWIADOMY WYBÓR

To właśnie kolejna strona odosobnienia Elsy. Nieakceptowana przez nią inność powoduje, że władczyni Arendelle czuje, że nie jest w stanie pozostać wśród ludzi, żyje w strachu, że w każdej chwili może kogoś skrzywdzić oraz ze świadomością, że nigdy nie będzie „normalna”. Samotność staje się dla niej jedyną ucieczką i drogą do wolności – wydaje się wobec tego najlepszym wyborem. Przywołane przez Sobstyl przywołania, wyrażenia utrwalone w języku (np. *sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem*) oraz wypowiedzi w przeprowadzonych przez nią ankietach pokazują, że właściwie tylko w tym jednym wypadku stan odosobnienia jest wartościowany pozytywnie (Sobstyl 2013). Jest to sytuacja, w której człowiek samotność wybiera świadomie i stan ten jest wynikiem jego niezależnej decyzji. Jako wartość postrzega samotność Elsa, staje się ona dla niej symbolem wolności. Gdy zostaje sama w górach, może wreszcie dać upust swoim emocjom, uwolnić moc oraz odkryć jej piękno.

Zobaczę dziś, czy sił mam dość,
by wejść na szczyt, odmienić los
i wyjść z za krat jak **wolny ptak** (KL – *Mam tę moc*).

Nie, **ja wolę zostać tutaj. Sama**. Tutaj **mogę być sobą**, nikogo nie krzywdząc (KL).

Tak, **jestem sama, ale wolna** też, więc odejdz, jeśli chcesz bezpieczna być. [...]
Wolności sen omamił mnie,
nie ucieknę od burz na serca dnia (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

Słuchając piosenki *Mam tę moc*, wizualnie, językowo i muzycznie można doświadczyć tej wolności, z którą utożsamiana jest samotność Elsy. Bohaterka pierwszy raz od wczesnego dzieciństwa szczerze się uśmiecha, jej oczy błyszczą radością. Postać przechodzi przemianę zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną – dostrzega, że jej moc może stwarzać piękno, zdecydowanym gestem pozbywa się krępującego ruchu płaszcza, rękawiczek, rozpuszcza włosy, zmienia kreację i zakłada suknię w swoim ulubionym niebieskim kolorze. Po raz pierwszy księżniczka może być sobą, o czym mówi też w rozmowie z siostrą. Mimo to samotność nie jest dla Elsy stanem idealnym, nie daje jej całkowitego spokoju. Bohaterka wciąż nie do końca akceptuje siebie, jest pełna zranień z przeszłości. Jej wolność to tylko pozór, okazuje się, że można uciec od wielu rzeczy, ale nie można uciec od samego siebie:

Kristoff: Wiesz, ludzie **uciekają** w góry, bo **szukają samotności**.
Anna: E tam, nikt nie chce być samotny (KL).

Anna do Elsy: Czemu przed wszystkim **uciekasz**, czego się tak strasznie boisz? (KL).

Wyjdę i zatrzasnę drzwi. Wszystkim wbrew, na ten gest mnie stać. [...]
Już nie ma dawnej mnie,
oto ja stanę w słońcu dnia (KL – *Mam tę moc*).

Z powyższych fragmentów wynika, że Elsa chciałaby pozbyć się swojej przeszłości, być kimś zupełnie nowym. Wiąże się to ze strachem przed prawdą o sobie – albo przed tym, co wydaje jej się prawdą. Na początku filmu stary troll mówi do małej bohaterki: „Twoim największym wrogiem jest **strach**” i rzeczywiście, to uczucie, wymieniane jako jedna z emocji składających się na samotność, wyniszcza księżniczkę. Twórcy animacji nawiązują do tego także obrazem – w trudnych, pełnych lęku momentach lód zaczyna pochłaniać wszystko wokół Elsy, zamraża świat i przybiera kształt kolców skierowanych w stronę bohaterki. Ten strach można pokonać, przełamując samotność, w czym Anna chce siostrze pomóc: „Dzisiaj **razem** przetrwamy tę zamięć, więc nie musisz się już bać” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

SAMOTNOŚĆ JAKO DOŚWIADCZENIE STRATY

Czymś wspólnym w poczuciu samotności obu sióstr jest doświadczenie straty. Motyw ten pojawia się często w odpowiedziach ankietowanych na pytanie o przyczyny i cechy tego stanu. Respondenci przeprowadzonej przez Sobstyl ankiety mówią wielokrotnie o odrzuceniu, opuszczeniu, utracie czegoś/kogoś ważnego, śmierci bliskiej osoby (Sobstyl 2013). Anna i Elsa doświadczają z jednej strony straty rodziców, z drugiej zaś – siebie nawzajem. To drugie przeżycie jest dla nich obu o tyle trudniejsze, że żyją na co dzień obok siebie (pozornie więc nie straciły ze sobą kontaktu), ale nie ze sobą. Starsza z sióstr myśli, że ta izolacja jest konieczna, młodsza jednak zupełnie nie rozumie zaistniałej sytuacji. To niezrozumienie powraca w jej wypowiedziach, w których porównuje przeszłość z teraźniejszością:

Bawiliśmy się razem, a teraz nie.

Dlaczego tak jest, czy wiesz? [...]

Nie mamy nic prócz siebie, ciebie ja, ty mnie.

Jak mamy dalej żyć? (KL – *Ulepimy dziś bałwana?*).

Anna do Hansa: Elsa i ja **byliśmy blisko** jako dzieci, a **potem** ni z tego, ni z owego **odwróciła się**. Nie wiem, dlaczego (KL).

SAMOTNOŚĆ JAKO CISZA, MROK I ZIĄB

Ważnym momentem w animacji jest scena, w której Elsa myśli, że mimo wszelkich starań nie zdołała uchronić siostry przed sobą. Gdy Hans mówi do niej: „Twoja siostra nie żyje. To ty ją zabiłaś!” (KL), zamieć śnieżna wywołana strachem i silnymi emocjami królowej Arendelle ustaje i nagle zapada zupełna cisza, a wokół bohaterki rozciąga się lodowa pustynia. Ten obraz pokazuje, czym jest dla Elsy samotność – to stan totalnego braku, utraty wszystkiego, co najważniejsze – stan pustki, zimna, ciszy. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w drugiej części filmu. Gdy starsza z sióstr zamarza, a Olaf znika, Anna śpiewa o swoim ogromnym bólu, a w tekście piosenki pojawiają się takie leksemy jak *mrok*, *ziąb*, *noc*, *cisza* i wreszcie *samotny czas*:

Nigdy nie krył mnie aż taki **mrok**,

tu jest zło, tu jest niemoc, tu jest **ziąb**.

Dawnego życia nie ma, zapadła **noc**.

Wokół **cisza**, nie oprę się już łzom. [...]

Ten ból ciągnie mnie na dno jak wielki głaz. [...]

Gdzie tu prawda jest? Gdzie jest fałsz?

Czy mnie dzień zbudzi z tych **mrocznych** snów?

Gdzie szukać drogowskazu w **samotny czas**,

gdy dotąd twojej gwiazdy blask mnie wiódł? (KL – *Już ty wiesz co*).

Również w planie wizualnym ta scena jest przepełniona mrokiem. Współgra to ze skojarzeniami użytkowników języka na temat samotności: noc, cisza, pustka, chłód, zagubienie, ciężkość – jak wynika z badań ankietowych, takie obrazy samotności są elementem jej struktury pojęciowej (zob. Sobstyl 2013).

Najbardziej jednak charakterystyczny dla *Krainy lodu* obraz samotności wyłania się z dwóch metafor multimodalnych – SAMOTNOŚĆ TO LÓD i SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Całą historię spina klamra nawiązująca do znanej baśni – *Królowej śniegu*. Pierwsza piosenka opowiada o „sercu skutym lodem”, a ostateczne przesłanie wypowiedziane przez Olafa brzmi: „Tylko wielka miłość roztopi lód w sercu”. Miłość kojarzona z bliskością oraz ciepłem pomaga Elsie zaakceptować samą siebie, pokonać strach i zapanować nad swoją mocą. Gdy Elsa ucieka w góry, szukając wolności w izolacji od Arendelle, śpiewa: „Na zboczach gór **biały śnieg** nocą lśni i **nietknięty stopą** trwa, / Królestwo **samotnej** duszy, a królową jestem ja” (KL). Ośnieżone zbocza oddalone od cywilizacji podkreślają osamotnienie, pustkę bohaterki. Tak zaczyna się piosenka *Mam tę moc*, której zakończenie brzmi: „Od lat coś w objęcia **chłodu** mnie pcha” (KL). Wyraża się w tym potrzeba samotności, w której można być sobą – potrzeba, która towarzyszyła Elsie od dawna. Jednocześnie lód, jako moc bohaterki, jest jej częścią i czymś, co całe życie oddziela ją od innych – jest tą samotnością, która tkwi głęboko w człowieku.

W tym językowym i pozajęzykowym obrazowaniu bardzo ważna jest opozycja zimno – ciepło. Ciepło kojarzy się z bliskością, co w planie dialogowym żartobliwie wyraża bałwanek Olaf w grze słów: „Jestem Olaf, trochę **brakuje mi ciepła**”. Zimno jest z kolei brakiem tej bliskości, dlatego wiąże się z samotnością. Gdy Anna próbuje odnowić, naprawić relację z siostrą, śpiewa: „**Razem** wszystko odmienimy, już nie będzie **wiecznej zimy** i staniesz w **słońcu** dnia jak ja”. *Wieczna zima* to nie tylko nawiązanie do pory roku, lecz także obraz tych wszystkich lat, kiedy księżniczki coraz bardziej oddalały się od siebie, kiedy bariera między nimi stawała się coraz trudniejsza do pokonania, kiedy obie tkwiły w samotności. To właśnie miłość siostrzana jest prawdziwym *happy endem* – ta miłość sprawia, że niemożliwe staje się możliwe.

SAMOTNOŚĆ JAKO ZAMKNIĘTE DRZWI

Carmen Hannibal pisze, że metafory w filmie animowanym czasem stają się sekwencjami tworzącymi narracyjną strukturę oraz ilustrującymi znaczenie dzieła (Hannibal 2017). Tak dzieje się w wypadku metafory SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Cały problem z mocą Elsy i samotnością siostr ma swój początek w momencie, kiedy starsza księżniczka niechcący robi młodszej krzywdę. Rodzice dziewczynek decydują, że najlepszym wyjściem będzie ukrycie Elsy i jej mocy przed całym światem – także przed Anną: „**Zamkniemy wrota**, (...) ukryjemy Elbę. Niech nikt nie wie, jakie ma

zdolności, nawet Anna”. Wypowiedzi tej towarzyszy seria kadrów, w których po kolei zamykają się wszystkie okna, bramy zamku i drzwi do pokoju starszej dziewczynki. W scenach towarzyszących piosence *Ulepimy dziś bałwana?* każda próba pokonania samotności przez Annę rozpoczyna się właśnie pukaniem do drzwi. Na końcu utworu (po śmierci rodziców) siostry siedzą w tych samych pozycjach po dwóch stronach tych samych drzwi i płaczą – przeżywają to samo. Wydaje się, że są blisko, cały czas dzieli je jednak bariera drzwi.

Kolejną piosenkę młodsza księżniczka rozpoczyna słowami: „**Otworzyć** się dało **okna, drzwi**”, a dalej śpiewa: „Nie będę sama wśród tych ścian, w sali balowej ruszą w tan, wreszcie się **otworzą wrota bram**” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć*). Tym, co może naprawdę otworzyć drzwi, wyciągnąć bohaterki z zamknięcia w sobie i samotności, jest miłość. Opowiada o tym kolejna piosenka pt. *Miłość stała w drzwiach*², której towarzyszą kadry pokazujące też fizyczne otwieranie drzwi.

Dla Elsy wiecznie zamknięte drzwi to także cierpienie. Bohaterka czuje się uwięziona, ma już dość ukrywania, tłamszenia swoich uczuć. Wyjście prawdy na jaw to szansa na wolność – „(...) lecz świat już wie! Mam tę moc, mam tę moc, rozpalę to, co się tli. (...) wyjdę i zatrzasnę drzwi” (KL – *Mam tę moc*). Moment odstonięcia swoich przeżyć, uwolnienia mocy to początek otwierania się starszej siostry, co ujawnia się w scenie, w której Anna przybywa do lodowego pałacu i ku jej zaskoczeniu zastaje otwarte drzwi. Rozmowę z siostrą młodsza księżniczka rozpoczyna słowami „Proszę cię, nie odchodź tak. **Nie zamykaj drzwi**, już nie muszą wrócić **samotności dni**” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (repryza)*). W słowach tych powraca więc metafora SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Elsa nie widzi szans na pełne otwarcie się i życie z siostrą. Wygania Annę oraz Kristoffa, aby zamknąć się w swym zamku. W odizolowaniu starsza bohaterka nie może poradzić sobie z emocjami, a przede wszystkim strachem – stara się je w sobie stłumić, ale wtedy pałac przejmuje jej uczucia, zmienia kolory na czerwony (gniew) i żółty (strach), wypełnia się kolcami skierowanymi do wewnątrz. Zamknięcie się we własnej samotności to kolejne więzienie.

Punktem, do którego dąży narracja oparta na tym motywie, jest otwarcie wrót zamku w Arendelle. Było to możliwe dopiero po otwarciu drzwi do swoich serc, otwarciu się na miłość. Końcowy dialog siostrz do zburzenia dzielącego je od lat muru samotności:

Anna: Wolę, jak **bramy są otwarte**.

Elsa: **Nie zamkniemy** ich już nigdy (KL).

² Tutaj warto odwołać się do oryginalnego tytułu, który brzmi *Love is an Open Door*, czyli dosłownie ‘miłość to otwarte drzwi’, co jeszcze lepiej wpisuje się w opisywaną przeze mnie metaforę.

ZAKOŃCZENIE

W *Krainie lodu* samotność konceptualizowana jest jako pojedynczość, brak towarzystwa, brak miłości, inność, wolność, ucieczka, doświadczenie straty, odrzucenia, zamknięcie, ciemność, cisza, zimno. Wszystkie te elementy stanowią różne części struktury badanego pojęcia – niektóre z nich odzwierciedlają konkretne wyrażenia w języku (*sam jak palec, samotnemu cały świat pustynią, sam sobie sterem, żeglazem, okrętem*), część pojawia się na prawach skojarzeń użytkowników języka. Cechy te są uniwersalne i często wynikają z fizycznych doświadczeń człowieka.

Dzięki dwóm multimodalnym metaforom strukturyzującym narrację (SAMOTNOŚĆ TO LÓD, SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI) twórcy animacji rzucają nowe światło na pojęcie <samotność>. Akcentują bowiem wspomniane elementy jego struktury i pokazują je w subtelny, subiektywny sposób właściwy filmom animowanym. Zastosowanie metodologii kognitywnej w analizie filmów animowanych pozwala odkryć głębsze warstwy historii, które tylko z pozoru są prostymi „bajkami dla dzieci”. Takie spojrzenie na animacje może z jednej strony stać się punktem wyjścia do dalszych badań nad językiem tego typu filmów, z drugiej zaś pomóc w tworzeniu kolejnych dzieł poruszających trudne tematy, skierowanych do młodszych odbiorców. Nie jest łatwo rozmawiać z dziećmi o takich sprawach jak śmierć, choroba, samotność, dojrzewanie (Frackowiak 2015), wydaje się jednak, że świadomie skonstruowane filmy animowane mogą w tym pomóc, również za sprawą warstwy językowej, która mimo że jest dostosowana do najmłodszego odbiorcy, może przekazywać również sensy naddane, istotne z perspektywy widzów w różnym wieku.

Bibliografia

- Amanda, V., Marlina, L. 2018. *Directive Speech Acts Used in Frozen Movie Transcript*. Online: <https://ejournal.unp.ac.id/index.php/ell/article/view/9914> [dostęp: 06.2023].
- Bartmiński, J. 2015. Perspektywa semazjologiczna i onomazjologiczna w badaniach językowego obrazu świata. *Poradnik Językowy* z. 1, s. 14–29.
- Farris, M. 2020. „*Into the Unknown*”. *A Queer Analysis of the Metaphors in Disney’s Frozen Franchise*. Online: <https://www.proquest.com/docview/2386218729> [dostęp: 06.2023].
- Forceville, Ch.J. 2015. *Visual and multimodal Metaphor in Film*. W: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, red. K. Fahlenbrach, s. 17–32.
- Forceville, Ch.J. 2017. *From Image Schema to Metaphor in Discourse: The FORCE Schemas in Animation Films*. W: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, red. B. Hampe, s. 237–256. Cambridge.
- Frackowiak, S. 2015. *Trudne emocje u dziecka – wytyczne do przeprowadzenia rozmowy*. Online: https://www.ptde.org/pluginfile.php/1014/mod_page/content/8/Archiwum/XXI_KDE/PDF/Frackowiak.pdf [dostęp: 03.2023].

- Hannibal, C. 2017. *Subjective Perspective as Creative Metaphor in the Animated Film*. Online: <https://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/63> [dostęp: 30.06.2022].
- Kowalski, C., Bhalla, R. 2018. Viewing the Disney Movie „Frozen” through a Psychodynamic Lens. *J Med Humanit* 39, s. 145–150.
- Kresa, M. 2017. „Kraina lodu” i „Delfin Plum” na warsztacie polonisty? *Analiza nieliterackich odmian polszczyzny w filmach animowanych*. W: *Przekraczanie granic języka*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, M. Wanot-Miśtura, s. 143–159. Warszawa.
- Kwiatkowska, Z. 2016. *Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya*. Online: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=527547> [dostęp: 17.04.2022].
- Lakoff, G., Johnson, M. 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York.
- Langacker, R. 2009. *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków.
- Piskorska, A.M. 2017. *O czym do mnie milczysz? – współczesne oblicza samotności w kinie europejskim*. W: *Od samotności do osamotnienia*, red. J. Zimny, s. 82–92. Stalowa Wola.
- Sikora, I. 2013. *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu angielskich filmów animowanych*. Nysa.
- Skowera, M. 2021. Model baśni filmowej w złotym wieku wytwórni Walta Disneya (wraz z późniejszymi modyfikacjami). *Wielogłos* 1(47), s. 151–181.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków.
- Sobstyl, K. 2013. *Samotność i jej obrazy w języku*. Lublin.
- Streiff, M., Dundes, L. 2017. *Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess*. Online: <https://www.mdpi.com/2076-0760/6/2/38> [dostęp: 06.2023].
- Supardi, M. 2018. *Audio-Visual Translation Techniques: Subtitling and Dubbing of Movie Soundtrack in Frozen: Let it Go*. Online: <https://garuda.kemdikbud.go.id/documents/detail/1465026> [dostęp: 06.2023].
- Tokarski, R. 1998. Językowy obraz świata a niektóre założenia kognitywizmu. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury* 10, s. 7–24.
- Waszakowa, K. 2020. Wieloaspektowość pojęcia konceptualizacji w gramatyce Ronalda Langackera (spojrzenie z perspektywy użytkownika terminologii kognitywnej). *LingVaria* 1(29), s. 9–30.
- Zielińska-Nowak, K. 2018. „Bo dla niektórych to warto się roztopić” – o roli zwierząt w animacjach o książniczkach studia Walt Disney Animation Studios. W: *Zezwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, s. 136–153. Toruń.

***“A kingdom of isolation” or the conceptualisation
of the notion <loneliness> in the animated film titled Frozen***

Summary

This article discusses the conceptualisations of the notion ‘loneliness’ in the film titled *Frozen* (2013), directed by Chris Buck and Jennifer Lee. The study employs the cognitive methodology coupled with the media linguistic perspective. Multimodal metaphors and their functions in the narrative of the film have a special place in the analysis. The aim of the study is to analyse the aforementioned animated film in terms of what components of the conceptual structure of ‘loneliness’ were shown by its authors, what domains found in language they invoked, and what new contents related to the subject matter they used. The text shows that loneliness in *Frozen* is conceptualised as singleness, lack of company, lack of love, otherness, freedom, escape, experience of loss, rejection, closure, darkness, cold, and emptiness. A special image of the analysed notion emerges from two metaphors: LONELINESS is ICE, LONELINESS is a CLOSED DOOR.

Keywords: *Frozen* – loneliness – conceptualisation – multimodal metaphor.

Trans. Monika Czarnecka