

Jakub Bobrowski

(Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, Kraków)

STYLIZACJA JĘZYKOWA W FILMIE FABULARNYM – ZARYS KONCEPCJI BADAWCZEJ

I

Stylizacja językowa stanowi jedno z najistotniejszych zagadnień w studiach nad językiem artystycznym. Jak zauważa Stanisław Balbus [1990, 15], badania nad tym zjawiskiem były zawsze specjalnością stylistyki słowiańskiej, w tym i polskiej, zresztą nawet sam termin *stylizacja* jest w krajach zachodnich stosunkowo słabo rozpowszechniony i używany w nieco innym znaczeniu. Najlepszym potwierdzeniem słów teoretyka literatury wydaje się obfita literatura przedmiotu, obejmująca zarówno prace, w których podejmuje się refleksję teoretyczną dotyczącą rozpatrywanego zagadnienia, jak i studia materiałowe. Badania nad stylizacją w tekstach polszczyzny artystycznej zaowocowały już dziesiątkami artykułów i książek. Trudno byłoby tu wymieniać wszystkie opracowania, warto jednak zwrócić uwagę na istnienie obszernych monografii przekrojowych, dotyczących stylizacji gwarowej w prozie powojennej [Dubisz 1986] i archaizacji w dwudziestowiecznej prozie historycznej [Dubisz 1991], a także wybranych stylizacji innojęzycznych (tu cykl prac Marii Strycharskiej-Brzeziny, por. zwłaszcza [Brzezina 1997]).

Trzeba jednak zauważyć, że badania nad poszczególnymi typami wypowiedzi artystycznej prowadzone pod kątem zabiegów stylizacyjnych rozwijały się w Polsce nierównomiernie. Zdecydowanie największym zainteresowaniem uczonych cieszyła się proza; poezja i dramat przyciągały ich uwagę wyraźnie rzadziej. Teksty dramatyczne są tutaj przypadkiem szczególnie zajmującym, ponieważ archaizmy, dialektyzmy, argotyzmy pojawiające się w kwestiach wygłaszanych ze sceny wydają się większym utrudnieniem percepcyjnym dla odbiorcy niż podobnego rodzaju elementy językowe występujące w tekście pisanym. Nie można oczywiście powiedzieć, by lingwiści omijali ten problem w swoich dociekaniach związanych z twórczością sceniczną różnych autorów, wciąż jednak istnieją kategorie utworów w szerokim rozumieniu tego słowa dramatycznych, których nie przebadano systematycznie w aspekcie stylizacji językowej. Jedną z nich są filmy fabularne i telewizyjne. Pierwsze prace na ich temat pojawiły się zupełnie niedawno – mowa tu o pionierskich artykułach Moniki Kresy do-

tyczących stylizacji gwarowej na ekranie [por. Kresa 2014a, 2014b, 2014c]. Analiza filmów za pomocą narzędzi klasycznej stylistyki rodzi bez wątpienia szereg problemów. W swojej warstwie słownej mają charakter tekstu dramatycznego, składa się on bowiem z kwestii postaci docierających do odbiorców bezpośrednio, bez medium w postaci podmiotu literackiego, zresztą jej zapis w postaci scenariusza przypomina wyraźnie książkową postać dramatu napisanego z myślą o scenie (tekst główny z wypowiedziami postaci, tekst poboczny z opisem scenerii, działań bohaterów itp.). Nie można jednak zapominać, że każdy film ma charakter polisemiotyczny i kod językowy współistnieje w nim z innymi kodami dźwiękowymi (muzyka, odgłosy rzeczywistości), a przede wszystkim z kodem wizualnym. Lingwista chcący badać wykładniki stylizacji pojawiające się w dialogach nie może pominąć tych współzależności. Pomimo wskazanych trudności zarysowana tu problematyka wydaje się ze wszech miar atrakcyjna i to nie tylko ze względu na to, że nie była dotąd zbyt często podejmowana. Sztuka filmowa zajmuje przecież ważne miejsce we współczesnym życiu kulturalnym i cieszy się zapewne większym zainteresowaniem odbiorców niż proza czy dramat sceniczny, warto więc prześledzić, jak znane z literatury językowe operacje stylizacyjne przebiegają w obrębie medium audiowizualnego. Zadania tego pragnąłby się podjąć w przyszłości autor artykułu. W niniejszym tekście przedstawione zostaną podstawowe problemy teoretyczne, dopełnione próbką analizy materiału empirycznego.

II

Badania nad stylizacją w dialogu filmowym powinny mieć bez wątpienia charakter empiryczny, jednak analizy materiałowe muszą być poprzedzone wypracowaniem spójnej metodologii. Wydaje się, że można już wskazać kwestie najbardziej podstawowe wymagające rozstrzygnięcia na początkowym etapie prac. Za takie uważam:

1. Wybór nośnika materiałów filmowych wykorzystywanego w badaniach.
2. Określenie podstawowych lingwistycznych założeń analizy stylistycznej.
3. Wybór rodzaju stylizacji będącego przedmiotem opisu.
4. Zasady tworzenia listy filmów – źródeł materiału empirycznego.

Ad 1.

Wybór nośnika może się wydawać problemem czysto technicznym, jest to jednak w rzeczywistości istotne zagadnienie metodologiczne. W dotychczasowych badaniach stylistycznych nad literaturą profesjonalną opierano się zazwyczaj na tekstach pisanych. W odniesieniu do tekstów poetyckich i prozatorskich wydaje się to zrozumiałe, podstawowym narzędziem ich odbioru jest bowiem kanał pisany. Podobną strategię stosowano również w odniesieniu do utworów scenicznych, chociaż w ich

wypadku docelowym środkiem przekazu jest (przynajmniej teoretycznie) kanał mówiony. Trzeba jednak pamiętać, że klasyczne dramaty mogą być swobodnie percypowane w procesie lektury i nawet wtedy zachowują swe artystyczne walory. Ponadto, jak zauważył Henryk Markiewicz [Markiewicz 2003], wobec zmienności i ulotności realizacji scenicznych to właśnie zapis książkowy gwarantuje sztuce teatralnej trwałe istnienie i to on jest jej postacią kanoniczną. Ten właśnie fakt przemawia za zasadniczą słuszością dotychczasowego postępowania lingwistów w odniesieniu do twórczości dramatycznej. Teoretycznie rozwiązanie praktykowane dotychczas w stosunku do tekstów scenicznych można by przenieść na grunt filmowy i przedmiotem analizy uczynić scenariusze. Istnieje jednak zbyt wiele argumentów przemawiających przeciwko takiej strategii, by można było uznać ją za właściwą. Przede wszystkim trudno jest twierdzić, jakoby scenariusz był podstawową postacią dzieła filmowego. Jest on zaledwie jego podstawą, szkicem czy partytura, by odwołać się do określeń związanych z teatralną teorią dramatu. Rozumiany semiotycznie tekst filmowy w przeciwieństwie do sztuki teatralnej nie potrzebuje książkowego utrwalenia zapewniającego mu integralność. Najlepiej świadczy o tym fakt, że tylko wybrane scenariusze ukazują się drukiem. Film istnieje przede wszystkim w wersji audiowizualnej i nie wydaje się wskazane, by badanie stylizacji opierało się na surogatach w postaci scenariuszy, choć warto je wykorzystywać jako źródła pomocnicze.

Praca z materiałami nagranyymi wydaje się rozwiązaniem optymalnym również i z tego względu, że pozwala ona obserwować dialogi nie tylko w zaprojektowanym przez twórcę dzieła wąsko rozumianym kontekście językowym, ale i w konsytuacji. A uwzględnienie sytuacyjnych składników aktu komunikacyjnego (wizualnie wykreowanej czasoprzestrzeni) ze względu na polisemiotyczny charakter utworów filmowych wydaje się nieodzowne.

Trzeba też nadmienić, że ze względu na współczesne zaawansowanie technologiczne dostępność odpowiednich urządzeń i cyfrowych edycji filmów praca z „żywym” materiałem nie powinna stwarzać większych trudności technicznych czy organizacyjnych. Konsekwentne traktowanie współczesnych wydań płytowych jako podstawy analiz pozwoliłoby dodatkowo bardzo precyzyjnie lokalizować cytowany materiał w źródłach.

Ad 2.

Dotychczasowy dorobek lingwistyki dostarcza wielu narzędzi, które mogą być wykorzystane w projektowanych badaniach nad stylizacją w dialogach filmowych. Moim zdaniem głównym punktem odniesienia powinna być jednak stylistyka strukturalistyczna, umożliwiająca wychwycenie elementów językowych znaczących jako wykładniki funkcji poetyckiej oraz określenie ich różnorodnych funkcji artystycznych w komunikacie literackim. Że strategia ta świetnie sprawdza się w opisie stylizacji, pokazują wspomniane już prace Stanisława Dubisza poświęcone dialektyzacji w prozie nurtu wiejskiego [Dubisz 1986] oraz archaizacji w dwudziestowiecznej po-

wieści historycznej o średniowieczu [Dubisz 1991]. S. Dubisz wypracował w swych książkach bardzo rozbudowaną typologię funkcji zabiegów stylizacyjnych, która wciąż stanowić może dla badaczy punkt odniesienia. Dla orientacji strukturalistycznej charakterystyczne jest nastawienie funkcjonalne, za przedmiot analizy uznaje się wszystkie środki językowe, którym twórca dzieła przypisał rolę wykładników stylizacji, niezależnie od tego, czy są to archaizmy (dialektyzmy, argotyzmy...) autentyczne, czy tylko intencjonalne. Spojrzenie w kategoriach mimetyzmu i lingwistycznej poprawności pisarskich zabiegów właściwe było dawniejszym badaczom języka artystycznego. Umiarkowany „normatywizm stylizacyjny” reprezentował jeszcze Zenon Klemensiewicz, czego świadectwem są prace zgromadzone w tomie *W kręgu języka literackiego i artystycznego* [Klemensiewicz 1961]. Osobiście również uważam, że najplodniejsze poznawczo jest podejście „funkcjonalistyczne”, ale doceniam wartość badań pokazujących stopień autentyczności osobliwości gramatycznych czy leksykalnych pojawiających się w komunikacie artystycznym. Służą one nie tylko czysto lingwistycznej charakterystyce ekscerpowanego materiału, ale mówią też wiele o stosunku twórcy do materii słownej oraz o tym, jakiego odbiorcę wirtualnego on zaprojektował. Uwzględnienie perspektywy „normatywnej” w studiach nad dialogiem filmowym wydaje się zatem uzasadnione.

Pomocne mogą okazać się również inne niż stylistyka, historia języka czy dialektologia subdyscypliny językoznawstwa. W tym miejscu chciałbym wskazać przede wszystkim na socjolingwistykę. Ponieważ w filmie mamy do czynienia z wypowiedziami konkretnych osób, kuszące wydaje się sprawdzanie, czy zróżnicowanie faktury stylistycznej ich kwestii wykazuje jakieś związki z parametrami socjalnymi, takimi jak wiek, płeć, wykształcenie, pochodzenie.

W badaniach nad dialogiem filmowym na pewno należy uwzględnić dotychczasowe studia nad językiem telewizji. Duży program badawczy dotyczący tej tematyki rozwijany był w Krakowie pod kierunkiem Zofii Kurzowej. Zaowocował nie tylko opracowaniami materiałowymi, ale i ciekawymi propozycjami teoretycznymi. W tym miejscu chciałbym wspomnieć o artykułach Jolanty Antas [1981], Władysława Miodunki [1979] i Adama Ropy [1979]. Autorzy ci starali się wypracować metodologię opisu komunikatów językowych z uwzględnieniem ich interakcji z kontekstem wizualnym, podstawowym w przekazie telewizyjnym. W. Miodunka oraz A. Ropa zwrócili uwagę na specyficzny charakter języka używanego w telewizji na tle tradycyjnego podziału na odmianę pisaną i mówioną. Komunikaty telewizyjne są wprawdzie mówione, nie cechuje ich jednak spontaniczność właściwa codziennej konwersacji. W telewizji mamy do czynienia z tekstami opracowanymi, o przemyślanym kształcie językowym. Dodatkowo przekazy audiowizualne mogą być utrwalane, a zatem, jeśli nie są nadawane na żywo, poddaje się je korektom. Sytuacja komunikacyjna w telewizji jest poza tym sztuczna, właściwy odbiorca (widz) nie uczestniczy bezpośrednio w akcji komunikacji. Wszystko to zbliża językowo audycje telewizyjne do tekstów

pisanych. Powyższą charakterystykę można przypisać również dziełom filmowym. W. Miodunka zajął się w swym artykule osobno specyfiką artystycznych komunikatów audiowizualnych (filmów telewizyjnych), twierdząc, że spośród wszystkich podobnych przekazów polisemiotycznych wykazują one największy stopień podporządkowania warstwy słownej warstwie obrazowej, tekst nie jest w nich bowiem zewnętrznym komentarzem do przedstawianego świata, lecz zbiorem wypowiedzi prezentowanych postaci, zostaje zatem podporządkowany fabule [Miodunka 1979, 34]. Te spostrzeżenia należy zaakceptować i uwzględnić w lingwistycznej analizie dzieła filmowego, pamiętając jednak, że charakteryzują one dialogi, podczas gdy film może zawierać też inne komponenty językowe.

J. Antas, próbując opisać relacje między słowem a obrazem w telewizji, stwierdziła, że element wizualny służy zwielokrotnieniu informacji językowej. Wpływa to w istotny sposób na strukturę warstwy tekstowej, w której nie wszystkie treści muszą być dokładnie objaśnione czy nazwane, albowiem na tle pojawiającego się obrazu przekaz uzyskuje pełną jasność [Antas 1981, 37]. Obserwacja ta wydaje się bardzo istotna dla badań nad stylizacją językową, o stopniu zrozumiałości i komunikatywności wykorzystanych środków stylizacyjnych często może bowiem decydować kontekst wizualny.

Z nowszych propozycji metodologicznych na uwagę zasługuje na pewno koncepcja mediolingwistyki Bogusława Skowronka [por. Skowronek 2013, 2014]. Uczony ten jest zdania, że analiza języka w mediach, takich jak film, radio, telewizja, Internet, powinna uwzględniać w sposób szczególny aspekt semantyczny. W komunikatach medialnych kreowana jest przecież określona wizja świata, odwołująca się zawsze do znanej odbiorcom „wspólnej bazy kulturowej” [Skowronek 2014, 33], społecznie utrwalonych struktur kognitywnych, nawet jeśli twórcy poddają je modyfikacjom. Język w środkach masowego przekazu musi być zatem analizowany z uwzględnieniem kontekstów kulturowych. Jest to obserwacja cenna i należy ją wykorzystać w opisie stylizacji filmowej. Zabiegi stylizacyjne, mające na celu tworzenie iluzji obcowania z określoną rzeczywistością: historyczną, społeczną, geograficzną, odwołują się do istniejących stereotypów na temat tej rzeczywistości. One decydują w znacznym stopniu o wyborze realiów czy też o ukształtowaniu idiolektów postaci.

W tym punkcie podałem tylko kilka szczególnie istotnych założeń metodologicznych projektowanego przedsięwzięcia badawczego, zainspirowanych dotychczasowym dorobkiem językoznawstwa. Problem wymaga jeszcze na pewno rozwinięcia i pogłębienia.

Ad 3.

Ponieważ lingwistyczne studia nad filmem fabularnym w ogóle, a stylizacją językową w filmie w szczególności, są jeszcze niezbyt zaawansowane, trudno byłoby jednemu badaczowi opisać wyczerpująco wszelkie pojawiające się w polskim kinie typy i przykłady stylizacji. Zresztą nawet

gdyby kwestie czysto teoretyczne były bardziej dopracowane, a określone analizy empiryczne przeprowadzone, i tak byłoby to zadanie raczej niewykonalne ze względu na ogrom i zróżnicowanie materiału. Rozsądnym rozwiązaniem wydaje się wypracowanie najpierw szczegółowej metodologii opisu, a następnie przetestowanie jej na ściśle określonym materiale. Jeśli chodzi o jego selekcję, to widziałbym dwie możliwości. Pierwsza to badanie specjalnie dobranych przykładów poszczególnych rodzajów stylizacji, przede wszystkim tych najczęściej wykorzystywanych przez scenarzystów. Drugą opcją jest skupienie się na jednej kategorii stylizacyjnej, połączone jednak z jej wyczerpującym opisem. Opowiadam się za drugim rozwiązaniem, jego przyjęcie skutkowałooby tym, że jedno z istotnych zjawisk stylistycznych doczekałoby się od razu opracowania monograficznego. W przyszłości mogłyby powstać opracowania kolejne. Wybór potencjalnych przedmiotów opisu jest szeroki ze względu na to, iż dorobek polskiego filmu jest nie tylko bogaty ilościowo, ale i zróżnicowany tematycznie oraz gatunkowo. W grę wchodzi właściwie wszystkie rodzaje stylizacji występujące w polskiej prozie, w tym na pewno trzy uznawane [por. np. Kurkowska, Skorupka 1959, 319] za najważniejsze dla artystycznej odmiany polszczyzny: dialektyzacja, kolokwializacja oraz archaizacja. Autorowi niniejszego artykułu szczególnie interesująca wydaje się ta ostatnia – nie tylko ze względu na jego dotychczasowe doświadczenia badawcze, ale i na szczególną rangę polskiego filmu historycznego.

Wybór stylizacji archaicznej jako przedmiotu badań stwarza jeden istotny problem – duża część rodzimych obrazów z akcją umiejscowioną w przeszłości to adaptacje tekstów literackich. Czy należałoby je również uwzględnić w badaniach? Niewątpliwie badanie relacji między dialogiem prozatorskim a jego ekranowym ekwiwalentem jest zagadnieniem ciekawym. Szczególnie warty pokazania byłby stopień ich archaiczności, wydaje się bowiem prawdopodobne, że zachodzą tu pewne różnice. W moim odczuciu jest to jednak zagadnienie do rozpatrzenia raczej w dalszej kolejności. Najpierw należy przebadać filmy oparte na scenariuszach oryginalnych, autorskich, innymi słowy takie, w których pojawiają się strategie stylizacyjne przygotowane od razu z myślą o medium audiowizualnym.

Ad 4.

Wybór kategorii stylizacyjnej pociąga za sobą oczywiście konieczność wyselekcjonowania odpowiedniego zbioru dzieł będących podstawą analizy. W wypadku archaizacji w grę wchodzi przede wszystkim filmy *stricte* historyczne, np. *Bolesław Śmiały* [1971], reż. Witold Lesiewicz, *Gniazdo* [1974], reż. Jan Rybkowski, ale i obrazy kostiumowe, luźno związane z rzeczywistymi wydarzeniami i postaciami, z akcją umiejscowioną jednak w przeszłości, np. *Rycerz* [1980], reż. Lech Majewski, *Wilczyca* [1982], reż. Marek Piestrak. Wydaje się, że można by tu uwzględnić nie tylko kinowe dzieła fabularne, lecz również filmy oraz seriale telewizyjne (np. *Czarne chmury* [1973], reż. Andrzej Konic, *Królewskie sny* [1988],

reż. Grzegorz Warchoń), zwłaszcza że cykle z gatunku płaszcza i szpady cieszyły się w Polsce zawsze dużym zainteresowaniem twórców oraz widzów. Poważnego przemyślenia wymaga kwestia chronologicznego umiejscowienia fabuł jako kryterium przy wyborze dzieł do analizy. Wstępnie można założyć, że powinno się uwzględnić filmy, których akcja rozgrywa się w okresie do XIX w. włącznie. W obrazach dotyczących historii dwudziestowiecznej ze względu na bliskość czasową scenarzyści nie stosują raczej wyraźnych zabiegów archaizujących w płaszczyźnie językowej. Godne rozważenia wydaje się ponadto uwzględnienie epizodów filmów czy seriali wprawdzie niehistorycznych, ale zawierających wyraźną archaizację. Myślę tu o komediach, sitcomach itp. Tego rodzaju obrazy posługują się uproszczonymi, zbanalizowanymi środkami stylizacyjnymi, ich analiza może więc pozwolić na uchwycenie swego rodzaju stereotypu językowej archaiczności na ekranie (w terminologii S. Dubisza – architektu stylizacyjnego) [por. Dubisz 1991, 163].

Jeśli chodzi o samo poszukiwanie dzieł filmowych spełniających wypracowane kryteria, to należy się w nim oprzeć na fachowych, wiarygodnych źródłach filmoznawczych. Obecnie badacz zainteresowany tematem dysponuje całym szeregiem bardzo dobrych kompendiów historii polskiego kina. Ze starszych prac uwzględnić warto na pewno wielotomową *Historię filmu polskiego* [1966–1994], opracowaną pod redakcją Jerzego Toeplitza (t. I–IV) oraz Rafała Marszałka (t. V–VI) i wydaną pod auspicjami Polskiej Akademii Nauk. Z późniejszych źródeł szczególnie pomocny, ze względu na słownikowy charakter, może być *Leksykon polskich filmów fabularnych* [Śladowski (red.) 1997]. Z innych dzieł syntetycznych warto wymienić przede wszystkim *Historię kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego [Lubelski 2009], *Historię polskiego kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego oraz Konrada J. Zarębskiego [Lubelski, Zarębski (red.) 2007], a także monumentalną *Encyklopedię kina* [Lubelski (red.) 2010]. W źródłach tych można znaleźć precyzyjne informacje zarówno o poszczególnych nurtach i gatunkach, jak i konkretnych dziełach.

III

Przedstawienie założeń teoretycznych chciałbym jeszcze dopełnić próbną analizą konkretnego materiału empirycznego. Będzie to, oczywiście bardzo wstępne i szkicowe, omówienie wykładników stylizacji archaizującej w pierwszym odcinku wspomnianego serialu historyczno-przygodowego *Czarne chmury*.¹ Akcja tego cyklu telewizyjnego, opartego na scenariuszu oryginalnym Antoniego Guzińskiego i Ryszarda Pietruskiego, rozgrywa się w drugiej połowie XVII w. w Prusach Książęcych i Polsce. Tło historyczne

¹ Podstawą analizy była edycja DVD z 2010 r.; cyfry umieszczane przy cytatach informują, w którym momencie dany cytat pojawia się w filmie.

wydarzeń stanowi walka o utrzymanie polskich wpływów w Prusach. Głównym rzecznikiem polskiej racji stanu jest pułkownik Krzysztof Dowgird, walczący z namiestnikiem Erickiem von Hollsteinem oraz margrabią Karolem von Ansbachem, którzy reprezentują interesy brandenburskie.

Akcja pierwszego odcinka została umiejscowiona w całości na ziemiach pruskich, w związku z czym bohaterowie powinni posługiwać się przynajmniej częściowo językiem niemieckim. Tworzywo dialogów stanowi jednak wyłącznie polszczyzna. Tego typu odejście od historycznych realiów etniczno-językowych jest zabiegiem stosowanym w wielu dziełach filmowych (choć bynajmniej nie we wszystkich), a także literackich. Twórcy obrazu nie próbowali dokonywać rekonstrukcji polszczyzny siedemnastowiecznej, starali się jednak nadać kwestiom bohaterów archaiczne zabarwienie za pomocą starannie wyselekcjonowanych środków gramatycznych i leksykalnych, a także pragmatycznych.

Płaszczyzna gramatyczna zdominowana jest całkowicie przez zabiegi składniowe, a mówiąc ściślej – inwersję. Najczęściej pojawiający się jej typ to umieszczenie orzeczenia na końcu zdania (27 przykładów), np.: *Niezgodnie z prawem pruskim urząd swój sprawują* [8'16], *Wypoczęte konie ze sobą przywiodę* [12'40], *Z woli króla władzę swą tu sprawuje* [19'44], *Jutro z katem się pobratasz* [39'40]. W tej pozycji może pojawić się również bezokolicznik: *Sam chciał do króla polskiego jechać, u stóp jego o pomoc przeciwko naszemu Panu prosić* [4'28]. W dialogach mamy do czynienia również z postpozycyjnym szykiem przydawki: *u stóp jego* [4'31], *prawa nasze* [9'48], *władzę swą* [19'45]. Ponadto można natrafić na pojedyncze przykłady rozbicia frazy nominalnej: *moim jedynym jest celem* [7'12], oraz chiastycznej budowy zdania złożonego: *Co waszmościowie czynić macie, pamiętacie dobrze* [14'15]. Jeśli chodzi o inne podsystemy gramatyczne języka, to stylizacja występuje szczątkowo w obrębie fleksji. Pojawiają się zatem: dawna forma Msc. l.p. nazwy własnej Prusy *w Prusiech* f=2 [8'20, 18'40]; dawna końcówka 1. os. l.p. czasownika -m: *nie zezwolim* [3'12]; formy czasu przeszłego czasownika z końcówką osobową dołączoną do innego wyrazu: *coś ty moją wierność ocenić umiał* [7'14], *Jużem się zląkł o was* [15'38], *Tyś mi chciał placu dotrzymać?* [39'00]; książkowa skrócona forma D. l.p. zaimka dzierżawczego *mój: mego* [7'08]. Dwa ostatnie zjawiska mieszczą się oczywiście w sferze archaizmów funkcjonalnych, są oczywiście stylistycznie nacechowane, ale zabarwienia archaicznego nabrały wtórnie w kontekście całości utworu.

W pierwszym odcinku *Czarnych chmur* nie pojawiają się żadne archaizmy słowotwórcze ani fonetyczne. Odtworzenie dawnej fonetyki w żywym dialogu wydaje się zresztą zadaniem bardzo trudnym, choć mogłoby stanowić ciekawy eksperyment artystyczny.

W płaszczyźnie leksykalnej stylizacji zjawiskiem najbardziej znaczącym okazują się archaizmy rzeczowe, służące przywoływaniu historycznych realiów. W badanym materiale wystąpiły jednostki reprezentujące kilka grup tematycznych:

- stosunki polityczno-społeczne: *elektor* f=10 [2'49, 3'07, 6'41, 7'27, 7'48, 8'01, 8'12, 10'77, 11'12, 32'54] oraz pochodny przymiotnik *elektorski* f=3 [4'16, 6'40, 19'40], *lennik* [8'02], *lenno* [1'39], *margrabia* [43'35], *sejmik* [4'21];
- wojna i wojskowość: *dragon* f=4 [20'23, 21'04, 22'11, 31'55], *rajtar* [31'58], *rotmistrz* f=2 [14'28, 27'12], *szpada* [31'52];
- zawody / funkcje służebne: *klucznik* [43'59], *pacholek* [13'38];
- gospodarka / finanse: *dukat* [31'45].

Jak widać, scenarzyści skupili się na realiach związanych z polityką oraz wojskowością, co wydaje się zresztą naturalne w filmie o tematyce historycznej.

W dialogach pojawiają się również archaizmy wyrazowe i znaczeniowe oraz dawne frazeologizmy: *acz* [6'53], *co 'że'* [17'15], *jeno* [14'10], *ostać* [13'36], *przecie* [9'18], *tako* [43'16], *teatrum* [35'04], *dotrzymać placu* 'nie ustąpić z miejsca bitwy, nie uciec' f=2 [35'20, 39'00], a także jednostki książkowe: *nade wszystko* [6'49], *albowiem* [6'58], podnoszące rejestr stylistyczny, a zatem dobrze sprawdzające się jako archaizmy funkcjonalne.

W sferze szeroko rozumianej pragmatyki można umieścić nawiązania do dawnych konwencji językowej grzeczności. W pierwszym odcinku *Czarnych chmur* ich wyrazem są przede wszystkim dawne formuły adresatywne, kojarzące się jednoznacznie z kulturą szlachecką: *wasza miłość* [12'32], *wasza wielmożność* f=2 [29'49, 30'02], *wasze miłości* [12'49], *waszmościowie* f=7 [12'47, 13'57, 14'08, 14'15, 15'28, 15'30, 15'32], *waść* f=2 [15'35, 28'33]. Ciekawym zjawiskiem jest – istniejąca w polszczyźnie do XIX w. – drugoosobowa forma zwrócenia się do rozmówcy o wyższym statusie społecznym, występująca w dialogu pułkownika Krzysztofa Dowgirda i namiestnika Ericka von Hollsteina: *I za to, ekscelencjo, coś ty moją wierność ocenić umiał, dziękuję* [7'14], *O tym pan, ekscelencjo, dobrze wiesz i tego najbardziej się obawiasz* [9'24]. Z kolei sam namiestnik w scenie wygłaszania wyroku sądowego posługuje się formami *pluralis maiestatis*: *Wyrok w mocy utrzymujemy* [11'18], *Obrady izby uważamy za zamknięte* [11'40].

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że twórcy serialu *Czarne chmury* zastosowali stylizację bardzo umiarkowaną, sięgając po środki językowe łatwe do rozszyfrowania przez odbiorców, tworzące pewien stereotyp językowej dawności. Przyjęcie takiej strategii uwarunkowane było zapewne specyfiką środka przekazu (telewizja obcuje jedynie z dialogiem mówionym i obrazem, nie dysponuje dodatkowymi objaśnieniami), ale i przyjętego wzorca gatunkowego (serial przygodowy o nastawieniu wyraźnie rozrywkowym).

IV

Koncepcja zarysowana w artykule to propozycja wstępna i ulegnie zapewne modyfikacjom. Projektowane badania są niewątpliwie zadaniem trudnym, ale ich przeprowadzenie może przynieść duże korzyści. Przede wszystkim poznalibyśmy istotne właściwości ważnego wariantu polszczyzny artystycznej. Podjęcie tego rodzaju przedsięwzięcia otwiera ponadto ciekawe perspektywy badań interdyscyplinarnych. Stylistyka była zawsze dziedziną łączącą punkt widzenia językoznawczy z literaturoznawczym. Wydaje się, że może ona z powodzeniem stanowić również pomost między lingwistyką a filmoznawstwem. Wprawdzie koncepcje językoznawcze były już źródłem natchnienia dla badaczy kina, ale inspiracja ta rzutowała głównie na metodologiczne założenia opisu struktury samych filmowych fabuł czy też ich ekranowych wizualizacji. Szczególnie zapładniająca okazała się fascynacja teorią transformacyjno-generatywną, która zaowocowała pojęciem kompetencji audiowizualnej oraz próbami rekonstruowania gramatyki filmowej narracji (klasycznym przykładem tego typu tendencji na gruncie polskim może być praca Eugeniusza Wilka) [por. Wilk 1989]. Jak zresztą wiadomo, takie pomysły pojawiały się wcześniej i na gruncie teorii literatury, co doprowadziło do powstania narratologii. Badaczy filmu mniej jednak interesował opis czysto językowej płaszczyzny kina z wykorzystaniem narzędzi wypracowanych przez lingwistykę. Stylistyczne „zjednoczenie” zdobyczy tych dwóch dyscyplin pozwoliłoby naświetlić wiele istotnych tak dla sztuki słowa, jak dla sztuki filmowej zagadnień, które do tej pory znajdowały się na marginesie zainteresowań naukowców uprawiających niezależnie obie dziedziny.

Bibliografia

- J. Antas, 1981, *Projekt metodologii badań relacji słowo-obraz w przekazie telewizyjnym*, „Zeszyty Prasoznawcze” XXII, nr 2, s. 33–42.
- S. Balbus, 1990, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków.
- M. Brzezina, 1997, *Stylizacja rosyjska. Stylizacja językowa i inne ewokanty rosyjskości w utworach literackich ukazujących okres zaborów*, Warszawa.
- S. Dubisz, 1986, *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945–1975)*, Wrocław.
- S. Dubisz, 1991, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa.
- Z. Klemensiewicz, 1961, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa.
- M. Kresa, 2014a, *Stylizacja gwarowa w serialu „Blondynka” w reż. Macieja Gronowskiego* [w:] K. Sikora, M. Rak (red.), *Badania dialektologiczne. Stan, perspektywy, metodologia*, Kraków, s. 331–344.
- M. Kresa, 2014b, *Janosik – gwara na szklanym ekranie*, „Poradnik Językowy” z. 9, s. 22–41.

- M. Kresa, 2014c, *Gwara w filmie i serialu fabularnym – perspektywy badawcze*, „Prace Filologiczne” t. LXV, s. 241–257.
- H. Kurkowska, S. Skorupka, 1959, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.
- T. Lubelski, 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice.
- T. Lubelski (red.), 2010, *Encyklopedia kina*, Kraków.
- T. Lubelski, K.J. Zarębski (red.), 2007, *Historia kina polskiego*, Warszawa.
- H. Markiewicz, 2003, *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych* [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, Wrocław.
- W. Miodunka, 1979, *Elementy językowe w przekazach telewizyjnych*, „Zeszyty Prasoznawcze” XX, nr 1, s. 29–40.
- A. Ropa, 1979, *Próba klasyfikacji występujących w telewizji odmian języka*, „Zeszyty Prasoznawcze” XX, nr 1, s. 41–48.
- B. Skowronek, 2013, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków.
- B. Skowronek, 2014, *O nowej koncepcji badań polszczyzny medialnej*, „Język Polski” XCIV, z. 1, s. 29–36.
- J. Słodowski (red.), 1997, *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Warszawa.
- J. Toeplitz, R. Marszałek (red.), 1966–1994, *Historia filmu polskiego*, t. 1–6, Warszawa.
- E. Wilk, 1989, *Kompetencja audiowizualna. Zarys problematyki*, Katowice.

***Linguistic stylisation in the feature film
– an outline of a research concept***

Summary

This paper presents the concept of research on linguistic stylisation in the Polish feature film. The author notices that the issue has not been an object of major interest on the part of linguists to date although the film art plays a significant role in the contemporary cultural life and screenwriters use stylisation devices probably not less frequently than novelists or playwrights. With reference to the relevant literature, the author formulates the essential assumptions of the designed research. The material base of the analyses should be recordings. As regards methodology, achievements of structuralist stylistics, linguistic research on the language of television, and concepts of cultural linguistics should be used. At the first stage of the works, it is recommendable to choose one stylisation category as an object of description. When selecting films for analysis, one should be guided by professional studies of cinematography.

Trans. Monika Czarnecka