

Jakub Bobrowski

(Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków)

JĘZYKOWA STYLIZACJA HISTORYCZNA W *RYCERZU* LECHA MAJEWSKIEGO

Stylizacja językowa, rozumiana najogólniej jako „celowe wprowadzenie do wypowiedzi realizującej określony styl pewnych istotnych właściwości stylu innego, będącego wzorcem stylizacyjnym” (STL 1988: 495) wydaje się zjawiskiem kojarzonym szerzej głównie z twórczością literacką, przede wszystkim z prozą fabularną. W rzeczywistości może się jednak pojawiać we wszelkich komunikatach artystycznych, w których jednym z użytych kodów jest język naturalny. Różne odmiany stylizacji występują ze znaczną częstotliwością np. w filmie fabularnym, co nie dziwi, zważywszy że od twórców dialogów filmowych oczekuje się szczególnej troski o językowy autentyzm, a sztuczne kwestie bohaterów rozbrzmiewające z ekranu brzmią wyjątkowo niedobrze. Operacje stylizacyjne w dziełach filmowych stosunkowo rzadko bywały dotąd przedmiotem obserwacji językoznawczej w Polsce, w ostatnim czasie powstało jednak kilka polonistycznych prac na ten temat (por. Bobrowski 2015b, 2016; Kresa 2014a, 2014b, 2014c), a już wcześniej wskazane zagadnienie przyciągało uwagę translatorów (por. zwłaszcza Garcarz 2007). Również niniejszy artykuł wpisuje się w nurt lingwistycznych (polonistycznych) studiów nad dialogiem filmowym¹, przedmiotem analizy jest w nim bowiem strategia stylizacyjna przyjęta przez Lecha Majewskiego jako twórcy (scenarzysty i reżysera) filmu *Rycerz* z 1980 r.² Językowy kształt tego dzieła wydaje się niezwykle interesującym obiektem badań ze względu na to, że jest on pochodną dosyć oryginalnej i raczej rzadkiej w polskim kinie konwencji gatunkowej zastosowanej przez artystę.

Akcja obrazu rozgrywa się w bliżej nieokreślonym królestwie, nie została również umiejscowiona w konkretnej epoce, ale rzeczywistość przedstawiona jest wzorowana wyraźnie na feudalnym średniowieczu. Głównym bohaterem filmu jest tytułowy Rycerz, który widząc upadek polityczny i moralny państwa oraz słabość Króla, wyrusza w poszukiwaniu cudownej harfy, niegdyś zabranej i zatopionej w morzu – jej odnalezienie ma jakoby przywrócić w królestwie ład i porządek.

¹ Pojęciem „dialogów” posługuję się tu w rozumieniu potocznym, w odniesieniu do wszystkich kwestii wygłaszanych przez bohaterów filmowych (monologów, dialogów właściwych i polilogów), a nie w znaczeniu *stricte* lingwistycznym.

² Informacje dotyczące filmów opierają się na syntetycznych opracowań filmoznawczych: *Leksykonie polskich filmów fabularnych* (Słodowski [red.] 1997) oraz *Historii kina polskiego* (Lubelski, Zarębski [red.] 2007).

Na swej drodze spotyka wielu ludzi – mnichów, zbójców, kupców – bezskutecznie odwodzących go od poszukiwań. Niestrudzony Rycerz dociera wreszcie nad morze, gdzie uczestniczy w ekstatycznych obrzędach religijnych miejscowego pogańskiego ludu. Gdy jest już pewien, że nigdy nie odnajdzie harfy i niemal załamuje się, nagle słyszy jej melodię rozbrzmiewającą w nim samym.

Powyższe, oczywiście bardzo skrócone streszczenie pokazuje, że mamy do czynienia niemalże z poetycką baśnią czy balladą filmową o wyraźnych podtekstach filozoficznych, przedstawiającą świat na poły realny, historyczny (choć przeszłość to oczywiście umowna), na poły fantastyczny. Na potrzeby tego świata reżyser postanowił wykreować specyficzny język. W niniejszym artykule chciałbym przede wszystkim pokazać, które operacje stylizacyjne zostały wykorzystane przez twórcę w filmie oraz z jaką dominantą stylistyczną (podstawowym czynnikiem decydującym o ukształtowaniu werbalnej warstwy komunikatu) mamy w nim do czynienia. Przeglądu zabiegów językowych dokonam, dzieląc je na gramatyczne, semantyczno-leksykalne i pragmatyczne³.

1. PŁASZCZYZNA GRAMATYCZNA

Fonetyczne wykładniki stylizacji językowej właściwie nie pojawiają się w filmie Majewskiego⁴. Wskazać można jedynie na występującą wielokrotnie w dialogach postać dźwiękową wyrazu *harfa* z opuszczoną inicjalną spółgłoską h: *arfa*. Ten wariant był jednak całkowicie zleksykalizowany w starszej (jeszcze dziewiętnastowiecznej) polszczyźnie, o czym świadczy chociażby fakt, że zanotowano go jako jednostkę hasłową w *Słowniku języka polskiego* pod red. Witolda Doroszewskiego (SJPDor 1958–1969). Towarzyszy mu tam zresztą kwalifikator *przestarz.*, co pozwala wnioskować, że użycie tej formy w filmie miało na celu uzyskanie efektu archaizacyjnego. Również podsystem słowotwórczy nie stanowił dla reżysera i scenarzysty przedmiotu istotnych operacji stylistycznych.

Elementy stylizacji pojawiają się natomiast w płaszczyźnie fleksyjnej. Ze zjawisk koniugacyjnych na uwagę zasługują przede wszystkim analityczne formy czasu przeszłego (z ruchomą końcówką osobową): *Jak tyś mi śmierć przeczł* (30'08), *Skądżeś się tu wziął?* (49'26), *Jeszcześ nie dopił* (63'42). Formy te mogą pełnić w tekście dwojaką funkcję stylistyczną, z jednej strony ewokują bowiem polszczyznę kolokwialną (pierwotnie charakterystyczne były przede wszystkim dla języka mówionego), z drugiej – dawniejszą (ruchomość końcówek czasu przeszłego jest od dawna zjawiskiem recesywnym, por. Buttler i in. 1986: 287). W dialogach *Rycerza*, zasadniczo bardzo dalekich od potoczności, pełnią funkcję wyraźnie archaizującą. Trzeba dodać, że w filmie pojawia się również jeden przykład połączenia końcówki osobowej z modulantem *że*: *Skąd żeście się tu wzięli?*

³ Taki podział pozwala bardzo klarownie, jak się wydaje, przedstawić badany materiał, choć oczywiście na poziomie *parole* jest on do pewnego stopnia nieostry, w konkretnym użyciu płaszczyzny systemu językowego wyraźnie na siebie zachodzą.

⁴ Podstawą ekscerpcji materiału była edycja DVD w serii „Lech Majewski. Kolekcja” z 2013 r. Cyfry umieszczane przy cytatach informują, w którym momencie dany cytat pojawia się w filmie.

(37'13). Takie użycia są, jak wiadomo, od dawna kwestionowane przez normatywistów i wielu widzów może odbierać wynotowane zdanie jako brzmiące bardzo potocznie, wręcz niestarannie, nie realizuje więc ono dobrze założonej funkcji stylistycznej. Przykład ten nie wydaje się również narzędziem charakterystyki socjalnej postaci, wypowiada je bowiem bohater tytułowy, reprezentujący społeczną elitę.

Należy jednak zauważyć, że filmie pojawiają się również osobliwości fleksyjne pełniące wyraźnie funkcję socjologiczną (to znaczy informujące o społecznej przynależności bohaterów, por. Dubisz 1991: 37). Należy do nich na pewno forma czasu przeszłego z opuszczoną końcówką fleksyjną (kategoria osoby wyrażona zaimkiem): *my by wiedzieli* (59'33), a także nietypowa forma dopełniacza liczby mnogiej rzeczownika *rok: kilka років* (57'22). Zjawiska te mają charakter wyraźnie dialektalny, ewentualnie potoczny, ich wystąpienie w kwestiach danej postaci może sugerować, że pochodzi ona z niższych warstw społecznych, z „ludu”. Tak właśnie dzieje się w filmie Majewskiego, wskazanymi formami posługują się bowiem wyłącznie prości robotnicy – rybacy.

Z innych zjawisk fleksyjnych warto jeszcze wspomnieć o wystąpieniu krótkiej formy przypadkowej zaimka dzierżawczego *mój: mej podróży* (30'38). Tego typu postaci zaimków mają oczywiście nacechowanie książkowe, podnoszą więc rejestr stylistyczny, co może wtórnie pełnić również funkcje archaizacyjne.

Zdecydowanie częściej wykładniki stylizacji występują w płaszczyźnie syntaktycznej. Uwagę zwraca przede wszystkim częste modyfikowanie neutralnego szyku składników grupy imiennej oraz zdania. Nie chodzi tu oczywiście o zmiany typowej kolejności elementów wypowiedzi mieszczące się w uzusie (np. będące wykładnikami struktury tematyczno-rematycznej), ale o permutacje wyraźnie nacechowane stylistycznie. W *Rycerzu* pojawiają się następujące operacje szyku⁵:

– przesunięcie przydawki, występującej zwykle w bezpośredniej prepozycji, do bezpośredniej postpozycji: *arfa cudowna f = 5*⁶ (11'45, 33'43, 34'27, 55'40, 59'26), *arfa kupiona* (33'06), *arfa ładna* (33'48), *cel niegodny* (41'59), *chwała boża* (42'58), *ciał całych* (37'41), *ciało nasze* (17'13), *górze wysoką* (39'31), *miejsce lepsze* (52'13), *miły mój* (11'38), *moce niebieskie* (62'20), *morze dobre* (57'01), *oczy twoje* (24'26), *rzeczy marne* (58'20), *ślugi jego* (26'41), *szczęśliwość wielka* (25'38), *ścierwo przekłete* (30'05), *śmierci swojej f = 3* (30'30, 30'32', 30'50), *zło wszelakie* (43'26);

– przesunięcie orzecznika na pozycję inicjalną: *niejasne są twoje słowa* (40'02);
 – umieszczenie orzeczenia w pozycji finalnej: *Królestwo za nic mają* (12'32), *Wszystko [...] z niewiedzy powstaje* (17'11), *Jedną, jedyną rzecz, która zniknąć nie może* (17'22), *Nikt źle by nie prawił* (25'39), *Rycerz z misją zdąży* (26'35), *Pan ci w raję lepsze miejsce zgotuje* (26'52), *Jak tyś mi śmierć przeznaczył, tak teraz ja ci ją zgotuję* (30'08), *Ale czemu świątyni już nie stawiacie?* (43'17), *Złem, co w kniei siedzi* (43'28), *A ja ciebie budzić nie mogłem* (49'39), *Nie zginę, póki świątyni na chwałę bożą nie wystawię* (50'14), *Dziś holdy matce Juracie i morzu dobremu składają* (57'02), *Każdego dnia brzegi przeszukuje* (57'28); w tej pozycji pojawia się również bezokolicznik: *I tu chcecie świątynię stawiać* (23'35), *Ludzi*

⁵ Wyróżniając je, bazowałam na ustaleniach poczynionych w pracy Władysława Śliwińskiego (por. Śliwiński 1984).

⁶ Skrót f oznacza frekwencję.

trza w Bogu rozpamiętać (28'02), *Albowiem nie świątynię, lecz katedrę jedziemy do miasta stawiać* (43'22), *Dwóch naszych Boga za złoto poczęło sprzedawać* (51'29), *A my po kraju rozpierzchliśmy się Boga szukać* (51'50);

– chiastyczna struktura zdania: *Nie ma arfy cudownej, naszej arfy już nie ma* (11'44), *Wydaje rozkazy, a ich sensu nie zna* (12'46), *Nagradza głupich, a mądrych skazuje na śmierć* (12'48), *Duszę chorą, a nie chore ciało* (28'06).

Tego typu zabiegi nadają filmowej konwersacji charakter wyraźnie książkowy, literacki, oddalając ją od mowy potocznej. Sztuczny, oparty na inwersji tok składniowy stanowi też w polszczyźnie tradycyjny środek stylizacji archaizującej, nawiązuje bowiem zarówno do dawnych zabytków piśmiennictwa, jak i przekładów biblijnych (na ten temat por. np. Wilkoń 1976: 152–153).

W filmie pojawiają się ponadto skomplikowane struktury składniowe ze zdaniami zanurzonymi, nietypowe dla języka mówionego: *Płomień, by mógł swój blask okazać, nie potrzebuje innego płomienia* (16'52), *Wszystko, poczawszy od ciała naszego, z niewiedzy powstaje* (17'11). Ich obecność również powoduje, że dialog filmowy brzmi nienaturalnie, nie modeluje prawdziwej rozmowy. W ogóle skomplikowana składnia, którą posługują się bohaterowie, powoduje, że ich wypowiedzi brzmią bardziej jak wcześniej przygotowane mowy niż żywe repliki.

Bardzo ciekawą strukturę syntaktyczną ma jeszcze otwierający film monolog Rycerza. Na szeroką skalę został w nim zastosowany asyndeton, bezspójnikowe łączenie wypowiedzeń, por. początek: *Kobieta. Woda. Morze. Księżyc. Ryba. Muszla. Planeta Wenus. Drzewo życia...* (1'29). Ponieważ dodatkowo wypowiedzenia te mają niemal wyłącznie charakter niezdaniowy, cała długa kwestia bohatera przybiera formę swobodnego strumienia świadomości. W tym wypadku specyficzna struktura składniowa wyraźnie pełni funkcję psychologiczną, ma bowiem na celu oddanie ulotnych myśli, wrażeń i stanów mentalnych postaci.

2. PŁASZCZYZNA LEKSYKALNO-SEMANTYCZNA

W *Rycerzu* pojawiają się trzy podstawowe klasy słownictwa nacechowanego stylistycznie: archaizmy rzeczowe, archaizmy stylistyczne oraz leksyka książkowa/poetycka⁷.

Archaizmy rzeczowe, rozumiane jako wyrazy ewokujące elementy rzeczywistości historycznej, dawnej kultury duchowej i materialnej (por. Bobrowski 2015a: 29) można przyporządkowywać do określonych pól leksykalno-semantycznych. W filmie Majewskiego reprezentowane są następujące grupy tematyczne:

- funkcje, stosunki społeczne: *dworzenie* (12'24),
- budowie i ich elementy: *gród* f = 2 (32'52, 33'02), *zamek* f = 3 (30'36, 56'10, 56'14),

⁷ Ustalając status nacechowanych jednostek leksykalnych, posiłkowałem się informacją stylistyczną oraz ilustracją materiałową zawartymi w opracowaniach leksykograficznych: *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego (SJP Dor 1958–1969), *Uniwersalnym Słowniku Języka Polskiego* pod red. S. Dubisza (USJP 2003) i *Wielkim słowniku języka polskiego PAN* pod red. P. Żmigrodzkiego (WSJP 2007–).

- przedmioty codziennego użytku: *sakiewka* f = 2 (41'48, 41'58),
- wojna, wojskowość: *luk* 'dawna broń' f = 2 (2'45, 39'13), *rycerstwo* (11'22), *rycerz* f = 3 (14'04, 25'14, 26'20), *strzała* 'dawna broń' (2'45),
- wierzenia, kult: *rusalia* 'pogańskie święto religijne' f = 2 (56'59, 60'20), *matka Jurata* 'pogańska bogini morska' (57'03),
- sztuka, muzyka: *gęśliki* (32'53), *lutnia* (32'55).

Jak widać, nie pojawiają się tu prawie w ogóle nazwy realiów mało znanych, mamy do czynienia z jednostkami obiegowymi, które pozostają zresztą ze sobą w wyraźnym związku, tworząc jeden z wyrazistszych stereotypów dawności kulturowej. Stereotyp ten bazuje na wyobrażeniach feudalnej, średniowiecznej Europy (por. zwłaszcza nazwy tak prototypowych realiów, jak *gród*, *rycerz*, *zamek*), a utrwalony jest bardzo dobrze w baśniach i w twórczości literackiej do nich nawiązującej (por. Skubalanka 1987: 26–27). Można zatem stwierdzić, że bańnio-fantastyczna fabuła filmu ma swój korelat językowy w postaci określonej struktury tematycznej osobliwości leksykalnych.

Warto zwrócić szczególną uwagę na jednostki ewokujące kult pogański, w przeciwieństwie bowiem do pozostałych, „uniwersalnych” archaizmów rzeczowych przywołują one konkretną tradycję kulturową – wierzenia ludów słowiańskich (*rusalia* powiązane etymologicznie z *rusalkami*, por. Moszyński 1992: 31) i bałtyjskich (*Jurata*). Sugeruje to, że pogańską nadmorską krainą, do której przybył Rycerz, jest wybrzeże Morza Bałtyckiego.

W dialogach pojawiają się również archaizmy stylistyczne, czyli dawne i przestarzałe odpowiedniki wyrazów współcześnie używanych (por. Bobrowski 2015a: 29). Nie są one bardzo liczne, udało mi się wynotować następujące jednostki: *psubrat* 'wyzwisko' (32'18), *rozbójca* 'bandyta, rozbójnik' (26'28), *rozpamiętać* 'rozważyć coś, zastanowić się nad czymś' (28'04), *tedy* 'więc' (60'34), *wejrzenie* 'wzrok' (51'40), *wszelaki* 'wszelki' (43'27). Warto zaznaczyć, że czasownik *rozpamiętać* nie został użyty w filmie w swym właściwym, historycznym znaczeniu. Kontekst *Ludzi trza w Bogu rozpamiętać* (28'01) sugeruje raczej znaczenie kauzatywne: 'sprawić, by ktoś coś rozważał, nad czymś się zastanawiał'. Mamy tu do czynienia z opartym na leksykalnym archaizmie neosemantyzmem. W dziele Majewskiego pojawia się też jeden dawny frazeologizm: *dać pokój* 'dać spokój' f = 2 (26'29, 40'16).

Dużo liczniej w dialogach występuje słownictwo książkowe, mowa tu o następujących jednostkach: *aby* f = 2 (30'37, 50'36), *akuratny* (32'58), *albowiem* f = 2 (25'24, 43'22), *ażeby* (16'16), *bowiem* (61'34), *czynić* (26'56), *lecz* f = 3 (24'59, 61'47, 64'20), *łękać się* f = 2 (40'29, 42'02), *kniewa* f = 3 (23'12, 37'27, 43'29), *młodzieniec* f = 2 (24'25, 27'58), *ostać się* (33'23), *ów* (2'55), *począć* (51'31), *pojmwować* (49'35), *posilić się* (63'33), *rzec* f = 2 (17'05, 59'25), *szczęśliwość* (25'38), *uczynić* (11'17), *wpierw* (27'59), *zatem* f = 3 (11'16, 20'42, 56'36), *zgotować* f = 2 (26'53, 30'11), *zguba* (16'26), *złotostrunny* (56'27), *życiwo* f = 3 (37'53, 61'44, 61'57). Charakterystyczna wydaje się tu zwłaszcza obecność wielu jednostek funkcyjnych (np. *aby*, *lecz*, *zatem*), które nie odsyłają do rzeczywistości, mają natomiast charakter wyraźnie metatekstowy, mogą więc pojawiać się w dialogach niezależnie od aktualnego tematu wypowiedzi, wydatnie wzmacniając założony efekt stylistyczny. W *Rycerzu* leksyka książkowa w sposób wyraźny służy archaizacji kwestii postaci, dopełnia zbiór archaizmów stylistycznych (zresztą granica między jednostkami dawnymi czy przestarzałymi a książkowymi jest

z natury płynna), wymienione jednostki są w filmie właściwie archaizmami funkcjonalnymi (por. Dubisz 1991: 29).

W dialogach pojawiają się ponadto pojedyncze jednostki leksykalne o charakterze gwarowym: *najść* 'znaleźć' f = 2 (59'32, 61'42), *nazad* 'wstecz' (57'23). Ich wystąpienia ograniczają się do kwestii rybaków, podobnie jak w przypadku wspomnianych wyżej dialektizmów gramatycznych mamy tutaj do czynienia z językową charakterystyką socjalną bohaterów.

Natrafić można również na leksemy kwalifikowane w słownikach jako potoczne: *sparszywiały* (45'01), *suka* 'wyzwisko' (45'00), *ścierwo* (30'05), *trza* 'trzeba' (28'03). Ich występowanie nie jest jednak ograniczone do idiolektów postaci o ściśle określonym statusie społecznym, nie pełnią więc funkcji socjologicznej. Bohaterowie używają tych wyrazów w sytuacji dużego wzburzenia emocjonalnego, można zatem przypisać im funkcję psychologiczną (służą ukazaniu różnicowania emocji i odczuć, por. Dubisz 1991: 37).

3. PŁASZCZYŻNA PRAGMATYCZNA

W płaszczyźnie pragmatycznej w operacje stylizacyjne uwikłane są wyraźnie różne komponenty etykiety językowej. Uwagę zwraca przede wszystkim fakt, że repertuar zwrotów grzecznościowych został w filmie zredukowany niemal zupełnie do jednej jednostki – *panie*, którą należy interpretować jako wołacz rzeczownika *pan* w dawniejszym znaczeniu 'ten, kto ma władzę nad kim albo nad czym; władca' (SJP Dor). Najczęstszym adresatem tej formy adresatywnej jest główny bohater, Rycerz. Używają jej: Księżniczka (12'49), Mnich f = 6 (23'40, 24'06, 26'48, 37'20, 37'24, 51'20), Kupiec f = 3 (32'15, 32'25, 32'45), Rybak f = 3 (57'22, 59'24, 63'32), Sługa (19'42). Rycerz z kolei sięga po nią, zwracając się do swojego mistrza w wojennym fachu, Hierofanta f = 2 (16'34, 20'44). Używana jest też w stosunku do króla (8'04 – jeden z rycerzy). Niekiedy zdarza się, że przyjmuje ona postać bardziej rozwiniętą: *wielmożny pan* (32'33 – Kupiec do Rycerza; tu wyjątkowo w formie mianownikowej ze względu na odmienną łączliwość z czasownikiem, por. niżej), *wstawiony panie* (26'31 – Mnich do Rycerza). Z kolei zwracając się do Księżniczki, Rycerz używa formy *pani* (11'49).

W dziele Majewskiego pojawiają się z rzadka również inne specyficzne dla dawnej polszczyzny formuły grzecznościowe. Księżniczka oraz rozmawiający z nią Rycerz, mówiąc o władcy, używają charakterystycznej frazy nominalnej *król ojciec* f = 4 (11'20 – Rycerz, 11'22, 12'02, 12'14 – Księżniczka). Wspominając matkę, Księżniczka posługuje się z kolei konstrukcją *królowa matka* (12'20).

Dominacja wołaczowych form adresatywnych jest ściśle związana z faktem, że zwroty grzecznościowe współwystępują w filmie z drugoosobowymi formami czasowników, por. następujące przykłady: *A myślisz, pani, że mogą tu siedzieć* (11'34), *Zdrowy byłeś, panie* (49'32), *Zdjąłeś ze mnie, ojczy* (42'40). Tego typu konstrukcje były typowe dla polszczyzny ogólnej do XIX w. (por. Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2006: 488), stanowią więc bardzo wyrazisty środek archaizacji językowej dialogów. Właściwe dla współczesnego języka polskiego użycie formy

trzecioosobowej trafia się w filmie Majewskiego tylko raz: *A to widzi wielmożny pan* (32'32).

Ze zjawisk pragmatycznych osadzonych mocno w gramatyce można jeszcze wymienić ciekawe użycie formy trybu rozkazującego mieszczące się na pograniczu funkcji optatywnej i magicznej (por. Laskowski 1998: 26–27): *Bogowie wiatru i wody, księżycu, co rodzisz się i zamierasz, by znów powrócić, i ty, palące słońce, pomóżcie mi* (73'50). O ile prośba adresowana do bóstw mieści się jeszcze w ramach typowej modlitewnej formuły życzeniowej, dobrze znanej również religii chrześcijańskiej, o tyle zwrot skierowany do nieświadomego subiekta (księżyc, słońce) przywołuje wyraźnie dawną wiarę w sprawczą moc wypowiedzianego słowa. Magiczne użycie języka typowe było dla wierzeń pierwotnych, pogańskich (a w każdym razie jest z nimi stereotypowo kojarzone), nie dziwi więc fakt, że cytowaną formułę wypowiada Rycerz w mistycznym niemal uniesieniu po wzięciu udziału w trwającym całą noc pogańskim misterium.

Na koniec warto poświęcić kilka słów filmowej onomastyce. Niemal wszyscy bohaterowie dzieła Majewskiego nie mają imion we właściwym sensie tego słowa. Określani są za pomocą rzeczowników pospolitych, takich jak *rycerz, król, kupiec*, które w dialogach używane są wprawdzie w referencji jednostkowej, w odniesieniu do ściśle określonych postaci, zyskują więc walor nazw własnych, niemniej jednak taki zabieg pozbawia bohaterów rysów indywidualnych, sprawia, że widz odbiera ich jako reprezentantów pewnych konwencjonalnych typów ludzkich. W strategii nominacyjnej zastosowanej przez Majewskiego po raz kolejny można dostrzec pokrewieństwo z poetyką baśni. Do opisanej tu prawidłowości zdaje się nie pasować imię wspomnianego mistrza głównego bohatera: *Hierofant*, które dla wielu odbiorców może brzmieć niczym jakieś starożytne *nomen proprium* (ze względu na obcy, grecki źródłosłów), ale w rzeczywistości jest to wyjściowo również rzeczownik pospolity, oznaczający starożytnego greckiego kapłana, a przenośnie 'osobę wtajemniczoną w tajniki czegoś' (USJP). W tym wypadku mamy dodatkowo do czynienia z imieniem znaczącym, co jednak nie dla wszystkich widzów musi być oczywiste.

* * *

Wyniki przeprowadzonej analizy pozwalają na sformułowanie wniosku, że dominantą stylistyczną w *Rycerzu* Lecha Majewskiego jest dawność językowa. Ponieważ akcja filmu rozgrywa się w rzeczywistości wprawdzie fikcyjnej, ale wyidealizowanej jako historyczna, reżyser podjął również próbę nadania dialogom rysów „dawniej polszczyzny”. Mamy tu oczywiście do czynienia z artystyczną kreacją, tworem jako całość fikcyjnym, Majewski nie starał się bowiem rekonstruować jakiejś określonej fazy rozwojowej polszczyzny. Sięgnął natomiast po środki stereotypowo kojarzące się z dawnym językiem i jego zabytkami, przede wszystkim po inwersję oraz zestaw obiegowych archaizmów leksykalnych dopełnionych słownictwem książkowym, podnoszącym rejestr stylistyczny. Przyjętą w dziele podstawową strategię stylizacyjną można określić jako stylizację historyczną, ma ona bowiem na celu stworzenie iluzji obcowania z dawną polszczyzną za pomocą środków zróżnicowanych genetycznie, bez ograniczania się do autentycznych zasobów językowej diachronii⁸. Inne odmiany stylizacji (dialektyzacja,

⁸ Terminy archaizacja/stylizacja archaizująca proponowałbym zarezerwować dla przypadków wniejszego imitowania wcześniejszych faz rozwojowych danego języka.

potocyzacja) mają w filmie znaczenie wyraźnie marginalne, służąc jedynie charakterystyce społecznej lub psychologicznej wybranych bohaterów. Stylizacja historyczna, podobnie jak inne zabiegi językowe (zwłaszcza ukształtowanie onomastyki) wspierają wyraźnie baśniową konwencję fabularną.

Badania nad werbalnym ukształtowaniem dialogu filmowego powinny być niewątpliwie rozwijane, jest on bowiem współcześnie jedną z najważniejszych form ekspresji artystycznej, których tworzywo stanowi język. Oczywiście stylistyczna analiza dzieła filmowego nie powinna nigdy polegać na rozpatrywaniu faktów gramatycznych lub leksykalnych w izolacji, zawsze należy uwzględniać kontekst wizualny oraz specyfikę gatunkową analizowanego dzieła.

BIBLIOGRAFIA

- Bobrowski J., 2015a, *Archaizmy leksykalne jako ewokanty dawności kulturowej i językowej w idiolekcie pisarskim Stanisława Wyspiańskiego. Analiza semantyczna i stylistyczno-funkcjonalna*, Kraków.
- Bobrowski J., 2015b, *Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowych*, „Polonica”, t. 35, s. 179–180.
- Bobrowski J., 2016, *Stylizacja językowa w filmie fabularnym – zarys koncepcji badawczej*, „Poradnik Językowy” [w druku].
- Buttler D. i in., 1986, *Kultura języka polskiego. Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 2006, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
- Dubisz S., 1991, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa.
- Garcarz M., 2007, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.
- Kresa M., 2014a, *Stylizacja gwarowa w serialu Blondynka w reż. Macieja Gronowskiego*, w: *Badania dialektologiczne. Stan, perspektywy, metodologia*, red. K. Sikora, M. Rak, Kraków, s. 331–344.
- Kresa M., 2014b, *Janosik – gwara na szklanym ekranie*, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 22–41.
- Kresa M., 2014c, *Gwara w filmie i serialu fabularnym – perspektywy badawcze*, „Prace Filologiczne”, t. 65, s. 241–257.
- Laskowski R., 1998, *Semantyka trybu rozkazującego*, „Polonica”, t. 19, s. 5–29.
- Lubelski T., Zarebski K.J. (red.), 2007, *Historia kina polskiego*, Warszawa.
- Moszyński L., 1992, *Die vorchristliche Religion der Slaven im Lichte der slavischen Sprachwissenschaft*, Köln–Wien.
- SJPDor, 1958–1969, *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, red. W. Doroszewski, Warszawa.
- Skubalanka T., 1987, *Interpretacja stylistyczna „Balladyny”*, w: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin, s. 25–51.
- Słodowski J. (red.), 1997, *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Warszawa.
- STL 1988, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław.
- Śliwiński W., 1984, *Szyk wyrazów w zdaniu pojedynczym dzisiejszej polszczyzny pisanej. Opis prawidłowości*, Kraków.
- USJP 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–4, red. S. Dubisz, Warszawa.
- Wilkoń A., 1976, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Kraków.
- WSJP 2007–, *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, www.wsjp.pl (dostęp: 21.06.2016).

LINGUISTIC HISTORICAL STYLIZATION IN *RYCERZ (THE KNIGHT)*
BY LECH MAJEWSKI

Summary

The article discusses grammatical, semantic and pragmatic linguistic style indicators appearing in the dialogues of Lech Majewski's film *The Knight* from 1980. The analysis of the material proved that the film is dominated by means evoking the old, historical Polish language. The author most often reached for inversion, conventional historicisms (referring to the stereotype of the feudal medieval times) and stylistic, as well as the old forms of address. Stylistic strategy used in the film can be defined as historical stylization. Language of the dialogues harmonizes with fairy-poetic narrative convention of *The Knight*.

Trans. Izabela Ślusarek