

JAKUB BOBROWSKI

Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków

Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym

I

Spośród różnego rodzaju tekstów, w których występuje stylizacja językowa, szczególnie intrygujący poznawczo dla badacza języka artystycznego wydaje się dialog filmowy. Wynika to nie tylko z faktu, że polskie kino nie było jak dotąd przedmiotem systematycznego zainteresowania językoznawców, przez co jawi się jako obszar badawczy prawie nieodkryty. Należy pamiętać, że komponent językowy — wraz ze wszystkimi osobliwościami leksykalnymi i gramatycznymi — wchodzi na ekranie w interesujące, skomplikowane relacje intersemiotyczne, na które nie natrafi lingwista zajmujący się twórczością prozatorską czy poetycką. Podjęcie badań nad stylizacją w dialogu filmowym wymaga jednak dokładnego określenia procedury analitycznej — chodzi tu przede wszystkim o wskazanie, które elementy struktury językowej filmu należy uwzględnić oraz w jaki sposób interpretować ich funkcje. W niniejszym artykule chciałbym sformułować najważniejsze postulaty teoretyczne oraz pokazać ich praktyczne zastosowanie na przykładzie analizy jednego filmu — „Wilczycy”, reż. Marek Pietrak (1982).

II

W opracowaniach poświęconych stylizacji językowej w tekstach literackich dosyć powszechną praktyką jest porządkowanie omawianych zjawisk według podsystemów języka (za takim sposobem opisu opowiadał się np. Zenon Klemensiewicz¹, por. Klemensiewicz 1961). Omawia się zatem najpierw zjawiska fonetyczne², następnie morfologiczne (fleksyjne i słowotwórcze), składniowe, wreszcie leksykalne (niekiedy z rozbięciem na słownictwo i frazeologię). Jest to rozwiązanie na pewno wygodne z przyczyn

¹ Był to bez wątpienia nie tylko jeden z najważniejszych, ale i najbardziej wpływowych polskich teoretyków badań stylistycznych.

² W odniesieniu do tekstów pisanych — będących najczęściej przedmiotem opisu — należałoby raczej mówić o zjawiskach graficzno-fonetycznych; tak postępuje Stanisław Dubisz (por. Dubisz 1991: 31).

praktycznych, umożliwi stworzenie przejrzystej klasyfikacji materiału, ma też jednak głębsze uzasadnienie metodologiczne. Operacje stylizacyjne mogą odznaczać się różnym stopniem wszechstronności. To, czy w konkretnym tekście pojawiają się jedynie w wybranych płaszczyznach kodu słownego czy też obejmują wszystkie, wydaje się jednym z najistotniejszych jakościowych parametrów stylizowanego komunikatu artystycznego. Na jego podstawie można ocenić sprawność językową twórcy, określić, jak istotna rola w całościowej strukturze dzieła została przypisana stylizacji, a także scharakteryzować projektowanego odbiorcę. Omawiana procedura byłaby w pełni uzasadniona również w lingwistycznej analizie dialogu filmowego, wydaje się jednak, że można ją w pewien sposób uściślić. Uważam, że klasyfikując materiał, badacz powinien najpierw przeprowadzić podział według trzech podstawowych płaszczyzn każdego systemu semiotycznego: syntaktycznej/gramatycznej, semantycznej i pragmatycznej, a dopiero później przejść do poszczególnych podsystemów. Rozwiązanie takie umożliwi precyzyjne wydzielenie i omówienie zjawisk mieszczących się w sferze pragmatyki, które — choć zawsze wykraczają poza czystą gramatykę i semantykę — związane są bezpośrednio z doбором zarówno określonych jednostek leksykalnych, jak i form gramatycznych, przez co zdarzało się nieraz, że nie były one w odpowiedni sposób wyodrębniane przez badaczy stylizacji.

W zakresie analizy gramatycznej powinny się znaleźć napotkane w kwestiach bohaterów nietypowe elementy fonetyczne w obrębie wyrazów, formy fleksyjne, formacje słowotwórcze i struktury składniowe. Jeśli chodzi o składnię, to zjawiskiem najistotniejszym, najbardziej podatnym na zabiegi stylizacyjne wydaje się szyk wyrazów. Analiza semantyczna powinna uwzględnić wszystkie jednostki leksykalne, zarówno jednosegmentowe, jak i nieciągłe (frazelogizmy), nietypowe bądź to w planie treści, bądź też wyrażania. Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia, gdy dany ciąg dźwiękowy występuje wprawdzie w polszczyźnie standardowej, ale w analizowanym dziele został użyty w odmiennym znaczeniu. Ten przypadek reprezentują np. archaizmy znaczeniowe, zwane niekiedy paleosemantyzmami, i neosemantyzy. Jednostki nietypowe w planie wyrażania nie mieszczą się w normie językowej już ze względu na samą swą postać dźwiękową (np. archaizmy wyrazowe, dialektyzmy wyrazowe). Odrębną, ale bardzo istotną w tekście artystycznym grupę stanowią nazwy rzadkich realiów, decydujące o specyfice świata przedstawionego dzieła (np. archaizmy rzeczowe). Spośród zjawisk pragmatycznych na uwagę zasługuje na pewno szeroko pojęta etykieta językowa, a także rekonstruowane przez twórców filmu specyficzne sposoby werbalizowania różnych treści właściwe pewnym środowiskom społecznym, grupom o określonych poglądach itp. Mam tu na myśli chociażby sięganie po elementy obcojęzyczne w ściśle określonych sytuacjach komunikacyjnych czy posługiwanie się dyskursem ideologicznym (partyjnym, religijnym) wraz z charakterystycznym dla niego sposobem widzenia i wartościowania świata.

Wszystkie wymienione typy osobliwości językowych oraz ich funkcje powinny być zawsze analizowane w kontekście całości dzieła filmowego, z uwzględnieniem innych, współtworzących je kodów. Całkowicie zgadzam się tu z poglądem reprezento-

wanym przez wielu badaczy języka w mediach (por. np. Antas 1981, Ożdżyński 1994, Skowronek 2014). Należy zatem zwracać uwagę na to, w jakim stopniu owe osobliwości doprecyzowują czas i miejsce akcji, co mówią widzowi o bohaterach, jak współgrają z treściami przykazywanymi nie kanałem słownym, lecz wizualnym. Trzeba też wskazać, z jaką dominującą (ze względu na charakter fabuły) kategorią stylistyczną mamy do czynienia w danym obrazie — czy jest to archaizacja czy też dialektyzacja, potoczycyzacja lub jeszcze inna odmiana. Zgodnie z nowszymi ujęciami stylistycznymi (por. Dubisz 1986, 1991) jako jej wykładniki można interpretować zarówno autentyczne elementy imitowanego w dziele wariantu języka, jak i takie, którym charakter archaiczny, dialektałny lub potoczny został nadany wtórnie na mocy inwencji twórcy.

III

Omówioną wyżej strategię spróbuję teraz wykorzystać w analizie materiału empirycznego. Przedmiotem opisu będzie film „Wilczyca”³ Marka Piestraka z 1982 roku. Scenariusz, właściwie oryginalny (oparty na własnej noweli), napisał Jerzy Gierałtowski w ścisłej współpracy z reżyserem. Z punktu widzenia gatunkowego obraz ten można scharakteryzować jako film grozy w kostiumie historycznym. Jego akcja rozgrywa się w zaborze austriackim w czasie Wiosny Ludów, umiejscowiona została w zimowej scenerii polskiej prowincji. Głównym bohaterem jest szlachcic Kacper Wosiński. Inne pierwszoplanowe postaci to jego brat Mateusz i żona Maryna, a także hrabia Ludwik, którego majątku Kacper jest rządcą, żona Ludwika Julia, hrabia Wiktor Smorawiński oraz dowódca oddziału huzarów Otto von Furstenberg. Osią fabuły jest wątek nadprzyrodzony — Maryna, która za życia uprawiała czarną magię, po śmierci prześladowała męża jako zjawia bądź pod postacią wilczycy, by wreszcie opętać hrabinę Julię⁴. Wartość artystyczna dzieła jest wprawdzie dyskusyjna, ale występuje w nim bardzo ciekawy przykład stylizacji językowej, którą — ze względu na czas akcji oraz specyfikę fabuły — można by określić jako kostiumową archaizację połączoną z językową kreacją atmosfery niesamowitości.

1. Płaszczyzna gramatyczna

1.1. Zjawiska fonetyczne

Stylizacja językowa w płaszczyźnie dźwiękowej jest w „Wilczycy” minimalna. Trzykrotnie pojawiają się samogłoski pochylone, ale w formach wyraźnie zleksykalizowanych: *doktór* (1'46) i *kón f=2* (16'32, 16'33). Pierwsza ma charakter rzeczywiście przestarzały, można więc uznać, że mamy w tym przypadku do czynienia z czystą funkcją archaizacyjną (używa jej Mateusz Wosiński), druga natomiast, choć również znana dawnej polszczyźnie (por. Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2006: 103), kojarzy się przede

³ Podstawą ekscerpcji materiału była edycja DVD w serii „Platynowa kolekcja polskiego kina”; cytaty umieszczane przy cytatach informują, w którym momencie dany cytat pojawia się w filmie.

⁴ Informacje na temat filmu zaczerpnąłem z „Leksykonu polskich filmów fabularnych” (1997).

wszystkim z gwarą i w filmie występuje wyłącznie w kwestiach przedstawiciela ludu, prostego lokaja. Należy jej zatem przypisać funkcję socjologiczną, służy bowiem podkreśleniu społecznego pochodzenia bohatera. Podobną rolę odgrywa na pewno denazalizacja pojawiająca się w formie *bedzie* (31'08), zresztą również zleksykalizowanej. Wyrazem tym posługuje się stangret Onufry. W wypowiedzi tej postaci pojawia się ponadto ciekawa forma *biasi* 'biesi' (31'18), która w intencji twórców miała zapewne brzmieć bądź czysto archaicznie, bądź też archaicznie i dialektalnie. Jednakże, chociaż wyraz *bies* mógł mieć w dawnej polszczyźnie taką postać, nie została ona wyraźnie poświadczona, ale jeśli nawet istniała, to na pewno w XIX w. już nie występowała (por. Boryś 2005: 28). W tym przypadku autorzy scenariusza pozwolili więc sobie na anachronizm (w dziele artystycznym bez wątpienia usprawiedliwiony), pozostałe zabiegi fonetyczne można uznać za mieszczące się w ramach autentycznej polszczyzny dziełnastowiecznej.

1.2. Zjawiska fleksyjne

Operacje stylizacyjne w obrębie fleksji również nie są zbyt liczne. Uwagę zwraca przede wszystkim stosowanie ruchomych końcówek czasu przeszłego, por. następujące przykłady:

Dobrze, żeś pan przyszedł (17'13), *Coś ty zrobiła?* (3'56), *Gotowyś do drogi?* (24'32),
Tyś wzywał lekarza? (2'01)

Oczywiście formy tego typu występują także dzisiaj, ale — chociaż tradycyjnie kojarzone były z mówionym językiem potocznym — w nowszej polszczyźnie obserwuje się ich bardzo wyraźny regres, co sprawia, że mogą nadawać dialogowi filmowemu archaiczny posmak, dotyczy to zwłaszcza analitycznych form czasownika *być*.

Z innych osobliwości fleksyjnych można wymienić nieliczne przypadki zaniku kategorii męskoosobowości, por. [Huzarzy] *były* (38'21), *pytały* (38'28), a także nietypową formę M. Im. rzeczownika *rok*, który w „Wilczycy” przybiera postać *roki* (31'08). Zjawiska te kojarzą się dosyć mocno z polszczyzną dialektalną i zostały użyte przez twórców filmu w celu socjologicznej charakterystyki bohaterów — pojawiają się one w kwestiach lokaja oraz stangreta Onufrego.

1.3. Zjawiska składniowe

W zakresie składni podstawowym zabiegiem stylizacyjnym zastosowanym przez twórców filmu okazuje się zmiana standardowego szyku wyrazów. W dialogach *Wilczycy* pojawiają się inwersje następującego typu⁵:

— prepozycyjny szyk jednostki funkcyjnej (przyimka) *temu: temu ze trzy roki* (31'08);

⁵ Wyróżniając modyfikacje szyku w grupach nominalnych, nawiązywałem do koncepcji W. Śliwińskiego, zrezygnowałem jednak z właściwej badaczowi, specjalistycznej terminologii (por. Śliwiński 1984).

— postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej (przydawka umieszczona bezpośrednio po nadrzędnym rzeczowniku): *dobrodzieju nasz* (94'50), *dom mój* (36, 17), *małżonka moja* (35'56);

— zmiana kolejności przydawek w kilkuskładnikowej grupie nominalnej (przydawka wyrażona zaimkiem umieszczona bezpośrednio przed rzeczownikiem): *dawna wasza alkowa* (56'22);

— umieszczenie przydawki w odległej postpozycji (przydawka umieszczona po rzeczowniku niebezpośrednio, składniki grupy nominalnej rozdzielone czasownikiem): *wody mi przynieś gorącej* (2'43);

— umieszczenie dopełnienia przed imiesłowową przydawką rozwijającą: *cmentarz granatami zryty* (59'02);

— szyk finalny czasownika w formie osobowej (tzw. szyk łaciński): *A cóż to Acan tak pokrzykujesz, jakbyś po stajniach chodził* (53'51), *Chłopaka do nas ślij* (25'32), *Chłopiec zaraz buty przyniesie* (24'00), *Kiedy panu cytą z Ewangelii wskazałem* (81'15), *Mój honor ci powierzam* (36'26), *My za granicę idziemy* (36'14), *Nawet nie spojrział, plecami się odwrócił* (10'40), *Ostatnio magią się parała* (11'03), *Słowem zaręczam* (36'30), *Spokój był, dopóki ona z wbitym kolkiem osikowym w piersi leżała* (59'36), *Tam nasi tłuszcę dopadli* (59'04), *Za rządzcę jedziesz* (12'40), *Za słowo cię trzymam* (24'22); wyjątkowo w tej pozycji może też pojawić się bezokolicznik: *Trzeba srebrną kulę łać* (80'04);

— przesunięcie zdania podrzędnego na początek wypowiedzenia: *Co ja mam czynić, to sam wiem najlepiej* (25'23).

Szyk przestawny może wprawdzie pełnić różnorakie funkcje artystyczne (np. służyć poetyzacji), ale jego stosowanie w celu nadania składni danego tekstu rysów archaicznych jest jedną z najlepiej utrwalonych strategii pisarskich, o czym świadczą m.in. wyniki badań A. Wilkonia (1976) i S. Dubisza (1991) nad powieściami historycznymi.

Z innych syntaktycznych zabiegów stylizacyjnych można wskazać jeszcze tylko nietypową rekcję czasownika. W „Wilczyce” występuje ona przy jednostce *doczekać się*, por. *doczekać się na ciebie* (54'58). Nie jest to jednak konstrukcja autentycznie dawna.

2. Płaszczyzna semantyczna

Stylizacja językowa w płaszczyźnie semantycznej wiąże się, jak to zostało już powiedziane, z wyborem określonych jednostek leksykalnych — zarówno pojedynczych leksemów, jak i frazeologizmów⁶. W „Wilczyce” dominującą klasę osobliwości słownikowych stanowią archaizmy, co zresztą wydaje się zrozumiałe. W ich obrębie wyróżnić możemy dwie podstawowe grupy — archaizmy rzeczowe oraz stylistyczne. Pierwsze z nich to wyrazy (a także połączenia wyrazowe) służące przywołaniu elementów rze-

⁶ Ustalając status badanych jednostek, posiłkowałem się opracowaniami leksykograficznymi: „Słownikiem języka polskiego”, red. W. Doroszewski, „Uniwersalnym słownikiem języka polskiego”, red. S. Dubisz i „Wielkim słownikiem języka polskiego PAN”, red. P. Żmigrodzki.

czywistości historycznej, właściwych przedstawianej epoce, takich jak realia życia codziennego, wierzenia, obyczaje, stosunki społeczne. W analizowanym filmie tego typu jednostek pojawia się sporo, są one przy tym zróżnicowane znaczeniowo, reprezentują kilka pól tematycznych. Można w ich obrębie wyróżnić następujące grupy leksykalno-semantyczne:

— budowie i ich elementy: *alkowa* ‘pomieszczenie sypialne’ f=2 (56’22, 59’53), *kancelaria* ‘gabinet gospodarza domu, zwłaszcza dziedzica we dworze’ (60’53);

— finanse, stosunki własnościowe: *czynsz* ‘opłata za dzierżawę majątku ziemskiego’ (55’40), *dobra* ‘majątek ziemski’ (49’22), *imperiał* ‘złota moneta w carskiej Rosji’ (10’34), *skrypt dzierżawny* ‘dokument potwierdzający dzierżawę’ (55’50), *talar* ‘dawna moneta srebrna’ (55’26);

— choroby i ich leczenie: *kwęś* (18’52), *postawić pijawki* ‘leczyć, przykładając do ciała pijawki’ (23’48);

— sądownictwo i kary: *kazamaty* ‘podziemne więzienie, lochy więzienne’ (18’04), *zakuć w kajdany* ‘dawna forma aresztowania’ (17’44);

— technika: *dagerotyp* ‘zdjęcie z wczesnego okresu rozwoju fotografii (wykonane metodą dagerotypii)’ (60’52);

— transport: *kareta* f=2 (33’39, 36’04), *kolasa* ‘dawny pojazd konny’ (23’54), *kolaska* ‘mała kolasa’ f=2 (25’08, 25’18), *staje* ‘dawna miara odległości’ (25’10);

— wojskowość: *huzar* ‘żołnierz dawnej lekkiej jazdy, ubrany i uzbrojony na sposób węgierski’ f=3 (17’30, 35’23, 38’20);

— zawody, funkcje: *chłopak szatny* ‘służący opiekujący się garderobą’ (18’24), *plenipotent* (17’20), *rządca* ‘administrator majątku ziemskiego’ (12’40), *stróż nocny* ‘stróżujący nocą w majątku ziemskim’ (58’02).

Na podstawie powyższego przeglądu można sformułować tezę, że twórcy filmu odwoływali się do pewnego stereotypu dawności kulturowej, ponieważ pojawiają się tu wyrazy i połączenia wyrazowe w polskiej wspólnocie komunikacyjnej powszechnie znane i jednoznacznie kojarzące się z przeszłością, takie jak *kareta*, *kolasa*, *talar* czy też nazwy charakterystycznych, prymitywnych zabiegów medycznych. Oczywiście ich desygnaty funkcjonowały w XIX w., ponadto w dialogach występują również leksemy jednoznacznie związane z okresem, w którym osadzona została fabuła (*dagerotyp*, *huzar*), można zatem stwierdzić, że rozbrzmiewające z ekranu archaizmy rzeczowe dobrze ewokują klimat epoki. W filmie mamy jednak do czynienia również z jednostkami przywołującymi mniej znane realia, wystarczy wymienić tu *imperiał*, *skrypt dzierżawny* czy *staje*. Co ciekawe, ich desygnaty nie pojawiają się na ekranie ani nie są opisywane przez bohaterów, co pokazuje, że twórcy postanowili odwoływać się nie tylko do znanych, podręcznikowych faktów, ale i do bardziej specjalistycznej wiedzy o przeszłości. Trudno byłoby tu jednak mówić o szczególnym ograniczeniu komunikatywności dialogów, ponieważ mniej wprawny odbiorca bez problemu może odczytać ogólne znaczenie wskazanych archaizmów rzeczowych z szerszego kontekstu — jeżeli np. bohater stwierdza, że książdź nie chciał odprawić pogrzebu nawet za pięć imperiałów, to łatwo się domyślić, że były to monety bardzo cenne.

Drugą grupę archaicznych jednostek stanowią archaizmy stylistyczne, czyli leksemy będące dawnymi/przestarzałymi odpowiednikami wyrazów używanych współcześnie⁷. Ponieważ ich desygnaty wciąż istnieją, nie służą one przywoływaniu historycznych realiów, lecz stworzeniu iluzji charakterystycznego dla czasów minionych sposobu wysławiania się. Ze względu na tę funkcję powinny one odznaczać się większym niż archaizmy rzeczowe zróżnicowaniem gramatycznym i z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w omawianym filmie. Pojawiają się w nim bowiem archaiczne:

— rzeczowniki: *dyskurs* ‘rozmowa’ (17’53), *kiep* ‘głupiec’ (15’58), *pokropek* ‘pokropienie/trumny’ (11’06), *samka* ‘samica’ (67’28), *truchło* ‘zwłoki’ f=3 (11’39, 59’15, 59’39);

— czasowniki: *imaginować* ‘wyobrażać sobie’ (33’13), *odprawować* ‘odprawiać’ (32’15), *oporządzić się* ‘ubrać się’ (18’21), *przeleknąć* ‘przestraszyć’ (32’00), *zdzierzyć* ‘wytrzymać’ (11’42), *złęgnąć* ‘wydać na świat, urodzić’ (67’31);

— przymiotniki: *brzemienna* ‘ciężarna’ (2’00), *żyw* ‘żywy’ (59’45);

— przysłówki: *skoro* ‘prędko’ (19’19), *spieszno* ‘szybko’ (5’03);

— wykrzykniki: *basta!* ‘dość’ (11’06), *bywaj!* ‘forma powitania’ (15’52);

— jednostki funkcyjne: *miast* ‘zamiast’ (27’26), *pospołu* ‘razem z’ (59’15), *tedy* ‘więc’ (36’31).

Zbiór archaizmów stylistycznych dopełnia leksyka książkowa i potoczna. Ponieważ jest ona nacechowana, wykracza poza zasób słownictwa wspólnoodmianowego, również należy do wykładników podstawowej kategorii stylizacyjnej. Jednostki książkowe i potoczne pojawiające się w dialogach można traktować jako archaizmy funkcjonalne (Dubisz 1991: 27). Pierwsza z wymienionych grup obejmuje leksemy w sposób wyraźny podnoszące rejestr stylistyczny, co na zasadzie mocno utrwalonej konwencji ewokuje starsze fazy rozwojowe języka. Należą tu następujące jednostki:

— rzeczowniki: *krucyfiks* f=2 (5’54, 19’06);

— czasowniki: *czynić* (66’48), *dzięki /ci/* (36’33), *odziać się* (25’40), *odziewać się* (24’58), *szczepnąć* ‘umrzeć’ (11’06);

— przymiotniki: *tajemny* (53’43);

— jednostki funkcyjne: *niepodobna* ‘nie jest możliwe’ (59’42).

Słownictwo potoczne obniża wprawdzie rejestr stylistyczny, ale zwłaszcza jeśli jest nacechowane ekspresywnie (negatywnie), wprowadza do tekstu element pewnej pierwotnej, prymitywnej emocjonalności, która stereotypowo może się kojarzyć z mentalnością naszych (szeroko rozumianych) przodków, np. polskiej szlachty. Z taką sytuacją mamy do czynienia w „Wilczycy”. W ustach szlacheckich bohaterów, braci Wosińskich, pojawia się szereg wyraźnie nacechowanych kolokwializmów: *bajda* ‘głupstwo’ (31’02), *gardłować* (25’29), *suka* ‘wyzwisko’ (62’02), *ścierwo* ‘wyzwisko’ (1’55), *wiarus* (58’43). Ponadto w dialogach występują charakterystyczne dla języka potocznego jednostki co prawda nienacechowane emocjonalnie: *jaki* ‘jakiś’ f=2 (24’16, 79’05), *kto*

⁷ Jest to szersze rozumienie terminu archaizm stylistyczny niż to, które proponował niegdyś J. Bartmiński (1965).

‘ktoś’ f=2 (29’29, 33’33), ale przez swą niestandardowość również wzmacniające stylizację.

W zakresie frazeologii zwraca uwagę przede wszystkim obecność dużej liczby jednostek, które zawierają komponent *Bóg* lub *diabeł*, ewentualnie odwołują się do jednego z tych wyrazów na zasadzie semantycznych asocjacji. Pierwszą grupę reprezentują następujące konstrukcje:

Na miłosierdzie Boże! f=2 (1’52, 41’52), *Na miły Bóg!* (11’42), *Sen mara, Bóg wiara!* (28’40), *Wszelki duch Pana Boga chwali!* (32’02); *A słowo ciałem się stało* (32’57).

Do frazeologii „demonicznej” należą natomiast następujące jednostki:

Czort z nim (33’20), *Diabli nadali* (30’14), *do kroćset* /w domyśle: diablów/ (24’55), *Kie lichy?* (14’52), *Pędził, jakby go diabli nieśli* (16’36), *To mnie aż tutaj biasi ponieśli* (31’18); *Zgiń, przepadnij, maro przebrzydła!* (32’05).

Większość z wymienionych frazeologizmów istnieje we współczesnej polszczyźnie, choć niektóre są już mocno nacechowane, mają charakter książkowy, a może nawet erudycyjny (mam tu na myśli zwłaszcza frazy zdaniowe typu *Wszelki duch Pana Boga chwali*). Jednakże tak duże zagęszczenie w dialogach filmowych jednostek przynależnych do wskazanych kręgów semantycznych pełni niewątpliwie funkcje stylizacyjne. Przede wszystkim tego typu frazeologia bardzo dobrze współgra zarówno z fantastyczną tematyką filmu, jak i czasem (połowa XIX wieku) oraz miejscem akcji (polska prowincja). Świat przedstawiony „Wilczycy” w sposób naturalny kojarzy się — znowu na mocy pewnych kulturowych stereotypów — z większą religijnością oraz wiarą w zjawiska nadprzyrodzone. Należy zauważyć, że wymienione jednostki nie pełnią w dialogach funkcji czysto ekspresywnej, jak to się dzieje we współczesnej polszczyźnie z przekleństwami typu *do diabła*. Realizują one przede wszystkim funkcję magiczną, mają wpływać na rzeczywistość. Bodaj najlepiej widać to w scenie, w której stary stangret Onufry, zobaczywszy zjawę, wypowiada słowa *Zgiń, przepadnij, maro przebrzydła!*, po czym spluwa.

Zbiór nacechowanych jednostek frazeologicznych dopełniają w „Wilczycy” konstrukcje już *stricte* archaiczne:

a żywo! ‘forma ponaglenia’ f=2 (2’43, 38’04), *dać pokój* ‘dać spokój’ (33’23), *mieć baczenie* ‘uważać’ (25’33), *w konie!* ‘na koń’ (24’59), *wielki czas* ‘najwyższy czas’ (24’35).

Pełnią one funkcję czysto archaizacyjną. Ponadto pojawia się pojedyncza struktura, którą można uznać za potoczną (choć jest to chyba potoczność już nieco „książkowa”): *do pioruna!* (32’30). Przekleństwa tego używa Kacper Wosiński, mamy więc tu znowu do czynienia z językowym podkreśleniem jego „szlacheckiego”, impulsywnego charakteru. Ten przykład, jak i poprzednio omówione kolokwializmy leksykalne, pokazuje, że osobliwości stylistyczne mogą pełnić w tekście artystycznym również funkcję psychologiczną.

3. Plaszczyna pragmatyczna

Spośród zastosowanych w „Wilczycy” operacji stylizacyjnych w sferze pragmatyki mieści się przede wszystkim próba odtworzenia dawnej etykiety językowej. Temu celowi służą pojawiające się licznie w dialogach dawne polskie zwroty grzecznościowe:

jaśnie pan f=5 (16'22, 53'47, 41'05, 67'14, 67'15), *jaśnie panie* f=2 (29'04, 29'25), *jaśnie panowie* (30'20), *jaśnie pani* f=2 (41'12, 41'19), *jaśnie wielmożny pan hrabia* (38'28), *jego cesarska mość* (49'26), *wielmożny pan* (27'28); *acan* (53'51), *waćpan* (18'14).

Użycie wskazanych wyrazów i konstrukcji bardzo dobrze oddaje panujące w XIX w. na ziemiach polskich stosunki społeczne. Wymienionymi zwrotami z segmentem *jaśnie* posługuje się konsekwentnie służba w stosunku do przedstawicieli warstwy szlacheckiej — i to zarówno hrabiego Ludwika, jak i jego rządcy Kacpra Wosińskiego. Sam Wosiński z kolei sięga po te formuły grzecznościowe, mówiąc o swoim pracodawcy i jego żonie. Natomiast do głównego bohatera osoby wyższe rangą zwracają się, używając po prostu wyrazu *pan*, a niekiedy również form *acan* i *waćpan*, co wyraźnie podkreśla jego niższą pozycję w hierarchii społecznej. Jeśli chodzi o dwie ostatnie jednostki, to autorzy scenariusza bardzo dobrze odtworzyli dawną regułę ich użycia. Posługiwali się nimi bowiem bądź szlachcice równi sobie stanem w swobodnych rozmowach, bądź też osoby o bardziej znaczącej pozycji społecznej w stosunku do osób stojących niżej (w drugim przypadku miało to często zabarwienie lekceważące lub ironiczne). Trzeba jednak dodać, że akurat te zwroty były charakterystyczne dla dawnej, przedrozbiorowej etykiety językowej, która już w XVIII w. (Wojtak 1991) ulegała uproszczeniu, a w kolejnym stuleciu uchodziła tylko za relikw przeszłości (Rachwał 1991). Wplecenie ich w wypowiedzi uczestników Wiosny Ludów wydaje się zatem zabiegiem wątpliwym z punktu widzenia historii języka, choć oczywiście bardzo wzmacnia archaizację.

Jeśli mowa o sposobach zwracania się do głównego bohatera, to warto zauważyć, że hrabia Ludwik, jego żona oraz hrabia Smorawiński posługują się w stosunku do niego formą drugiej osoby czasownika, zarówno w trybie orzekającym (częśćciej), jak i rozkazującym, por. następujące cytaty:

A cóż to acan tak pokrzykujesz, jakbyś po stajniach chodził (53'51), *Dobrze, żeś pan przyszedł* (17'13), *Oddasz pan ten list* (35'52), *Ogłuchłeś pan?* (32'54), *Pojedziesz pan pierwszy* (25'28), *Pojedziesz pan z nami* (25'05), *Potrzebny pan tu będziesz* (25'02); *Bierz waćpan ludzi!* (18'14), *Słuchaj pan* (25'06).

Jak wiadomo, takie konstrukcje miały w Polsce przedrozbiorowej charakter honoryfikacyjny, ale w XIX w. nabrały już zabarwienia poufatego i zostały wycofane z polszczyzny literackiej na rzecz struktur z trzecią osobą (por. Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2006: 488). Dziś brzmią bardzo potocznie lub lekceważąco. Jeżeli więc przedstawiciele arystokracji konsekwentnie zwracają się do Wosińskiego w drugiej osobie, podczas

gdy on sam używa w stosunku do nich tylko trzeciej osoby, to mamy tutaj do czynienia z bardzo konsekwentnym i sprawnym zaznaczeniem ról społecznych bohaterów.

Podobną funkcję zdaje się pełnić używanie w stosunku do głównego bohatera konstrukcji pan + nazwisko: *Panie Wosiński* f=5 (3'20, 32'54, 35'46, 37'09, 77'14). W dzisiejszej polszczyźnie jest to struktura obraźliwa lub substandardowa, w dawniejszych czasach była faktycznie częstsza i nie tak nacechowana, choć na pewno nie służyła do wartościowaniu adresata.

W języku jednego z bohaterów o rodowodzie niewątpliwie chłopskim, lokaja, pojawia się z kolei element wiejskiej etykiety językowej — mówiąc o hrabim Ludwiku, używa on trzeciej osoby liczby mnogiej: *Jaśnie pan wzywają pana* (16'22).

W dialogach bohaterów „Wilczycy” pojawiają się ponadto składniki obcojęzyczne:

— francuskie: *imbécile* (54'16), *mon chéri* (20'46);

— łacińskie: *pluralis* (21'49), *tertium non datur* (18'07);

— niemieckie: *Alle raus!* (52'18), *Hilfe!, Hilfe!* (92'50), *Mein Gott!* (52'33), *Raus!* (52'16).

Wtręty francuskie były, jak dość powszechnie wiadomo, charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej konwersacji salonowej, nie dziwi więc fakt, że posługują się nimi hrabia Ludwik i hrabina Julia. Wprowadzenie elementów łacińskich (w kwestiach Julii i hrabiego Smorawińskiego) przywołuje znowu stereotyp zamięłowania dawnej polskiej szlachty do łaciny (choć było ono charakterystyczne raczej dla I Rzeczypospolitej). Z kolei składniki niemieckojęzyczne pojawiają się tylko w wypowiedziach dowódcy huzarów, Ottona von Furstenberga. Wtręty te, włączone w tekst zasadniczo polski, mają oczywiście sugerować narodową przynależność bohatera (*explicite* nie jest ona podana, a nazwisko postaci nie rozbrzmiewa na ekranie).

IV

Na podstawie przeprowadzonej analizy materiału można sformułować wniosek, że twórcy „Wilczycy” zastosowali w swym filmie archaizację wszechstronną, obejmującą — wprawdzie w różnym stopniu — wszystkie płaszczyzny językowe. Należy jednak dodać, że jest to stylizacja raczej umiarkowana, i chociaż bardzo dobrze buduje iluzję dawnej polszczyzny, nie wypiera całkowicie z dialogów elementów nienacechowanych. Dzięki temu kwestie bohaterów pozostają komunikatywne dla odbiorców, chociaż ich pełne zrozumienie wymaga raczej pewnego wyrobienia językowego. Warto jeszcze nadmienić, że zastosowane zabiegi dosyć wiernie (choć nie bez znaczących odstępstw) oddają charakter polszczyzny połowy XIX wieku.

Metoda opisu stylizacji w dialogu filmowym przedstawiona w niniejszym artykule powinna okazać się przydatna również do opisu dzieł o zupełnie odmiennej tematyce, z wypowiedziami bohaterów nasyconymi innego rodzaju osobliwościami językowymi. Oczywiście proponowanej tu procedury nie można stosować niewolniczo, zawsze musi zostać dopasowana do specyfiki materiału. W każdym przypadku konieczne jest jednak uwzględnienie nie tylko zjawisk czysto formalnych, gramatycznych, ale i semantycznych oraz pragmatycznych.

Bibliografia

- Antas J., 1981, Projekt metodologii badań relacji słowo-obraz w przekazie telewizyjnym, *Zeszyty Prasoznawcze* XXII, 2 (88), s. 33–42.
- Bartmiński J., 1965, Problemy archaizacji językowej, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław, s. 218–233.
- Boryś W., 2005, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 2006, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
- Dubisz S., 1986, Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945–1975), Wrocław.
- 1991, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa.
- Klemensiewicz Z., 1961, Jak charakteryzować język osobniczy? [w:] idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Kraków.
- Leksykon polskich filmów fabularnych*, 1997, red. J. Słodowski, Warszawa.
- Ożdżyński J., 1994, Kontekst wizualny reporterskiej wypowiedzi unaoczniającej w radiu i telewizji, [w:] *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*, red. Z. Kurzowa, W. Śliwiński, Kraków, s. 231–241.
- Rachwał M., 1991, O przyczynach zmian systemu adresatywnego języka polskiego w XIX wieku, [w:] *Język a Kultura*, t. 6: Polska etykieta językowa, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław, s. 41–49.
- Skowronek B., 2014, O nowej koncepcji badań polszczyzny medialnej, *Język Polski* XCIV, s. 29–36.
- Słownik języka polskiego, 1958–1969*, red. W. Doroszewski, t. 1–11, Warszawa.
- Śliwiński W., 1984, *Szyk wyrazów w zdaniu pojedynczym dzisiejszej polszczyzny pisanej. Opis prawidłowości*, Kraków.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2003, red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa.
- Wielki słownik języka polskiego PAN*, 2007–, red. P. Żmigrodzki, www.wsjp.pl (dostęp: 16.11.2014).
- Wilkoń A., 1976, O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. *Studia nad tekstem*, Kraków–Warszawa.
- Wojtak M., 1991, Wybrane elementy staropolskiej etykiety językowej, [w:] *Język a Kultura*, t. 6: Polska etykieta językowa, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław, s. 33–40.

SUMMARY**Layers of Linguistic Stylization in Film Dialogue**

Key words: film dialogue, archaization, stylization, artistic language.

Słowa kluczowe: dialog filmowy, archaizacja, stylizacja, język artystyczny.

The article presents conception of research into linguistic stylization used by screenwriters. In the first part, the author discusses the theoretical assumptions. He believes that research into stylization should include three aspects: grammatical, semantic and pragmatic. Taking into account the visual context is also necessary for a full description of linguistic phenomena. In the second part of the article, the author applies the proposed method to empirical material. Archaization in a Polish horror film *Wilczyca* (*She Wolf*, 1982) is analyzed.