



Jakub Bobrowski

Językoznawca, polonista, pracownik naukowy Instytutu Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, sekretarz Zarządu Głównego Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują głównie studia nad językiem artystycznym, semantykę i leksykografię. Należy do komitetu redakcyjnego Wielkiego słownika języka polskiego PAN (red. Piotr Żmigrodzki). Autor monografii *Archaizmy leksykalne jako ewokanty dawności kulturowej i językowej w idiolekcie pisarskim Stanisława Wyspiańskiego* (2015), współautor *Słownika osobliwości leksykalnych Stanisława Wyspiańskiego* (2016, red. Władysław Śliwiński).

Z pełną odpowiedzialnością stwierdzam, że mamy do czynienia z bardzo ważnym dziełem naukowym, doskonale, rzeczowo i kompetentnie opracowanym. Oprócz wiedzy na temat historycznej stylizacji w polskich filmach, na tle szeroko przedstawionych zagadnień związanych z omawianym problemem, dr Jakub Bobrowski pokazał wzorcową metodę szerokiego, całościowego, semiotycznego ujmowania tematyki o charakterze z jednej strony ściśle lingwistycznym, z drugiej zaś interdyscyplinarnym. Pracę z wielką satysfakcją polecam do druku (...).

(z recenzji prof. dr hab. Janiny Labochy)

Jakub BOBROWSKI

JAKUB BOBROWSKI STAROPOLSZCZYŻNA FILMOWA...



STARO POLSZCZYŻNA FILMOWA

OSOBLIWOŚCI JĘZYKOWE JAKO WYKŁADNIKI
STYLIZACJI HISTORYCZNEJ
W DZIEŁACH AUDIOWIZUALNYCH

Jakub Bobrowski

„Staropolszczyzna” filmowa.

Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej
w dziełach audiowizualnych

PRACE INSTYTUTU JĘZYKA POLSKIEGO PAN

156

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Urszula Bijak, Maciej Eder, Anna Tyrpa, Piotr Żmigrodzki



POLSKA AKADEMIA NAUK • INSTYTUT JĘZYKA POLSKIEGO



Jakub Bobrowski

STARO POLSZCZYŻNA FILMOWA

**Osobliwości językowe
jako wykładniki
stylizacji historycznej
w dziełach audiowizualnych**

Kraków 2020

Recenzent
prof. dr hab. Janina Labocha

Redakcja i korekta
Marzanna Majewska

Projekt okładki
Andrzej Kucharczyk

Skład i łamanie
Agencja Wydawnicza PAJ-Press
www.pajpress.com.pl

Produkcja
Agencja Wydawnicza PAJ-Press

ISBN 978-83-64007-62-0

Wydawca:
Instytut Języka Polskiego PAN
al. Mickiewicza 31
31-120 Kraków
www.ijp.pan.pl

© Copyright by Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 2020

Spis treści

Wykaz skrótów	8
Wykaz tabel, ilustracji i schematów	9

Rozdział I

Wprowadzenie. Dlaczego warto badać filmową stylizację historyczną?	11
--	----

Rozdział II

Podstawy teoretyczne i założenia metodologiczne opisu językowej stylizacji historycznej w filmie fabularnym	15
2.1 Uwagi ogólne	15
2.2 Jaka polszczyzna rozbrzmiewa z ekranu? Dialog filmowy a modele stratyfikacyjne odmian języka polskiego	15
2.3 Badania nad polszczyzną filmową (na tle zagranicznym)	25
2.4 Dobór próby materiałowej	33
2.5 Metodologia opisu językowej stylizacji historycznej w filmie fabularnym	46

Rozdział III

Osobliwości językowe w filmie jako wykładniki stylizacji – przegląd materiału	53
3.1 Uwagi ogólne na temat zasad prezentacji materiału	53
3.2 Płaszczyzna gramatyczna	53
3.2.1 Podsystem fonetyczno-fonologiczny	54
3.2.2 Podsystem fleksyjny	58
A. Fleksja imienna	58
B. Fleksja werbalna	62
3.2.3 Podsystem słotwórczy	66
3.2.4 Podsystem składniowy	67
3.2.5 Gramatyczne wykładniki stylizacji historycznej – podsumowanie	82
3.3 Płaszczyzna semantyczna	82
3.3.1 Archaizmy rzeczowe	83
3.3.2 Archaizmy stylistyczne	98

3.3.3	Leksyka książkowa	104
3.3.4	Leksyka potoczna	107
3.4.5	Leksyka gwarowa	111
3.3.6	Semantyczne wykładniki stylizacji językowej – podsumowanie	113
3.4	Płaszczyzna pragmatyczna	114
3.4.1	Elementy dawnej etykiety językowej	114
	A. Zwroty grzecznościowe	114
	B. Gramatyczne wykładniki grzeczności językowej	133
3.4.2	Elementy obcojęzyczne	141
3.4.3	Gatunki mowy	145
	A. „Urzędowe” akty mowy	146
	B. Magiczne i religijne akty mowy	149
	C. Wiwaty i toasty szlacheckie	154
	D. Zawołania bojowe i inne akty mowy związane z wojskiem	155
3.4.4	Pragmatyczne wykładniki stylizacji językowej – podsumowanie	156
3.5	Elementy dawnej onomastyki jako wykładniki stylizacji językowej	157

Rozdział IV

Językowa stylizacja historyczna a przekaz wizualny w filmie	161
4.1 Wykładniki językowej stylizacji historycznej w planie wizualnym	161
4.2 Kod wizualny jako dopełnienie i rozwinięcie ewokantów dawności językowo-kulturowej	165

Rozdział V

Metastereotyp dawnej polszczyzny utrwalony w polskim filmie historycznym	173
---	-----

Rozdział VI

Filmowe zabiegi archaizacyjne i metastereotyp a zagadnienie adekwatności stylizacji	191
--	-----

Rozdział VII

Stylizacja historyczna w filmie – stylizacja historyczna w literaturze. Problem źródeł metastereotypu dawnej polszczyzny	199
---	-----

Rozdział VIII

Filmowa stylizacja historyczna w perspektywie odbiorczej	209
8.1 Ogólne założenia badań nad recepcją stylizacji językowej w filmie	209
8.2 Profesjonalny odbiór filmowej stylizacji historycznej	210
8.3 Amatorski odbiór filmowej stylizacji historycznej	215
8.4 Identyfikacja zabiegów stylizacyjnych i metastereotypu – wyniki badań ankietowych	227

Rozdział IX

Filmowa stylizacja historyczna – podsumowanie i perspektywy badawcze	239
9.1 Wnioski teoretyczne	239
9.2 Wnioski praktyczne	242
9.3 Perspektywy badawcze	243

Bibliografia

A. Źródła filmowego materiału empirycznego	245
B. Literatura przedmiotu	246

Summary

Cinematic Old Polish language. Language singularities as the indicators of historical stylization in audio visual works	261
---	-----

Wykaz skrótów

- B. – biernik
BS – *Bolesław Śmiały*
C. – celownik
CZ – *Czarne chmury*
cz. przeszł. – czas przeszły
cz. ter. – czas teraźniejszy
D. – dopełniacz
G – *Gniazdo*
KB – *Królowa Bona*
KR – *Kościuszko pod Racławicami*
KS – *Królewskie sny*
KW – *Kazimierz Wielki*
l. mn. – liczba mnoga
l. podw. – liczba podwójna
l. poj. – liczba pojedyncza
męskoosob. – męskoosobowy
M. – mianownik
Ms. – miejscownik
N. – narzędnik
os. – osoba
PK – *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*
R – *Rycerz*
r. m. – rodzaj męski
r. n. – rodzaj nijaki
r. ż. – rodzaj żeński
reż. – reżyseria
scen. – scenariusz
SWK – *Świat według Kiepskich*
tab. – tabela
tr. rozk. – tryb rozkazujący
W – *Wilczyca*
ZR – *Żelazną ręką*

Wykaz tabel, ilustracji i schematów

Wykaz tabel:

Tab. 1. Wykaz filmów poddanych ekscerpcji	36
Tab. 2. Fonetyczno-fonologiczne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	54
Tab. 3. Deklinacyjne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	58
Tab. 4. Koniugacyjne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	62
Tab. 5. Słowotwórcze wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	66
Tab. 6. Operacje szyku jako wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	68
Tab. 7. Pozostałe operacje składniowe – zestawienie statystyczne	79
Tab. 8. Archaizmy rzeczowe w układzie tematycznym – zestawienie statystyczne	84
Tab. 9. Archaizmy stylistyczne w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne	98
Tab. 10. Leksyka książkowa w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne	105
Tab. 11. Leksyka potoczna w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne	108
Tab. 12. Leksyka gwarowa w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne	111
Tab. 13. Semantyczne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne	113
Tab. 14. Gramatyczne wykładniki grzeczności językowej – zestawienie statystyczne	141
Tab. 15. Elementy obcojęzyczne w dialogach filmowych – zestawienie statystyczne	142

Wykaz ilustracji:

Obraz 1. <i>Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy</i> – kadr	162
Obraz 2. <i>Kościuszko pod Raclawicami</i> – kadr nr 1	162
Obraz 3. <i>Kościuszko pod Raclawicami</i> – kadr nr 2	163

Obraz 4. <i>Bolesław Śmiały</i> – kadr nr 1	163
Obraz 5. <i>Kościuszko pod Raclawicami</i> – kadr nr 3 i 4	164
Obraz 6. <i>Epitaforium dla Barbary Radziwiłłówny</i> – kadr	165
Obraz 7. <i>Królewskie sny</i> – kadr	166
Obraz 8. <i>Wilczyca</i> – kadr nr 1	167
Obraz 9. <i>Rycerz</i> – kadr	167
Obraz 10. <i>Świat według Kiepskich</i> – kadr	168
Obraz 11. <i>Bolesław Śmiały</i> – kadr nr 2	169
Obraz 12. <i>Wilczyca</i> – kadr nr 2	169
Obraz 13. <i>Kazimierz Wielki</i> – kadr	170
Obraz 14. <i>Żelazną ręką</i> – kadr	170

Wykaz schematów:

Schemat 1. Dialogi filmowe wśród innych tekstów języka polskiego	21
Schemat 2. Metastereotyp dawnej polszczyzny	
– elementy centralne i peryferyjne	178

ROZDZIAŁ I

Wprowadzenie.

Dlaczego warto badać filmową stylizację historyczną?

Stylizacja językowa stanowi bez wątpienia jedno z najważniejszych zagadnień badawczych podejmowanych w polskiej stylistyce. Poświęcono jej wiele studiów teoretycznych, opisujących mechanizmy rządzące tym zjawiskiem, ale również liczne analizy materiałowe. Przedmiotem badań empirycznych stawały się jak dotąd głównie utwory literackie, w tym zwłaszcza proza fabularna, zdecydowanie rzadziej poezja i dramat. Zainteresowaniem badaczy cieszyły się przede wszystkim trzy odmiany stylizacji: historyczna (archaizacja), gwarowa (dialektyzacja) i potoczna (kolokwializacja), choć również inne jej formy doczekały się opracowań, w tym tak egzotyczne, jak imitacja gwar przestępczych (por. np. Sowińska 2013). Pomimo istnienia bogatej literatury przedmiotu na temat omawianej strategii artystycznej wciąż można wskazać istotne białe plamy, jeśli chodzi o jej naukowe udokumentowanie i opis.

Przed wszystkim nie prowadzono do niedawna systematycznych badań nad stylizacją pojawiającą się w innych niż literatura dziedzinach sztuki, które korzystają z kodu werbalnego. Mamy tu na myśli zwłaszcza film – zarówno kinowy, jak i telewizyjny. Sytuacja ta może zaskakiwać, dziesiąta muza zajmuje bowiem we współczesnej kulturze wyjątkowo znaczącą pozycję. Przed wszystkim cieszy się ogromną popularnością, intensywnie oddziałując na społeczeństwo. Można nawet przypuszczać, że obecnie twórczość reżyserów filmowych spotyka się z większym zainteresowaniem publiczności niż dzieła pisarzy. Mimo to strategie stylistyczne wypracowane na potrzeby medium audiowizualnego nie zostały jeszcze wyczerpująco opisane przez językoznawców. Jednak ostatnie lata przyniosły wyraźny wzrost liczby opracowań poświęconych warstwie słownej dzieł filmowych, wśród nich pojawiły się również znaczące publikacje dotyczące stylizacji. Omówimy je szczegółowo w rozdziale poświęconym stanowi badań. Niniejsza monografia ma w zamie-

rzeniu autora uzupełnić kolejną białą plamę w zakresie wiedzy tak o stylizacji, jak i o kodzie werbalnym wykorzystywanym na ekranie, jej przedmiot stanowi bowiem językowa stylizacja historyczna pojawiająca się w filmach fabularnych.

Na wybór przedmiotu badań złożyło się kilka czynników. Istotną rolę odegrała oczywiście wysoka ranga kina historycznego, zwłaszcza w kulturze polskiej. Filmy poświęcone przeszłości cieszyły się zawsze w naszym kraju wielką popularnością, wzbudzały żywe emocje wśród publiczności, a nawet ogólnonarodowe debaty (poświęcone np. doborowi obsady). Można chyba zaryzykować twierdzenie, że w funkcji narzędzia kształtującego zbiorowe wyobrażenia na temat dziejów Polski i świata zastąpiły one klasyczne powieści. Reżyserzy chętnie odpowiadali na zapotrzebowanie widzów, dlatego już choćby w aspekcie czysto ilościowym obrazy historyczne stanowią niebagatelną część krajowej produkcji filmowej. Niewątpliwie warto zbadać, jakie mechanizmy stylizacyjne pojawiają się w tak ważnym i popularnym, ale nierozpoznanym dotąd przez stylistyków gatunku. Ponieważ przedmiotem bardzo wnikliwych analiz była i jest nadal archaizacja stosowana przez pisarzy, kuszące wydawało się również sprawdzenie, na ile zabiegi archaizacyjne, wypracowane na potrzeby medium audiowizualnego, kontynuują praktykę utrwaloną w polskiej beletrystyce, a na ile od niej odbiegają. Wreszcie nie bez znaczenia były tu również dotychczasowe doświadczenia badawcze autora związane z badaniami nad funkcją archaizmów w dramatach Stanisława Wyspiańskiego (por. zwłaszcza Bobrowski 2015). Dzieło filmowe w swej warstwie słownej przypomina oczywiście strukturalnie sztuki dramatyczne, ale odznacza się również swoistymi właściwościami, związanymi przede wszystkim z faktem, że jego postacią ostateczną, kanoniczną nie jest tekst zapisany, ale nagranie. Dzięki temu otwiera przed badaczem ciekawą perspektywę dokonania analizy stylizacji historycznej na materiale utrwalonych zgodnie z wolą autorską¹ dialogów mówionych.

Ze względu na ogromną liczbę filmów o przeszłości zrealizowanych w Polsce pole badawcze musiało zostać zawężone do rozsądnych granic, tak w zakresie wykorzystanej bazy materiałowej, jak i prowadzonych analiz. Ekscerpcji poddane zostały dzieła specjalnie wyselekcjonowane pod kątem celów poznawczych, wśród których znalazła się próba wskazania ponadindywidualnych praktyk stylizacyj-

¹ W tworzeniu filmu uczestniczy wiele osób, ale to reżyser zatwierdza swoimi decyzjami ostateczny kształt realizacyjny wszystkich jego składowych. Dotyczy to również komponentu werbalnego, choć jego bazę tworzy zazwyczaj tekst scenarzysty, którym może (choć nie musi) być inna osoba. W przypadku niektórych dzieł (np. improwizowanych czy wykorzystujących idiolektalne cechy językowe) w grę wchodzi niewątpliwie istotny udział twórczy innych osób, np. aktorów na planie, choć zgodnie z naszymi ustaleniami nie dotyczy to raczej zabiegów archaizacyjnych, które wymagają większych kompetencji stylistycznych i w związku z tym muszą zostać dopracowane jeszcze przed etapem „scenicznym”.

nych, utrwalonych w rodzimej kinematografii. Wstępna hipoteza badawcza, poparta badaniami sondażowymi, zakładała bowiem, że taki zestaw stałych sygnałów archaiczności tekstu (w dalszych partiach rozprawy nazwiemy go metastereotypem) istnieje i jest bardzo silnie utrwalony w świadomości językowej użytkowników polszczyzny. Szczegółowe zasady doboru filmów, będących podstawą rozważań, zostaną przedstawione w rozdziale drugim. Ponadto należy wyraźnie podkreślić, że badania skupiły się na osobliwościach językowych, przez które rozumiemy nacechowane zjawiska gramatyczne, semantyczno-leksykalne i pragmatyczne będące wykładnikami stylizacji historycznej, wydobyte na drodze analizy dyferencjalnej. Jest to podejście zgodne z dotychczasową praktyką, co wydaje się istotne, jeśli planuje się dokonanie porównania archaizacji filmowej i literackiej. Nie podejmujemy się natomiast całościowej analizy lingwistycznej warstwy werbalnej w polskim kinie historycznym. Tego rodzaju przedsięwzięcie wymagałoby bowiem bardzo już zaawansowanych środków technicznych i większego zespołu wykonawców. Niewątpliwie jednak warto rozważyć jego realizację w przyszłości.

Niniejsza rozprawa składa się z dziewięciu rozdziałów. Pierwszy z nich ma charakter wprowadzający w tematykę dysertacji. W drugim omawiamy podstawy metodologiczne badań nad stylizacją historyczną oraz ich bazę materiałową. Kolejnych sześć rozdziałów przedstawia wyniki analiz empirycznych – zarówno typowo materiałowych, jak i związanych ze „stylizacyjną świadomością językową” odbiorców. W ostatnim rozdziale przedstawione zostały wnioski końcowe (zarówno czysto badawcze, jak i praktyczne), zarysowaliśmy także najważniejsze perspektywy badawcze. Pracę zamyka filmografia (wykaz przebadanych dzieł filmowych) oraz bibliografia.

Pewnego wyjaśnienia wymaga na pewno tytuł rozprawy. Użyte w nim słowo „staropolszczyzna” nie odsyła oczywiście do języka staropolskiego w rozumieniu lingwistycznym (najstarszy okres dziejów polszczyzny po przełom XV i XVI w.), ale do pojęcia z zakresu tzw. potocznej wiedzy o języku (por. Maćkiewicz 1999), w obrębie której oznacza w ogóle język dawny, archaiczny lub jako taki postrzegany, kojarzący się szczególnie z czasami Polski przedrozbiorowej. Na istnienie takiego „terminu potoczego” wskazują objaśnienia przymiotnika *staropolski* w nowszych słownikach ogólnych, por. np. definicję w WSJP: ‘odnoszący się do dawnej Polski z czasów przed rozbiorami lub dawnych Polaków’, zilustrowaną kolokacją *język staropolski*. Przede wszystkim jednak jest ono poświadczane w wypowiedziach użytkowników, w tym również odbiorców dzieł filmowych. Liczne tego przykłady czytelnik znajdzie w rozdziale ósmym. Należy podkreślić, że przedmiotem niniejszej rozprawy nie są tylko tekstowe operacje stylizacyjne, ale również świadomość

językowa widzów, ich wyobrażenia na temat dawnej polszczyzny oraz odbiór filmowych wykładników archaizacji. W związku z tym posługujemy się kategorią pojęciową, którą stosują sami odbiorcy.

Przedkładana monografia stanowi podsumowanie kilkuletnich badań, których niektóre wstępne założenia i wyniki były publikowane w osobnych artykułach (por. Bobrowski 2015b, 2015c, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d, 2017e). O ile wymienione prace koncentrowały się na szczegółowych zagadnieniach teoretycznych i konkretnych filmach, o tyle w niniejszym opracowaniu prezentujemy przekrojowe analizy i syntetyczne wnioski. Ponadto przy szerszym oglądzie materiału wiele wstępnie formułowanych twierdzeń musiało ulec znaczącym modyfikacjom.

ROZDZIAŁ II

Podstawy teoretyczne i założenia metodologiczne opisu językowej stylizacji historycznej w filmie fabularnym

2.1 Uwagi ogólne

Omawiając przyjęte w niniejszej rozprawie teoretyczne fundamenty badań nad filmową stylizacją historyczną, będziemy postępowali w ściśle zaplanowanym, przemyślanym porządku. Najpierw postaramy się określić, jaką odmianę polszczyzny reprezentuje materiał filmowy i jakimi właściwościami językowymi się on charakteryzuje. Bez tego nie wydaje się możliwe pokazanie specyfiki zabiegów stylizacyjnych, stosowanych w ramach medium audiowizualnego. Uwaga koncentrować się będzie przede wszystkim na dialogach (rozumianych jako zbiór wszystkich wypowiedzi bohaterów), stanowią one bowiem w filmie dominujący składnik werbalny, ale oczywiście nie ograniczymy rozważań tylko do nich. Następnie spróbujemy przedstawić dotychczasowy stan badań nad językiem używanym w filmie i na tym tle umiejscowić prowadzone w rozprawie analizy. Kolejnym punktem będzie zaprezentowanie bazy empirycznej – specjalnie dobranej zbioru filmów, stanowiących źródło materiału badawczego. Na koniec omówimy szczegółowo kryteria wyodrębniania wykładników stylizacji historycznej oraz zasady ich opisu.

2.2 Jaka polszczyzna rozbrzmiewa z ekranu? Dialog filmowy a modele stratyfikacyjne odmian języka polskiego

Użycie języka naturalnego w filmie fabularnym stanowi niezwykle interesujący, choć niełatwy do opisu obiekt badań, co spowodowane jest oczywiście tym, że środki językowe współistnieją w nim zawsze z komponentami reprezentują-

cymi inne systemy semiotyczne. Co ciekawe, choć język uchodzi za najważniejszy i podstawowy środek komunikacji ludzkiej, w dziełach filmowych nie jest on wcale kodem dominującym, zostaje bowiem podporządkowany filmowemu obrazowi, który, jak wiadomo, może nawet funkcjonować bez elementu werbalnego. Polisemiotyczność komunikatów filmowych powoduje, że przykuwają one uwagę przedstawicieli bardzo różnych dyscyplin naukowych. Zainteresowanie filmem nie ominęło również językoznawców, przyznać jednak należy (co pokazemy dokładnie w kolejnym podrozdziale), że zarówno na gruncie polskim, jak i zagranicznym prace, poświęcone analizie dzieł reżyserów pod kątem lingwistycznym, nie są jeszcze zbyt liczne. Dodatkowo teoretyczne zaplecze tych badań wymaga pogłębienia, przede wszystkim potrzebne jest precyzyjne określenie parametrów przekazów werbalnych występujących w filmie i wyraźne skontrastowanie ich z komunikatami innego rodzaju. W tym podrozdziale chcielibyśmy podjąć to zagadnienie i – uwzględniając różne zaproponowane dotąd opisy stratyfikacji współczesnej polszczyzny oraz typologie jej tekstów – określić, które językowe odmiany i pododmiany reprezentuje słowna warstwa dzieła filmowego. Następnie spróbujemy wskazać i zwięźle omówić najbardziej charakterystyczne z punktu widzenia lingwisty-stylistyka właściwości filmowych przekazów słownych. Już na samym początku należy podkreślić, że przedmiot rozważań stanowi tutaj film fabularny rozumiany jako skończone dzieło sztuki, utrwalone na określonym nośniku (taśma filmowa, zapis cyfrowy), a nie scenariusz, który traktujemy jedynie jako słowną podstawę, „partyturę” filmu, a nie samodzielny komunikat artystyczny. Należy zresztą pamiętać, że istnieją dzieła filmowe, w których warstwa werbalna została w znacznym stopniu zaimprovizowana przez aktorów, inspirowanych się jedynie, zawierającym bardzo ogólne dyspozycje, scenariuszem autorskim (np. *Barwy ochronne*, 1976, reż. Krzysztof Zanussi) bądź tekstem literackim (np. *Brzezina*, 1970, reż. Andrzej Wajda). Pragniemy również zastrzec, że prezentowana koncepcja jest oczywiście autorską hipotezą, nie uzurpujemy sobie prawa do rozstrzygnięć ostatecznych.

Zróznicowanie polszczyzny jako języka narodowego przyciągało uwagę badaczy już od dawna. Za uczonego, który zainicjował wnikliwe rozważania na ten temat, uznaje się dość powszechnie Zenona Klemensiewicza (1953). Krakowski lingwista znalazł potem wielu kontynuatorów, bardzo często wchodzących zresztą w polemikę z zaproponowanym przez niego ujęciem. Do najważniejszych propozycji klasyfikacyjnych wypada zaliczyć koncepcje Stanisława Urbańczyka (1968), Antoniego Furdala (1973), Danuty Buttler (1982), Stanisława Gajdy (1982, 2001), Teresy Skubalanki (1984), Aleksandra Wilkonia (1987), Andrzeja

Markowskiego (1992), Walerego Pisarka (2002) oraz Jerzego Bartmińskiego (por. zwłaszcza Bartmiński – Niebrzegowska-Bartmińska 2009). Nie wydaje się, by którykolwiek z tych modeli można było przyjąć jako jedynie obowiązujący, ponieważ w każdym z nich pewne aspekty zachowań mownych zostały naświetlone lepiej, a inne gorzej, ponadto powstawały one na przestrzeni ponad półwiecza, a w tym okresie stratyfikacja odmian polszczyzny ulegała dość istotnym zmianom, m.in. z powodu pojawiania się nowych mediów. Widziane jako całość, propozycje rodzimych badaczy przynoszą jednak wyczerpujący obraz zróżnicowania języka polskiego w ostatnich dziesięcioleciach, mogą więc stanowić punkt wyjścia dla charakterystyki dialogów filmowych.

Wszyscy wymienieni lingwiści szczególnie istotne znaczenie przypisywali podziałowi na język mówiony oraz pisany. Niewątpliwie rozróżnienie odmian językowych, uwzględniające kanał przekazu, można uznać za jedno z fundamentalnych. Przyjmijmy je zatem jako wyjściowe. Intuicyjnie można by stwierdzić, że przekaz werbalny w filmie reprezentuje wyłącznie język mówiony, nie jest to jednak do końca prawda. Dzieła filmowe mogą bowiem zawierać również elementy języka pisanego i dzieje się to nierzadko. W epoce filmu niemego słowo siłą rzeczy mogło pojawiać się na ekranie tylko w formie graficznej. Zapisane komentarze czy wypowiedzi bohaterów stały się wówczas odrębnymi jednostkami montażowymi (Hendrykowski 1982: 49). W kinie dźwiękowym werbalne przekazy pisane, choć nie mają już pierwszorzędno znaczenia, również się pojawiają. Mogą one istnieć w postaci elementów filmowego świata przedstawionego, takich jak pokazywane przez kamerę szyldy, ogłoszenia, listy czytane przez bohaterów itp., bądź też, zewnętrznych w stosunku do wykreowanej rzeczywistości, komentarzy, przypisów, tytułów scen czy części (charakter tekstów językowych ma również czołówka oraz napisy końcowe). W pierwszym przypadku mówi się o napisach immanentnych lub też diegetycznych, w drugim natomiast – transcendentnych, a także niediegetycznych (por. Salska-Kaca 1992: 40). Na gruncie polskim przykładem filmu, zawierającego bardzo wiele owych zewnętrznych komentarzy językowych, może być *Iluminacja* (1972, reż. Krzysztof Zanussi).

W niemal wszystkich zaproponowanych dotąd modelach stratyfikacyjnych języka polskiego, jako jeden z jego najistotniejszych wariantów, wymienia się język bądź styl artystyczny. Niewątpliwie zarówno filmowe dialogi, jak i napisy można uznać za realizację artystycznego wariantu polszczyzny. Dotyczy to, jak się wydaje, również napisów immanentnych, ponieważ nawet jeżeli wzięte są one *in extenso* z rzeczywistości, w komunikacji filmowym ulegają sfunkcjonalizowaniu, służą realizacji określonych celów artystycznych. W grę wchodzi tu

zarówno „zwyczajne” budowanie przestrzeni fabularnej, jak i strategie bardziej wyrafinowane. Graficzne przekazy werbalne w filmie poddaje się różnorodnym zabiegom stylizacyjnym. Zdarza się tak w filmach historycznych, w których przestrzeń ekranowa wypełniana jest napisami, realizującymi dawne zasady pisowni (co pełni funkcje archaizacyjne), ale z opisaną sytuacją mamy do czynienia również w obrazach współczesnych, szczególnie o charakterze komediowym. W tych ostatnich bohaterowie mogą np. tworzyć teksty pisane z pogwałceniem reguł ortografii, ujawniając w ten sposób swój status socjalny lub poziom wykształcenia (zabiegi tego typu pojawiają się często np. w serialu *Świat według Kiepskich*). Napisy immanentne stanowią też często istotny element gier semantycznych, np. jako metaforyczne komentarze do przedstawianych na ekranie wydarzeń. Ciekawe przykłady takich zabiegów wymienia w swej książce Marek Hendrykowski (1982: 117–124). Wypada zgodzić się tu z opinią Tadeusza Zgółki, który twierdzi, że o przynależności tekstu do określonej odmiany stylowej decydują często nie jego immanentne właściwości systemowe, ale kryteria pragmatyczne, to znaczy sytuacja, w której jest realizowany, i cel, który tej realizacji przyświeca (por. Zgółka 1991). Uliczne ogłoszenia mają oczywiście inną moc illokucyjną oraz skutki perlokucyjne w sytuacji, kiedy oglądane są na ekranie, niż wtedy, gdy ktoś odczytuje je na ulicy.

Choć roli napisów nie powinno się bagatelizować, należy jednak stwierdzić, że we współczesnej sztuce filmowej funkcję podstawowego komponentu werbalnego pełnią dialogi. Dlatego też w dalszej części rozważań uwaga koncentrować się będzie właśnie na nich. Co ciekawe, w klasycznych koncepcjach opisu zróżnicowania współczesnej polszczyzny mieszczą się one z trudem. Wymienieni badacze zakładali bowiem raczej, że w języku ogólnopolskim styl artystyczny realizuje się jedynie za pośrednictwem kanału pisanego – inaczej niż w odmianach regionalnych (dialektach, gwarach), gdzie mówiony charakter twórczości literackiej jest zjawiskiem zupełnie naturalnym. A. Furdal zakładał, że mówiony ogólnopolski język artystyczny istnieje jako pewna potencja, ujawniająca się, zwłaszcza współcześnie, bardzo rzadko, np. w improwizacjach poetyckich. Wydaje się, że tego rodzaju sądy wynikły z zawężonego, tradycyjnego spojrzenia na styl artystyczny, zakładającego, że głównym jego przejawem jest twórczość literacka. A przecież powstanie nowych środków przekazu, w tym zwłaszcza filmu, umożliwiło swobodną realizację poetyckiej/autotelicznej funkcji języka w tekstach mówionych. Zauważmy przy tym, że dialog filmowy jest jakością zdecydowanie inną niż doskonale znane dawniejszym badaczom sceniczne realizacje utworu dramatycznego. W ich przypadku mamy bowiem do czynienia z wtórnym

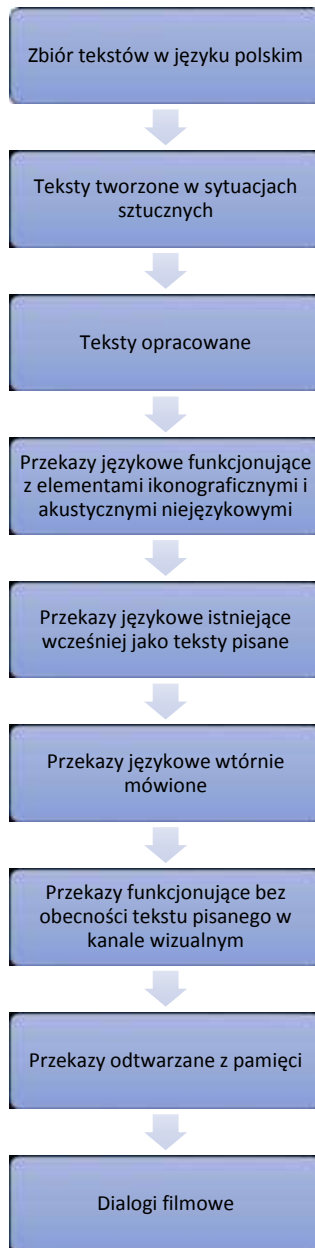
użyciem tekstu prymarnie pisanego i w swym zapisie w pełni autonomicznego. W filmie to dźwiękowa postać przekazu werbalnego jest tą właściwą, komunikacyjnie i estetycznie pełną. Scenariusz można uznać jedynie za punkt wyjścia artystycznej kreacji, wstępny zarys dzieła.

Bazując wyłącznie na zaproponowanych dotychczas całościowych klasyfikacjach odmian współczesnej polszczyzny, moglibyśmy powiedzieć o dialogach filmowych niewiele więcej ponad to, że reprezentują one język mówiony i styl artystyczny. W polskiej tradycji lingwistycznej mamy jednak orientację badawczą, która dostarcza narzędzi bardziej szczegółowej ich charakterystyki. Na specyfikę mówionych tekstów artystycznych, funkcjonujących jako komponent przekazu audiowizualnego, zwrócili uwagę językoznawcy krakowscy prowadzący, pod kierunkiem Zofii Kurzowej, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego wieku badania nad językiem telewizji polskiej. I tak Adam Ropa (1979: 47), nawiązując do koncepcji Włodzimierza Sappaka (1976) oraz Poli Wert (1977), stwierdził, że należy wyróżnić dwa podstawowe typy audycji telewizyjnych: programy pokazujące „rzeczywistość obiektywną” (serwisy informacyjne, reportaże, wywiady itp.) oraz programy przedstawiające „świat kreowany”, czyli widowiska o charakterze artystycznym, do których zaliczają się przedstawienia teatralne, spektakle rozrywkowe, ale także interesujące nas tutaj filmy. Kształt językowy programów drugiego rodzaju zbliża się zdecydowanie do literatury pięknej i powinien być analizowany za pomocą narzędzi wypracowanych na potrzeby opisu lingwistycznego tekstów literackich. Z tezą postawioną przez autora trudno się nie zgodzić, uznaliśmy bowiem już wcześniej, że dialogi filmowe – oczywiście nie tylko w filmie telewizyjnym, ale i kinowym – należy uznać za przykłady języka artystycznego, tak samo jak teksty prozatorskie czy dramatyczne. Pozostajemy jednak cały czas w kręgu sformułowań dosyć ogólnych, a nam potrzebne są kategorie szczegółowe, umożliwiające pokazanie w sposób precyzyjny specyfiki filmowych przekazów werbalnych na tle komunikatów artystycznych innego rodzaju.

Kategorii takich dostarcza artykuł innego członka krakowskiego zespołu badawczego – Władysława Miodunki – poświęcony elementom językowym w przekazach telewizyjnych (Miodunka 1979). Autor pracy doszedł do wniosku, że typologię tekstów, która uwypuklałaby charakterystyczne właściwości przekazów słownych pojawiających się w programach telewizyjnych, można zbudować z wykorzystaniem pięciu kryteriów o postępującym stopniu szczegółowości. Ich lista przedstawia się następująco:

1. Sytuacja aktu mowy:
 - a) naturalna – teksty spontaniczne,
 - b) sztuczna – teksty opracowane;
2. Stopień samodzielności elementów językowych:
 - a) przekazy językowe funkcjonujące samodzielnie,
 - b) przekazy językowe współistniejące z komponentem ikonograficznym i akustycznym niejęzykowym;
3. Istnienie pierwotnej wersji pisanej:
 - a) przekazy językowe niemające pierwotnej wersji pisanej,
 - b) przekazy językowe istniejące pierwotnie jako teksty pisane;
4. Sposób odtworzenia tekstu przez nadawcę/nadawców (kryterium to jest bezpośrednią pochodną kryterium wcześniejszego):
 - a) teksty mówione,
 - b) teksty wtórnie mówione;
5. Obecność tekstu pisanego w przekazie audiowizualnym:
 - a) tekst pisany obecny – przekazy językowe czytane,
 - b) tekst pisany nieobecny – przekazy językowe odtwarzane z pamięci.

Zaproponowane kryteria wydają się użyteczne nie tylko w przypadku przekazów werbalnych w telewizji, można je zaadaptować na potrzeby opisu również innych tekstów językowych, będących składnikami komunikatów audiowizualnych. Miejsce dialogów filmowych w zbiorze tekstów polszczyzny oraz w jego kolejnych podzbiorach, wyodrębnionych za pomocą wskazanych kategorii, można przedstawić na następującym schemacie:



Schemat 1. Dialogi filmowe wśród innych tekstów języka polskiego

W ten sposób udało nam się precyzyjnie określić najistotniejsze parametry komunikacyjno-pragmatyczne dialogów filmowych. Oczywiście model przedstawiony na schemacie dotyczy sytuacji najbardziej prototypowych. Nie obejmuje on przypadków rzadszych, takich jak wspomniane wyżej dialogi improwizowane. Bardzo łatwo jednak można go poddać stosownym adaptacjom, polegającym na zmianie wartości odpowiednich kryteriów, i odnieść również do przekazów werbalnych, odbiegających pod jakimś względem od filmowego „standardu komunikacyjnego”.

Dotąd omawialiśmy warstwę słowną dzieła filmowego, wykorzystując kategorie niejako zewnętrzne. Rodzi się wszakże pytanie, czy można dokonać jej szczegółowej lingwistycznej charakterystyki wewnętrznej, systemowej. Wyczerpujące wyliczenie wszystkich gramatycznych, semantycznych i stylistycznych właściwości języka, używanego w dialogach filmowych, jest na tym etapie oczywiście niemożliwe, nie przeprowadzono bowiem jeszcze wystarczająco rozległych badań materiałowych. Wydaje się jednak, że nawet na podstawie pobieżnych obserwacji (a także posiłkując się istniejącymi opracowaniami naukowymi) można wskazać szereg istotnych cech wewnątrzjęzykowych interesującego nas typu tekstów.

Foniczność przekazu powoduje, że szczególnie istotne funkcje artystyczne mogą w dziele filmowym pełnić elementy suprasegmentalne (intonacja i jej składowe, rytm, akcent). Badacz, przystępujący do opisu tych zjawisk, znajduje się w innej sytuacji niż stylistyk analizujący teksty poetyckie czy prozatorskie, nie ma bowiem do czynienia z projektem ewentualnej realizacji dźwiękowej, ale konkretnym, utrwalonym wykonaniem, które zostało zaakceptowane przez twórców jako obowiązujące. Znacząca wydaje się także obecność charakterystycznych dla tekstów mówionych gestów fonicznych (por. Mayen 1972: 97–111), a więc ujawniających różne stany uczuciowe i doznania fizyczne: wykrzykników, onomatopei, pustych semantycznie wtrąceń i przerywników (niekoniecznie wulgarnych), wypełniających luki w wypowiedzi, a także dźwięków nieartykułowanych. Zjawiska tego typu znajdują się na pograniczu kodu językowego, a przez niektórych badaczy są z niego zdecydowanie wyłączone (por. Wajszczyk 2010). W dialogach filmowych stanowią one na pewno komponenty znaczące. Nie pojawiają się w nich bowiem na zasadzie słownego od ruchu, wprowadza się je świadomie jako środki stylistyczne (np. wykładniki kolokwializacji).

Przekaz werbalny na ekranie przybiera najczęściej postać dialogu lub polilogu. Istotną rolę odgrywają w nim więc sygnały fatyczne, a także wykładniki dialogiczności właściwe dla poszczególnych typów rozmowy. Już Jan Mukařovský (1970) zwrócił uwagę na to, że dialog w utworze dramatycznym – a do tej kategorii możemy w dużym stopniu zaliczyć również filmy – imituje bardzo różne formy

konwersacji właściwe dla żywej mowy. Obecność takich, a nie innych gatunków dialogowych, wraz z właściwymi dla nich środkami wyrazu, uwarunkowana jest tematyką dzieła, czasem i miejscem akcji. Dodatkowo fakt, iż kwestie bohaterów są w komunikacie filmowym wypowiedane przez konkretnych aktorów, powoduje, że język interlokutorów może podlegać bardzo daleko posuniętej indywidualizacji na wszystkich poziomach systemu gramatycznego i leksykalnego.

Dialogi filmowe bywają również bardzo często obiektem szeroko zakrojonych zabiegów stylizacyjnych. Ich stosowanie wydaje się szczególnie naturalne w obrazach prezentujących rzeczywistość obcą dla odbiorcy w perspektywie czasowej i/lub kulturowej. Chodzi tu z jednej strony o fabuły historyczne, z drugiej zaś – o filmy rozgrywane się w specyficznych, zamkniętych środowiskach, posługujących się własnym językiem – gwarą ludową, socjolektem, językiem etnicznej mniejszości. Operacje stylizacyjne w takich przypadkach potęgują efekt obcości, ale równocześnie w naturalny sposób zwiększają realizm dzieła, który właśnie w przekazie filmowym wydaje się szczególnie pożądanym przez odbiorców. Dążenie do językowego mimetyzmu nie musi oczywiście oznaczać lingwistycznego rekonstrukcjonizmu, stopień wierności wobec wzorca stylizacyjnego może być bardzo różny. Zależy on niewątpliwie od kompetencji twórców, ale przede wszystkim od ich twórczej strategii, mówiąc dokładniej: od tego, na ile istotną kategorią jest dla nich autentyzm werbalnej szaty dzieła. Jak bardzo pietyzm w ukształtowaniu dialogów może być zróżnicowany, pokazują szczególnie dobitnie próby wykorzystania przez rodzimych reżyserów dialektów ludowych. Z jednej strony mamy zatem np. film Ryszarda Bera *Kaszëbë* z 1970 r., w którym wypowiedane po kaszubsku kwestie odznaczają się wyjątkową starannością, z drugiej zaś – *Janosika* Jerzego Passendorfera (1973 – serial, 1974 – wersja kinowa). Gwara góralska zastosowana przez twórców drugiego dzieła bardzo daleka jest od oryginału, mówiąc wprost, popełnili oni sporo błędów stylizacyjnych.

We współczesnym polskim kinie zabiegiem stosowanym najczęściej jest prawdopodobnie szeroko rozumiana kolokwializacja, polegająca zwłaszcza na sięganiu do niskiego rejestru potocznej leksyki i frazeologii. Szeroki zakres jej występowania wydaje się zresztą jednym z najbardziej wyrazistych parametrów, odróżniających dzieła doby obecnej od filmów powstałych przed rokiem 1989. Nie znaczy to oczywiście, że polszczyzna potoczna nie była obecna w obrazach wcześniejszych. W wielu filmach o tematyce współczesnej – zarówno w tzw. ambitnych, jak i komediach czy produkcjach dla młodzieży – oddawano właściwości języka mówionego bardzo dobrze. Za twórcę o szczególnie czułym słuchu językowym uchodzi np. Stanisław Bareja, co wydaje się sądem słusznym, zważywszy, że stylizacja

potoczna obejmowała w jego filmach nie tylko słownictwo, ale i system gramatyczny języka (w tym nawet warstwę fonetyczno-fonologiczną). Niewątpliwie jednak kolokwializacja podlegała wówczas istotnym ograniczeniom. Przede wszystkim leksyka z najniższego rejestru, o wysokim stopniu wulgarności, objęta była wyraźnym tabu językowym, pojawiała się w dialogach bardzo rzadko i, przynajmniej jeśli chodzi o „najmocniejsze” wulgaryzmy, chyba tylko w ostatnim okresie istnienia PRL-u (por. np. późne odcinki serii *07 zgłoś się* z lat 1984–1987). Po 1989 r. łamanie owego tabu stało się zjawiskiem powszechnym. Przełomem były tu zapewne *Psy* (1992, reż. Władysław Pasikowski), faktura stylistyczna tego dzieła zwróciła zresztą uwagę lingwistów (por. Lisowski 1997). Od czasów filmu Pasikowskiego wulgaryzacja dialogów – wprawdzie rzadko tak ekstremalna – stała się niemal nieodłącznym elementem kina sensacyjnego (w czym można by się pewnie dopatrywać wpływów twórczości amerykańskich reżyserów), ale i w obrazach zamierzonych jako artystyczne (i jako takie odbieranych zresztą przez krytykę oraz widzów) występuje obecnie powszechnie. Nie są od niej wolne bardzo subtelne i poetyckie filmy psychologiczne, jak *Erratum* (2010, reż. Marek Lechki) czy *Nieulotne* (2013, reż. Jacek Borcuch), a nawet monumentalne dzieła historyczne, czego przykładem może być *Miasto 44* (2014, reż. Jan Komasa), co wcześniej chyba się nie zdarzało. Uwagi powyższe mają charakter opisowy, nie oceniający, należy jednak stwierdzić, że choć funkcjonalność artystyczna słownictwa wulgarnego zastosowanego w dialogach jest w wielu przypadkach niepodważalna, to czasem trudno oprzeć się wrażeniu, że jego użycie stało się już pewną manierą. A na pewno bardzo traci ono na ekspresywności, gdy pozbawione jest kontrapunktu w postaci leksykalno-frazeologicznego „zero stylistycznego”, że nawiążemy tu do znanego terminu Rolanda Barthesa. Niewątpliwie każde z wymienionych tu zjawisk stylistycznych zasługuje na osobne opracowanie monograficzne.

Przedstawiona powyżej² charakterystyka wewnętrznych właściwości tekstów reprezentujących filmowy wariant polszczyzny artystycznej ma oczywiście charakter szkicowy, poszczególne zagadnienia wymagają teoretycznego doprecyzowania, ale przede wszystkim weryfikacji materiałowej. W ostatnich latach zauważalny jest zresztą dosyć wyraźny postęp na tym polu, o czym będzie mowa w kolejnym podrozdziale.

² Wstępna wersja rozważań na temat miejsca filmowego kodu werbalnego w obrębie systemu stratyfikacyjnego współczesnej polszczyzny została zaprezentowana wcześniej w osobnym artykule (Bobrowski 2017e).

2.3 Badania nad polszczyzną filmową (na tle zagranicznym)

Poszukiwania bibliograficzne dość wyraźnie pokazują, że pomimo rangi filmu we współczesnej kulturze i kodu werbalnego w obrębie filmu język używany w kinie nie cieszył się dotychczas przesadnym zainteresowaniem lingwistów, ale również filmoznawców. Opinia ta nie dotyczy wyłącznie sytuacji panującej w nauce polskiej. Do podobnego wniosku doszła amerykańska badaczka Sarah Kozloff w cytowanej często, szczególnie w pracach krajowych, monografii *Overhearing film dialogue* (Kozloff 2000). Jej książka stanowi pierwsze wyczerpujące omówienie dialogu filmowego w literaturze anglosaskiej. Jest to pozycja o charakterze przede wszystkim filmoznawczym, czerpiąca jednak wiele z myśli teoretycznoliterackiej i przez to podejmująca zagadnienia, które w Polsce omawia się w obrębie stylistyki lingwistycznej. Autorka zaproponowała w swym opracowaniu ogólną typologię funkcji dialogu, wśród których wymieniła: budowanie świata przedstawionego przez wskazywanie/nazywanie pewnych jego elementów, wyjaśnianie przyczyn zdarzeń składających się na fabułę, „tworzenie” fabuły za sprawą realizacji różnych aktów mowy, dokonywanie charakterystyki socjalno-psychologicznej bohaterów, zwiększenie realizmu w pokazywaniu rzeczywistości i emocjonalne oddziaływanie na widza. Kozloff stwierdziła również, że kształt językowo-stylistyczny list dialogowych uwarunkowany jest specyfiką gatunkową dzieł kinematograficznych, co starała się wykazać, analizując materiał empiryczny, zaczerpnięty z obrazów reprezentujących cztery gatunki: dawną amerykańską komedię romantyczną (tzw. *screwball comedy*), film gangsterski, melodramat i western. Wiele uwagi poświęciła przy tym, obecnym w wypowiedziach bohaterów, zabiegom stylizacyjnym, związanym przede wszystkim z imitacją socjalnych („klasowych”) i etnicznych wariantów języka angielskiego. Zajęła się również wpływem czynników, takich jak cenzura, ironia dramatyczna czy męskość/kobiecość na ukształtowanie dialogów.

W okresie następującym już po publikacji książki Kozloff można zaobserwować wzrost zainteresowania anglojęzycznych badaczy warstwą słowną w filmie. Na krótkie omówienie zasługuje z pewnością książka Kaya Richardсона *Television Dramatic Dialogue. A Sociolinguistic Study* (2010). Jak głosi tytuł, przynosi ona spojrzenie na listy dialogowe utworów telewizyjnych (nie tylko czysto fikcyjnych) z punktu widzenia socjolingwistyki. Autor stwierdził, że w produkcjach telewizyjnych unika się programowo języka przesadnie stylizowanego czy poetyckiego (Richardson 2010: 5), tak aby były jak najbardziej zrozumiałe dla odbiorców. Widzowie powinni mieć wrażenie, że obcują z mową codzienną, pomimo że wypowiedzi ekranowych

bohaterów są oczywiście w różnorodny sposób modelowane, np. pod względem posługiwania się elementami z jakichś względów kontrowersyjnymi, obraźliwymi. Szczególnie interesujące w pracy Richardсона wydają się fragmenty, w których patrzy on na dialogi telewizyjne z perspektywy ich twórców i odbiorców. Badacz pokazał, że istotny wpływ na poziom językowy produkcji ekranowych ma nie tylko zwykle doświadczenie scenarzystów, ale również ich wiedza metalingwistyczna (za Leonem Zawadowskim (1966) moglibyśmy powiedzieć: wyraźna). Z kolei idiolektety widzów mogą, zdaniem Richardсона, ulegać zmianom pod wpływem oglądania telewizji, wzbogacać się o pewne zasłyszane w niej elementy.

Bardzo interesującą pozycją wydaje się również książka Lukasa Bleichenblachera (2008) poświęcona wielojęzyczności w kinie. Badacz w ciekawy sposób połączył w niej współczesną metodologię badań nad multilingwizmem ze spojrzeniem stylistycznym i filmoznawczym. Wykorzystując materiał zaczerpnięty z filmów anglojęzycznych (przede wszystkim hollywoodzkich), pokazał, jak różne mogą być sposoby oddawania wielojęzyczności na ekranie, a także, jakie funkcje artystyczne pełnią wskazane zabiegi w obrębie całości komunikatu filmowego. W analizowanych przez autora produkcjach mamy do czynienia z takimi operacjami, jak zastępowanie właściwego języka etnicznego bohaterów językiem angielskim (z ewentualnym sygnalizowaniem, że posługują się oni obcą mową, za pomocą środków metajęzykowych), stosowanie specyficznych akcentów, przełączanie kodów oraz wtrącanie pojedynczych wyrazów i fraz obcojęzycznych. Wykorzystanie wielojęzyczności w kinie, jak pokazał badacz, związane jest przede wszystkim z konstruowaniem świata przedstawionego w duchu poetyki realizmu, ale służy też licznym innym celom, takim jak przywołanie stereotypów etnicznych w procesie prezentacji postaci czy też uzyskanie efektów humorystycznych. Sam dobór określonych języków obcych oraz sposobów ich ewokowania okazuje się dość ściśle związany z gatunkiem filmu (dramat historyczny, komedia, thriller), a także specyficzną tematyką (migracje, turystyka, zbrodnia i terroryzm). Zbliżone podejście metodologiczne reprezentuje Jane Hodson (2014) w pracy dotyczącej wykorzystania dialektów w kinie (i literaturze). Badaczka wychodzi od danych dialektologicznych i pokazuje stopień autentyczności materiału gwarowego wykorzystywanego w tekstach fikcjonalnych, przede wszystkim interesują ją jednak funkcje artystyczne i znaczeniowe materiału dialektalnego.

W ostatnich latach zauważalna jest również tendencja do wykorzystywania tekstów filmowych w badaniach korpusowych, zwłaszcza stylometrycznych. Przykładem może być artykuł Cristiana Danescu-Niculescu-Mizil i Lillian Lee (2011) poświęcony uzgadnianiu stylu przez uczestników dialogu. Bazując na obszernym

korpusie kwestii filmowych, autorzy pokazali, że rozmówcy dostosowują się do siebie względem doboru środków językowych, nawet jeśli chodzi o użycie wyrazów funkcyjnych. Na stopień tych uzgodnień wpływ mają parametry socjalne, takie jak płeć rozmówców. Z kolei Maria Freddi (2012) zaproponowała wykorzystanie list dialogowych w badaniach korpusowych nad frazeologią.

Dość intensywnie (co wynika w dużym stopniu z potrzeb praktycznych) rozwijają się w ostatnich latach studia nad tłumaczeniem dzieł filmowych, powiązane oczywiście z rozwojem teorii przekładu audiowizualnego. Tytułem przykładu można tu wymienić książki Carol O'Sullivan (2011) i Tessy Dwyer (2011). Jest to już jednak problematyka tylko luźno związana z tematem niniejszej rozprawy.

Chociaż początki polskiej kinematografii przypadają na okres jeszcze przed I wojną światową, a pierwszy polski film dźwiękowy powstał w roku 1930 (*Moralność pani Dulskiej*, reż. Bolesław Niewolin), krajowi badacze stosunkowo późno zainteresowali się właściwościami języka, używanego w jednej z kluczowych dziedzin kultury XX w. Pierwszeństwo w podjęciu tematu nie należy zresztą do językoznawców, ale do filmoznawców. Największe zasługi ma w tym niewątpliwie M. Hendrykowski jako autor pionierskiej monografii *Słowo w filmie* (1982). W swojej pracy uczony przedstawił w ujęciu diachronicznym wykorzystanie języka (mówionego lub/i pisanego) w filmie niemym i dźwiękowym, następnie zaś przedstawił bardzo szczegółową klasyfikację odmian słowa filmowego oraz dokonał synchronicznej analizy różnych sposobów użycia kodu werbalnego w dziele kinematograficznym, odwołując się do szeregu przykładów, zaczerpniętych z obrazów różnych twórców. Poruszył m.in. kwestie takie, jak: interakcja komunikatów słownych z innymi systemami semiotycznymi, wielojęzyczność wypowiedzi bohaterów, funkcje znaczeniowótórcze napisów immanentnych, związki filmu z literaturą. Książka Hendrykowskiego osadzona jest bardzo mocno w paradygmacie strukturalno-semiotycznym, przede wszystkim w jego słowiańskiej (i polskiej) odmianie. Uwagę zwracają zwłaszcza nawiązania do funkcjonalizmu praskiego i rosyjskiej szkoły formalnej, a także poetyki odbioru, wypracowanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez badaczy związanych z ośrodkiem poznańskim i warszawskim (Edward Balcerzan, Michał Głowiński, Janusz Sławiński). Dzięki temu silnemu zapleczu teoretycznemu monografia Hendrykowskiego wydaje się metodologicznie bardziej dopracowana niż wspomniana wyżej książka Kozloff. Wyraźnie semiotycznie ukierunkowane są również prace Alicji Helman (1976, 1977), w których poruszona została kwestia funkcji znaczeniowótórczej słowa w przekazie filmowym oraz jego współlistnienie z innymi systemami znakowymi.

Z innych prac filmoznawczych na uwagę zasługuje książka Mirosławy Salskiej-Kacy (1992) poświęcona funkcjom słowa w filmie dokumentalnym. Autorka podjęła w niej próbę przedstawienia roli kodu werbalnego w budowaniu semantyki dzieła audiowizualnego poświęconego wydarzeniom i osobom rzeczywistym. Zwróciła uwagę zwłaszcza na bardzo duże zróżnicowanie stylistyczne wypowiedzi bohaterów filmów dokumentalnych (obecność odmiany urzędowej, publicystycznej i propagandowej, potocznej, a także dialektów). Stwierdziła przy tym, że styl prezentowanych przez dokumentalistów postaci, choć spontaniczny, na ekranie pełni wtórne funkcje znaczeniowótórcze, nadane mu przez autorów dzieł. Wspomnieć można też o teoretycznej rozprawie Waława Osadnika *Lingwistyka i film* (1986), w której autor przedstawił (w dużym stopniu krytycznie) wpływ koncepcji teoretycznych wypracowanych przez lingwistów na badania filmoznawcze. Uczony zajął się jednak nie propozycjami badań nad funkcjonowaniem języka naturalnego w filmie, ale raczej częstymi niegdyś próbami przedstawiania samego medium filmowego jako swoistego języka, analizowanego za pomocą narzędzi wypracowanych przez lingwistykę strukturalną czy generatywną. Na gruncie polskim ciekawe analizy tego rodzaju przedstawił Eugeniusz Wilk (1984, 1989).

Choć w opracowaniach filmoznawczych napotkać można wiele cennych uwag na temat użycia języka w kinematografii, z punktu widzenia lingwisty mają one zazwyczaj charakter dość ogólny, nie pokazują subtelnych szczegółów gramatycznej, semantycznej czy pragmatycznej struktury komunikatów werbalnych. Oczywiście jest to tylko stwierdzenie faktu, a nie zarzut, zdajemy sobie sprawę, że badaniom filmoznawczym przyświecają zupełnie inne cele.

Polscy językoznawcy zainteresowali się filmem dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX w. Pionierski charakter ma artykuł Tomasza Lisowskiego (1997) poświęcony *Psom* Władysława Pasikowskiego. Fakt, że akurat ten obraz stał się impulsem do refleksji lingwistycznej nie powinien dziwić, zważywszy, jak bardzo łamał on dotychczas obowiązujące dialogowe *decorum*. Badacz starał się pokazać nie tylko same mechanizmy brutalizacji języka, polegające przede wszystkim na skrajnym nasyceniu wypowiedzi bohaterów „mocnymi” wulgaryzmami, ale również to, że w istotny sposób dopełniają one wykreowaną przez reżysera wizję świata, szokującą w swym okrucieństwie. Co charakterystyczne, zainteresowanie językoznawców budziły początkowo przede wszystkim dzieła w jakiś sposób kontrowersyjne, zwłaszcza ze względu na swoją warstwę werbalną (naruszanie tabu językowego w zakresie używania jednostek wulgarnych), ale również ogólny kształt artystyczny. Oprócz twórczości Pasikowskiego taki charakter ma na pewno głośny (choć odznaczający się zupełnie innym ciężarem gatunkowym) serial komediowy

Świat według Kiepskich (1999–, reż. Okł Khamidow i in.) nadawany na antenie Telewizji Polsat. Badaczy zainteresowały pojawiające się w tym sitcomie neologizmy (por. Garcarz 2005), a także warstwa onimiczna i inne elementy służące osiągnięciu efektów komicznych (por. Łuc 2010, ostatnio też Maćkowiak 2014, 2017). Inną produkcją telewizyjną, która ze względu na swoją kontrowersyjną estetykę, śmiałość obyczajową i wulgarnie słownictwo wzbudziła spore dyskusje, jest serial animowany *Włatcy móch* (2006–2011, reż. Bartosz Kędziński). Jego warstwę werbalną przebadł Bogusław Skowronek (2010), pokazując, że łamanie tabu językowego posłużyło twórcy do wyrażenia buntu wobec różnych form społecznej opresji. Z kolei twórczości Marka Koterskiego, również niestroniącego od „śmiełego” języka, przyjrzeni się Tomasz Sikora (2006), reprezentujący jednak tylko częściowo metodologię lingwistyczną, i Małgorzata Miławska-Ratajczak (o czym szerzej później).

Językowi używanemu w popularnych telenowelach i sitcomach, stanowiących nowy i popularny, ale bardzo dyskusyjny, jeśli chodzi o wartość artystyczną, element polskiej twórczości telewizyjnej po 1989 r., poświęcony jest przeglądowy artykuł Barbary Sobczak (2005). Autorka zwróciła w nim uwagę na sztampowość, bezbarwność stylistyczną dialogów w popularnych serialach, z rzadka ubarwianych próbami stylizacji, zazwyczaj na niskim poziomie. Lektura publikacji pozostawia wrażenie, że najciekawszą pod względem językowym produkcją telewizyjną pozostaje *Świat według Kiepskich*, ale równocześnie właśnie o tym dziele badaczka wypowiedziała się najbardziej krytycznie, zaliczając je do „niechlubnej kategorii propagatorów bylejakości języka” (Sobczak 2005: 132). Omawiana praca zdaje się zawierać szereg ciekawych spostrzeżeń, ma jednak charakter zdecydowanie zbyt szkieletowy, by można było ją uznać za wyczerpującą analizę stylistyczną twórczości serialowej.

Wspomniany wyżej B. Skowronek postuluje również prowadzenie nad polszczyzną filmową badań o charakterze interdyscyplinarnym, które odbywałyby się w ramach nowej subdyscypliny językoznawczej, określanej mianem mediolingwistyki, zajmującej się funkcjonowaniem języka w nowych mediach. Teoretyczne założenia programu badawczego tej dyscypliny uczony przedstawił szczegółowo w książce *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (2014), a w formie skrótowej również w artykułach (por. Skowronek 2012, 2014). Zasadom mediolingwistycznej analizy języka w filmie poświęcił również osobne prace (Skowronek 2016a, 2016b). Zdaniem uczonego medialne odmiany języka (w tym również filmową), tzw. mediolekty, należy obecnie analizować nie tylko w aspekcie czysto systemowym, formalnym, ale przede wszystkim kulturowym, stanowią bowiem odzwierciedlenie z jednej strony racjonalności potocznej, z drugiej zaś – obrazów świata właściwych dla pewnych dyskursów i wspólnot komunikacyjnych. Wynika z tego, że np. języka

pojawiającego się w filmach nie można traktować wyłącznie jako artystycznego wyrazu indywidualności twórców, jest on bowiem w równym stopniu odbiciem pewnych społecznie utrwalonych wyobrażeń na temat rzeczywistości czy też, mówiąc bardziej precyzyjnie, struktur poznawczych. Niemniej jednak należy pamiętać, że ze wspólna baza kulturowa jest w mediach reinterpretowana w duchu rozmaitych ideologii czy światopoglądów. Na przedstawionej tu (oczywiście bardzo skrótowo) bazie teoretycznej oparte są również empiryczne analizy krakowskiego lingwisty i medioznawcy, poświęcone chociażby obrazowi Rosji i Rosjan w polskim kinie (Skowronek 2011), portretowi kobiecości i męskości we współczesnej komedii (Paździo, Skowronek 2012) czy też – choć to opracowanie znacznie wcześniejsze – tytułom filmów okresu powojennego (Skowronek K., Skowronek B. 2003).

Inne spojrzenie na rodzimą kinematografię przynoszą opracowania o charakterze frazeologicznym czy może raczej – frazeograficznym, częściej bowiem rejestrują one pewne byty leksykograficzne niż poddają je wnikliwym analizom semantycznym. Wielu badaczy spostrzegło, że dzieła filmowe, ze względu na swoją popularność, stały się współcześnie jednym z ważniejszych źródeł nowych jednostek nieciągłych, frazemów czy skrzydlatych słów. W funkcji odnowicieli polskiej frazeologii scenarzyści zastąpili już chyba pisarzy, co nie dziwi, zważywszy, że filmy mają obecnie zdecydowanie większą liczbę odbiorców niż książki. Problematyką związków frazeologicznych kinowej proveniencji zajęli się w swych artykułach Piotr Fliciński (2008) i Piotr Żmigrodzki (2016). Z kolei Marek Hendrykowski (2013) opracował duży zbiór popularnych cytatów z polskich filmów.

Analizy polszczyzny filmowej podejmowane są również w ramach badań translologicznych. Niewątpliwie dobre rozpoznanie właściwości stylistycznych dialogów konieczne jest, by dokonać ich udanego przekładu, znaleźć środki najlepiej oddające walory językowe oryginału. Jest to niejednokrotnie trudne ze względu na kulturowe uwikłania dzieł filmowych i obecność w nich wyrafinowanych strategii artystycznych, takich jak różne odmiany stylizacji. Z prac przekładoznawczych wymienić warto tutaj na pewno monografię Michała Garcarza (2007) poświęconą przekładowi slangu w filmie. Autor dokonał w swej pracy analizy telewizyjnych przekładów na język polski filmów amerykańskich. Szczegółowo pokazał, jakie ekwiwalenty tłumaczeniowe znajdowali translatorzy próbujący oddać za pomocą środków dostępnych polszczyźnie istotne cechy slangowych czy bardzo kolokwialnych odmian angielszczyzny używanych w Stanach Zjednoczonych. Wskazał trudności towarzyszące takim zabiegom, związane z nieprzystawalnością stratyfikacji socjalnej dwóch języków, a także pewne charakterystyczne dla polskiego przekładu telewizyjnego tendencje, np. osłabianie wulgarności oryginalnych dialogów.

Na szczególną uwagę w kontekście problemu podjętego w niniejszej rozprawie zasługuje obszerna książka Agaty Hołobut i Moniki Woźniak (2017) poświęcona przekładowi dialogów w filmach historycznych. Autorki, bazując na obszernym korpusie list dialogowych angielskich, włoskich i polskich, omówiły szczegółowo podobieństwa i różnice struktury językowo-stylistycznej zachodzące między oryginalnymi dialogami angielskimi oraz ich włoskimi i polskimi przekładami. Dokładnie opisały trudności, z jakimi musieli zmagać się tłumacze szukający środków, które by w adekwatny sposób zastępowały pierwotne ewokanty dawności kulturowej i językowej. Jak się okazało, szczególne wyzwanie dla translatorów stanowiły formuły etykietalne, co wynikało tyleż z czysto strukturalnych różnic między systemami honoryfikatywnymi poszczególnych języków, co ze specyficznych konotacji historycznych zwrotów adresatywnych w poszczególnych wspólnotach kulturowych. Badania A. Hołobut i M. Woźniak mają charakter jakościowy, ale i ilościowy, wykorzystano w nich bowiem szczegółowe analizy stylometryczne wykonane przez Jana Rybickiego. Warto wspomnieć, że autorki omawianego opracowania mają w swoim dorobku jeszcze inne publikacje dotyczące przekładu dialogów filmowych (por. np. Hołobut 2014, Woźniak 2012), spośród których interesujący wydaje się zwłaszcza artykuł poświęcony tłumaczeniu filmów fantastycznonaukowych (Woźniak 2008). Produkcje *science fiction*, pozornie językowo niezbyt wyrafinowane, stwarzają jednak tłumaczom szereg nietypowych problemów związanych chociażby z tworzeniem ekwiwalentów ekranowych neologizmów opisujących realia „kosmiczne”. Na przywołanie zasługuje jeszcze w tym miejscu na pewno książka Teresy Tomaszewicz *Przekład audiowizualny* (2006), przynosząca zarówno ciekawą próbę uporządkowania instrumentarium metodologicznego translatoologii pod kątem potrzeb tłumaczy komunikatów polisemiotycznych, jak i wnikliwe analizy materiałowe.

Dotyczące polszczyzny filmowej prace badawcze o orientacji jednoznacznie stylistycznej, kontynuujące długie i piękne tradycje polskich studiów nad językiem i tekstem artystycznym, rozpoczęły się zupełnie niedawno, właściwie w ostatnich kilku latach. Jako pierwsza podjęła je Małgorzata Miławska-Ratajczak, która w szeregu artykułów (Miławska 2013a, 2013b, 2014a, 2014b, 2014c, 2015, 2016a; Miławska-Ratajczak 2016, 2017a, 2017b), a przede wszystkim w obszernej monografii *Dialog w roli głównej* (2018) zajęła się językiem jako narzędziem artystycznej kreacji w dziełach wybranych twórców współczesnego polskiego kina autorskiego. W orbicie zainteresowań związanej z ośrodkiem poznańskim badaczki znalazł się przede wszystkim dorobek Juliusza Machulskiego, Marka Koterskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Władysława Pasikowskiego i Wojciecha Smarzowskiego. M. Miławska-Ratajczak, bazując na wnikliwej analizie materiału, dokonała rekonstrukcji

strategii językowo-stylistycznej właściwej dla każdego z reżyserów. Wskazała również ich konkretne realizacje tekstowe w postaci takich zabiegów, jak: potocyzacja, socjolektyzacja, wulgaryzacja języka (obecna przede wszystkim u Koterskiego, Pasikowskiego i Smarzowskiego), liczne odmiany komizmu (Machulski), stylizacja na ludowy język artystyczny (Kolski), aluzje intertekstualne. Bardzo ciekawa jest procedura analityczno-interpretacyjna wybrana przez badaczkę. Najpierw wskazuje ona dominanty obecne w krytycznej recepcji dzieł reżyserów, a następnie poszukuje językowych uwarunkowań takiego, a nie innego odbioru filmów. Z innych prac poznańskiej lingwistki na uwagę zasługuje jeszcze artykuł poświęcony językowym uwarunkowaniom kiczu filmowego (Miławska 2016b).

Z kolei Monika Kresa podjęła się systematycznych badań nad stylizacją gwarową w polskich filmach kinowych i serialach telewizyjnych. W swoim dotychczasowym dorobku ma artykuły o charakterze teoretycznym i metodologicznym (Kresa 2014a, 2016f), w których wyznaczyła główne kierunki prowadzonych przez siebie badań. Warszawska badaczka kontynuuje w znacznym stopniu metodologię badań nad dialektyzacją w literaturze, wypracowaną przez Stanisława Dubisza (por. zwłaszcza Dubisz 1986), ale twórczo ją rozwija i dostosowuje do specyficznych warunków medium audiowizualnego. Lingwistka napisała również szereg prac o charakterze materiałowym. Omówiła w nich środki stylizacyjne obecne w serialach telewizyjnych (2014b, 2014c), filmach o tematyce śląskiej (2015b, 2016d), lwowskiej (2016c) i kresowej (2015c, 2016e). Zajęła się też szczegółowymi zjawiskami, takimi jak dialektyzacyjne funkcje nazw własnych (2015a, 2016a) i zwrotów grzecznościowych (2015a), a także językowa kreacja konkretnych bohaterów filmowych (2017). Pomimo wykrycia bardzo wielu filmowych wykładników stylizacji gwarowej konsekwentnie pokazuje pierwszoplanową rolę warstwy fonetycznej. Szczególnie cenny wydaje się fakt, że Kresa nie ogranicza się w swoich badaniach wyłącznie do analizy materiałowej. Stara się wyjaśnić również kwestię genezy i autorstwa (rola reżysera, scenarzysty i aktorów) filmowych rozwiązań dialektyzacyjnych, a także przedstawić ich recepcję wśród widzów. W tym celu wykorzystuje szereg źródeł, również o charakterze archiwalnym, analizuje dostępne (w prasie, Internecie) świadectwa odbioru, a także prowadzi badania ankietowe³.

W tendencję badawczą reprezentowaną przez Miławską-Ratajczak i Kresę wpisują się też prace autora niniejszej monografii poświęcone stylizacji historycznej w filmach i serialach (wyliczone w rozdz. I). Ponieważ archaizacja, dialektyzacja

³ Już po zakończeniu zasadniczych prac nad niniejszym opracowaniem ukazała się książka autorki pt. *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych* (Kresa 2019).

i potoczycza uważane są dość powszechnie za najważniejsze odmiany stylizacji językowej w obrębie literatury polskiej (por. Kurkowska, Skorupka 1959: 319, Dubisz 1991: 16), można uznać, że całościowe opracowanie ewokantów dawności językowo-kulturowej w rodzimej kinematografii znacząco dopełniłoby wiedzę na temat filmowego wariantu języka artystycznego.

2.4 Dobór próby materiałowej

Kluczowe dla badań przedstawianych w niniejszej rozprawie było określenie źródeł materiału empirycznego. Ponieważ bardzo wiele polskich filmów historycznych to ekranizacje utworów literackich, rozważenia wymagała najpierw kwestia, czy w badaniach uwzględniać obok filmów opartych na scenariuszach oryginalnych również obrazy bazujące na scenariuszach adaptowanych. Uwzględnienie obu typów dzieł filmowych, choć mogłoby wydawać się kuszące ze względu na otwarcie ciekawych perspektyw dla badań porównawczych, byłoby z różnych względów bardzo kłopotliwe. Przede wszystkim mamy w nich do czynienia z materiałem o zbyt odmiennym charakterze. Filmy autorskie dostarczają świadectw strategii stylizacyjnych wypracowanych specjalnie na potrzeby medium audiowizualnego, natomiast w przypadku ekranizacji w dialogach pojawiają się rozwiązania przeniesione z tekstów literackich. Oczywiście ze względu na rozliczne zabiegi adaptacyjne dokonywane przez scenarzystów mogą one na ekranie przybierać formę nierzadko dość odmienną od tej, która została określona przez autora pierwowzoru, nie podważa to jednak ich literackiego rodowodu. Ponadto przeprowadzenie wyczerpującej analizy stylizacji językowej w ekranizacjach wymagałoby uwzględnienia całej skomplikowanej problematyki przekładu intersemiotycznego. Są to zagadnienia bez wątpienia ciekawe, ale uważamy, że należałoby zająć się nimi w dalszej kolejności, po przebadaniu „oryginalnie filmowych” technik archaizacyjnych, które nie były do tej pory przedmiotem badań lingwistycznych. Dlatego też źródło materiału empirycznego w niniejszej rozprawie stanowią wyłącznie filmy bazujące na scenariuszach oryginalnych.

Kolejna kwestia dyskusyjna to wzięcie pod uwagę pewnych podstawowych różnic rodzajowo-gatunkowych, przede wszystkim podziału na produkcje kinowe i telewizyjne (w tym seriale). Po bliższym przyjrzeniu się wielu obrazom zarówno pierwszego, jak i drugiego typu, doszliśmy do wniosku, że dla badań nad stylizacją historyczną są one równie wartościowe, w obu rodzajach bowiem występuje podobny wachlarz środków stylizacyjnych. Ponadto z punktu widzenia językoznawcy-stylistyka filmy te tworzą zbiór raczej jednolity genologicznie, gdyż komponent językowy

ma w nich podobną rangę i wchodzi w te same uwikłania intersemiotyczne. Trzeba jeszcze nadmienić, że interesowały nas wyłącznie aktorskie filmy fabularne, postanowiliśmy natomiast nie uwzględniać obrazów animowanych czy dokumentalnych, które gatunkowo są już bardzo wyraźnie odmienne, a warto też dodać, że stylizacja historyczna, nawet jeśli się w nich pojawia, to w minimalnym zakresie.

Po dokonaniu powyższych ustaleń przystąpiliśmy do ustalenia listy filmów, które mogłyby stać się obiektem badań. Uznaliśmy, że w tych poszukiwaniach należy się oprzeć przede wszystkim na specjalistycznych opracowaniach filmoznawczych. Ze starszych prac uwzględniona została wielotomowa *Historia filmu polskiego* (1966–1994), opracowana pod redakcją Jerzego Toeplitza (t. 1–4) oraz Rafała Marszałka (t. 5–6) i wydana pod auspicjami Polskiej Akademii Nauk. Z późniejszych źródeł szczególnie pomocny, ze względu na słownikowy charakter, okazał się *Leksykon polskich filmów fabularnych* (Śladowski (red.) 1997). Ponadto wykorzystaliśmy jeszcze kilka innych dzieł syntetycznych: *Historię kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego (Lubelski 2009), *Historię polskiego kina* pod redakcją Lubelskiego oraz Konrada J. Zarębskiego (Lubelski, Zarębski (red.) 2007), a także monumentalną *Encyklopedię kina* (Lubelski (red.) 2010). Przeszukaliśmy również zasoby Internetowej Bazy Filmu Polskiego (www.filmpolski.pl).

Ostatecznie okazało się, że wypracowane kryteria spełnia ok. 20–25 dzieł. Liczba ta może wydawać się niewielka, zważywszy, jak wiele filmów historycznych/kostiumowych w Polsce powstało (według wycień Piotra Kurpiewskiego ok. 140, por. Kurpiewski 2017). Okazuje się jednak, że w tym gatunku scenariusze autorskie są stosunkowo rzadkie, ponadto o wyrazistej, opartej na językowych osobliwościach stylizacji historycznej możemy mówić w zasadzie w odniesieniu do dzieł z akcją umiejscowioną najpóźniej w pierwszej połowie XIX w. Jeśli chodzi o obrazy dotyczące czasów późniejszych, to ma ona siłą rzeczy charakter zupełnie szczątkowy lub nie występuje wcale. Choć filmy te mogą stanowić z innych względów interesujący obiekt badań dla stylistyki lingwistycznej, dla osiągnięcia celów badawczych założonych w niniejszej pracy⁴ nie okazują się istotne, dlatego też postanowiliśmy je wyłączyć z pola zainteresowania. Z powodu absolutnej szczątkowości potencjalnej stylizacji nie uwzględniliśmy też filmów niemych.

Jak to zostało już zaznaczone w rozdziale wstępnym, w ramach badań postanowiliśmy przede wszystkim sprawdzić, czy (a jeśli tak, to w jakim stopniu) techniki i wykładniki stylizacji różnią się w zależności od tego, w jakich czasach została umiejscowiona fabuła dzieła, i czy twórcy podejmowali próby oddania na ekranie

⁴ Chodzi tu przede wszystkim o rekonstrukcję filmowego stereotypu polszczyzny dawnej.

rzeczywistych właściwości języka epoki. Dlatego też spośród wyselekcjonowanych filmów do analizy zdecydowaliśmy się wybrać po dwa tytuły reprezentujące teoretycznie kolejne fazy rozwojowe polszczyzny. Uwzględnione zostały następujące okresy:

1. Doba przedpiśmienna (X–poł. XII w.).
2. Doba piśmienna – średniowiecze (XIII–XV w.).
3. Renesans (XVI w.).
4. Barok (XVII w.).
5. Okres nowopolski (XVIII–XIX w.).

Przyjęty na potrzeby niniejszego opracowania podział nawiązuje w dużym stopniu do klasycznej periodyzacji dziejów polszczyzny. Rozbicie fazy średniopolskiej na dwa okresy (renesans i barok) wynika z dużej odrębności konwencji literacko-stylistycznej tych epok, a do literackich właśnie wzorców „staropolszczyzny” mogli chętnie sięgać scenarzyści.

Ponadto staraliśmy się również uwzględnić obrazy, w których pojawia się środowisko różnojęzyczne, warto bowiem sprawdzić, czy taki parametr socjalny, jak zróżnicowanie etniczne, ma wpływ na kształt stylizacji historycznej. Założyliśmy również, że każdy film powinien mieć innych twórców – przyjęcie takiej zasady umożliwia wskazanie ponadindywidualnych tendencji stylizacyjnych.

Do listy dziesięciu filmów *stricte* historycznych postanowiliśmy dołączyć dwa dzieła pokazujące nie przeszłość rzeczywistą, ale wymaginowaną, jedno w konwencji *serio*, drugie zaś – *buffo*. Uwzględnienie również takich obrazów miało na celu stwierdzenie, czy istnieje zestaw środków stylizacyjnych ewokujących abstrakcyjną niejako dawność języka, zupełnie niezależną od wzorca w postaci realnie istniejącego w konkretnej epoce języka.

Pod uwagę wzięliśmy przede wszystkim filmy powojenne, ale również przedwojenne, przez co w polu naszego zainteresowania znalazła się cała historia polskiego kina dźwiękowego. Okazało się to konieczne, aby skonstruować kanon źródeł zrównoważony pod względem autorstwa i czasu akcji. Wydaje się jednak, że uwzględnienie dzieł z okresu międzywojnia jest uzasadnione również z innych względów – umożliwia pokazanie trwałości pewnych tendencji stylizacyjnych w polskim filmie historycznym od początku jego istnienia. Zdajemy sobie oczywiście sprawę, że rodzi to pewne problemy metodologiczne, związane ze zmiennością normy językowej w czasie. Jednak wykorzystanie odpowiednio dobranych opracowań leksykograficznych i monograficznych (które zostaną szczegółowo przedstawione w kolejnym podrozdziale) pozwoliło dość precyzyjnie oddzielić elementy

nacechowane użyte z intencją archaizacyjną od tych, które stanowią efekt ewolucji języka w płaszczyźnie diachronicznej.

Ostateczna lista filmów stanowiących źródło materiału empirycznego przedstawia się następująco:

Tab. 1. Wykaz filmów poddanych ekscerpacji

Lp.	Tytuł	Skrót ⁵	Reżyser	Scenarzysta	Rok powstania	Czas akcji	Czas trwania (min)
1.	<i>Gniazdo</i>	G	Jan Rybkowski	Aleksander Ścibor-Rylski	1974	X w.	94
2.	<i>Bolesław Śmiały</i>	BS	Witold Lesiewicz	Władysław Lech Terlecki, Witold Lesiewicz	1971	XI w.	97
3.	<i>Kazimierz Wielki</i>	KW	Czesław i Ewa Petelscy	Czesław i Ewa Petelscy	1975	XIV w.	153
4.	<i>Królewskie sny</i> (odc. 1)	KS	Grzegorz Warchoł	Józef Hen	1988	XV w.	70
5.	<i>Królowa Bona</i> (odc. 1)	KB	Janusz Majewski	Halina Auderska	1980	XVI w.	55
6.	<i>Żelazną ręką</i>	ZR	Ryszard Ber	Zbigniew Safjan	1989	XVI w.	100
7.	<i>Przeor Kordecki</i> - obrońca <i>Częstochowy</i>	PK	Edward Puchalski	Edward Puchalski	1934	XVII w.	75
8.	<i>Czarne chmury</i>	CZ	Andrzej Konic	Ryszard Pietruski, Antoni Guziński ⁶	1973	XVII w.	50
9.	<i>Kościuszkę pod Racławicami</i>	KR	Józef Lejtes	Wacław Gąsiorowski, Stanisław Urbanowicz	1938	XVIII w.	92

⁵ Wymienionymi skrótami opatrzone są dalej przykłady wyekscerpowane z poszczególnych filmów.

⁶ Prawdopodobnie rzeczywistym autorem scenariusza był Ludwik Kalkstein (www.film Polski.pl).

10.	<i>Wilczyca</i>	W	Marek Piestrak	Jerzy Gierałtowski, Marek Piestrak	1982	XIX w.	98
11.	<i>Rycerz</i>	R	Lech Majewski	Lech Majewski	1980	rzeczywistość baśniowa (stylizowana na średniowiecze)	84
12.	<i>Świat według Kiepskich</i> , odc. 316 <i>Skowyt</i>	SWK	Patrick Yoka	Aleksander Sobiszewski, Patrick Yoka, Katarzyna Sobiszewska	2009	umowne średniowiecze	22

W zestawieniu tym *Gniazdo* i *Bolesław Śmiały* reprezentują okres przedpiśmien-ny, *Kazimierz Wielki* i *Królewskie sny* – średniowiecze, *Królowa Bona* i *Żelazną ręką* – renesans, *Czarne chmury* i *Przeor Kordecki* – Barok, *Kościuszek pod Raławicami* i *Wilczyca* – dobę nowopolską, natomiast *Rycerz* oraz *Świat według Kiepskich* – przeszłość fikcyjną⁷.

Jak widać, pojawiły się tu nie tylko dzieła wybitne czy przynajmniej ambitne artystycznie, ale również produkcje wyraźnie rozrywkowe (takimi są na pewno *Wilczyca* i *Świat według Kiepskich*). Był to również zabieg celowy, zestawienie dzieł o różnym poziomie powinno lepiej pokazać ponadindywidualne tendencje istniejące w obrębie filmowego wariantu polszczyzny artystycznej.

Wymienione tytuły tworzą podstawowy, zrównoważony kanon źródeł do naszych studiów. Nie znaczy to jednak, że nie przebadaliśmy pozostałych polskich filmów autorskich, w których występuje stylizacja historyczna. Również one, jako źródła dodatkowe, zostały poddane analizie. Jej wyniki wykorzystamy do uzupełnienia pewnych obserwacji sformułowanych na podstawie zasadniczego korpusu obrazów filmowych i wtedy przedstawimy też szerzej ów kanon uzupełniający.

⁷ Należy jeszcze dla ścisłości dodać, że dwóm spośród analizowanych filmów – *Żelazną ręką* i *Wilczyca* – towarzyszą niejako literackie opracowania ich fabuł (mowa o powieści *Kanclerz* Zbigniewa Sajfana i noweli *Wadera* Jerzego Gierałtowskiego). Są one jednak dziełami samych scenarzystów, którzy nie potraktowali ich jako tekstów powiązanych i nie uwzględnili w opisie obrazów filmowych (scenariusze oficjalnie uznawane są z tego powodu za oryginalne), uważamy zatem, że nie ma tu mowy o naruszeniu zasady uwzględniania w badaniach wyłącznie stylizacji wypracowanej na potrzeby medium filmowego. Z kolei w *Bolesławie Śmiałym*, jak podają źródła, scenarzyści nawiązali do pewnych wątków zawartych w powieści *Boleszycze* Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz w dramacie Marii Dąbrowskiej *Stanisław i Bogumił*. Są to jednak wyłącznie luźne odwołania tematyczne, a nie tekstowe, również w przypadku tego dzieła nie mamy do czynienia ze scenariuszem adaptowanym.

Poniżej zamieszczamy krótką charakterystykę każdego dzieła ze zbioru podstawowego – przede wszystkim zarys fabuły i sylwetki głównych bohaterów, ale także ogólną charakterystykę artystyczną, pewne informacje o okolicznościach powstania, recepcji. Rekonstrukcja filmowego świata przedstawionego jest szczególnie istotna dla dalszych rozważań, trudno bowiem analizować operacje stylizacyjne, zwłaszcza pod kątem funkcjonalnym, w oderwaniu od kreowanej na ekranie rzeczywistości.

1. Gniazdo

Akcja filmu Jana Rybkowskiego rozgrywa się w wieku X. Głównym bohaterem dzieła jest książę Mieszko I, grany przez Wojciecha Pszoniaka. Ramę fabularną filmu tworzą wydarzenia poprzedzające bitwę pod Cedynią w 972 r. oraz sama bitwa. W noc przed walką książę wraca wspomnieniami do dawnych czasów i zastanawia się, czy jego polityczne wybory okazały się słuszne. Dzięki magicznemu napojowi, przygotowanemu przez słowiańską wiedźmę (Iga Mayr) nawiązuje kontakt z duchami zmarłych. W następujących potem retrospekcjach pokazane zostało dzieciństwo i młodość Mieszka, a przede wszystkim walka o władzę i międzynarodową pozycję młodego państwa polskiego. Wbrew woli starego księcia Ziemomysła (Bolesław Płotnicki) to on, a nie jego brat Czibor (Marek Bargiełowski), został nowym władcą. Mieszko postanowił wyprowadzić słowiańskie plemiona z puszczy i uczynić swoje państwo podmiotem wielkiej polityki, zdolnym obronić się przed Niemcami. W tym celu zdecydował się na przyjęcie chrztu z Czech i zawarł małżeństwo z księżniczką Dobrawą (Wanda Neumann). Sprzymierzył się z cesarzem Ottonem I (Czesław Wołłejko), razem z nim walczył z Wietetami, spełniając prośbę monarchy, pokonał też i zabił niemieckiego zdrajcę Wichmana. Następnego dnia, upewniony co do słuszności obranej drogi, książę rusza do walki i pokonuje Niemców dowodzonych przez margrabiego Hodona (Janusz Bylczyński). Uwalnia jednak pokonanego dostojnika, by ten wrócił do ojczyzny i rozslawił wielkość piastowskiego oręża.

Film Rybkowskiego skupia się przede wszystkim na pokazaniu znanych z historii wydarzeń politycznych, oddając bardzo dokładnie ustalenia naukowe okresu PRL-u, będące efektem intensywnych badań nad początkami państwa polskiego. Niewiele natomiast znalazło się w nim miejsca na osobiste perypetie i przygody bohaterów. Stosunkowo sporo uwagi twórcy poświęcili kolorytowi kulturowemu, pokazując np. obrzędowość pogańską (czary, palenie zmarłego na stosie), uzbrojenie i techniki walki (w scenach bitew) czy budownictwo (specjalnie na potrzeby filmu zbudowano drewniany gród i podgrodzie).

2. Bolesław Śmiały

Fabula dzieła Witolda Lesiewicza została umiejscowiona w XI stuleciu, a na podstawie jej szczegółów można nawet podać czas akcji z dokładnością do roku, ostatniego roku panowania tytułowego władcy (1079). Film skupia się na konflikcie króla Bolesława (Ignacy Gogolewski) z biskupem krakowskim Stanisławem ze Szczepanowa (Jerzy Kaliszewski). Duchowny krytykuje zbytnią surowość monarchy w stosunku do dezertersów z ruskiej wyprawy wojennej, którzy zostali skazani na karę śmierci. Bolesław potępia również niemoralne zachowanie króla w życiu prywatnym, a dokładniej – romans z prostą dziewczyną z ludu (Maria Ciesielska). Związek ten jest też przyczyną konfliktu Bolesława z królową (Aleksandra Śląska). W trakcie rozwoju fabuły okazuje się, że w królestwie istnieje bardzo silna opozycja, do której należą brat króla, Władysław, wojewoda Sieciech, a także cudzoziemscy zakonnicy z Tyńca, na czele z opatem Ottonem (Mieczysław Voit), służący obcym, niemieckim interesom. Spiskowcy doprowadzają m.in. do zabójstwa jednego z posłów księcia ruskiego, Wsiewołoda. Kulminacją wydarzeń staje się rzucenie kłutwy kościelnej na króla przez biskupa Stanisława. W odpowiedzi na to działanie Bolesław rozkazuje zabić duchownego. Śmierć Stanisława staje się przyczyną wybuchu buntu ludu i części możnych, wspartych przez siły czeskie i niemieckie. Wobec przewagi wroga Bolesław musi uciekać z kraju.

Film Lesiewicza, w którym starano się pokazać mechanizmy władzy, uchodzi za obraz o bardzo silnej wymowie politycznej, przede wszystkim antyklerykalnej, ale też antyniemieckiej, wpisujący się w oficjalną retorykę propagandy drugiej połowy lat sześćdziesiątych w Polsce. Jako dzieło sztuki filmowej nie był i nie jest obecnie oceniany zbyt wysoko, chociaż podkreśla się jego walory w zakresie prezentacji realiów epoki (np. ogromną liczbę bardzo starannie przygotowanych kostiumów).

3. Kazimierz Wielki

Konstrukcja monumentalnego filmu Ewy i Czesława Petelskich bazuje na zasadach kompozycji ramowej. Ramę fabularną tworzą wypadek króla Kazimierza Wielkiego (Krzysztof Chamiec) na polowaniu, jego powrót do Krakowa i śmierć. W trakcie podróży władca wspomina różne wydarzenia ze swego życia. W kolejnych scenach ukazane zostały szczególnie istotne momenty życia i panowania ostatniego z Piastów. Z ważnych kwestii politycznych obecne są walki i procesy z Krzyżakami o zabrane polskie tereny na północy, spór z królem czeskim Janem Luksemburskim (Michał Pluciński) o prawo do korony, współpraca z Węgrami i Litwą. W sprawach międzynarodowych pomocą służy królowi arcybiskup gnieź-

nieński Jarosław Bogoria (Władysław Hańcza). Wiele uwagi poświęcono również polityce wewnętrznej, pokazując Kazimierza, zgodnie z ukształtowanym w polskiej kulturze wizerunkiem, jako dobrego gospodarza, dbającego o rozwój gospodarczy kraju. Umacniając państwo, monarcha musi się nieustannie zmagać z wrogami wewnętrznymi, przeciwnymi silnej władzy królewskiej, takimi jak dumny i agresywny wojewoda poznański Maćko Borkowic (Wiesław Gołas), zawsze skłonny do napadów i morderstw, czy też chciwy biskup krakowski Jan Grot (Piotr Pawłowski). Oczywiście film Petelskich nie jest wyłącznie biografią polityczną króla, znaczna część fabuły to dzieje kolejnych małżeństw Kazimierza oraz jego sekretnego romanisu z Cudką (Zofia Saretok), żoną kasztelana Niemierzy z Gołczy. Pokazana została również troska władcy o zapewnienie Polsce godnego następcy, czemu służyć miało usynowienie wnuka, Kaźka Słupskiego (Tomasz Neuman), który jednak, na skutek działań możnowładców, nie został następnym władcą.

Kinowa biografia Kazimierza Wielkiego imponuje rozmachem realizacyjnym (150 aktorów, zdjęcia realizowane w kilku miastach w Polsce i zagranicą, wykorzystanie tysięcy rekwizytów i setek koni). Akcja uważana jest jednak za niezbyt porywającą, dodatkowo twórcom przypisuje się wątpliwe intencje polityczne (ukazanie króla jako swego rodzaju poprzednika Edwarda Gierka).

4. Królewskie sny

Akcja serialu historycznego poświęconego późnemu okresowi rządów Władysława Jagiełły rozpoczyna się w roku 1416, po śmierci królowej Anny, drugiej żony monarchy. Ponieważ Władysław (Gustaw Holoubek) nie doczekał się z nią syna, musi szybko myśleć o kolejnym małżeństwie. W pierwszym odcinku brat Jagiełły, książę litewski Witold (Janusz Michałowski), przybywa do Krakowa, chcąc doprowadzić do małżeństwa polskiego króla ze swoją wychowanicą, Sońką Holszańską. Władca rozważa, jakie powinny być jego dalsze działania, nie tylko „matrymonialne”, ale i ogólnopolityczne. Zastanawia się m.in., jak powinien się ustosunkować do ruchu husyckiego. Jako człowiek otwarty na innych radzi się wielu osób, w tym żydowskiego kupca Wołczki (Andrzej Szczepkowski). Jako partnerkę do rozmów traktuje nawet swoją dorastającą córkę Jadwigę (Agnieszka Kruszewska).

Serial *Królewskie sny* był zazwyczaj bardzo pozytywnie odbierany przez krytyków ze względu na niesztampowe, dalekie od patosu i szkolnej nudy przedstawienie historii i jej bohaterów. Choć dzieło osadzone jest dobrze w realiach historycznych, postaci, pogłębione psychologicznie, pozostają bliskie współczesnym odbiorcom.

5. *Królowa Bona*

W serialu Janusza Majewskiego fabuła koncentruje się na losach Bony Sforzy (Aleksandra Ślaska) jako bardzo inteligentnej, samodzielnej, ale też kontrowersyjnej monarchini, co stwarza możliwość nakreślenia wyjątkowo ciekawego i pogłębianego portretu psychologicznego bohaterki. Dzieło to nie jest jednak wyłącznie studium charakterów czy mechanizmów walki o władzę, ale i barwnym malowidłem historycznym ukazującym polityczny, gospodarczy i kulturalny rozkwit Polski w XVI w. W pierwszym odcinku pokazane zostało przybycie Bony z dalekich Włoch do Krakowa i zaślubiny z królem Zygmuntem Starym (Zdzisław Kozień). Władczyni bardzo szybko odnajduje się w nowym środowisku i mocno angażuje w rozgrywki polityczne. Jako swoich głównych przeciwników traktuje Habsburgów i chce ograniczyć ich wpływy w Europie. Nie pozostaje obojętna również na działania polskich możnowładców, takich jak marszałek Piotr Kmita (Leonard Pietraszak) czy hetman Jan Tarnowski (Jerzy Kamas). Równocześnie wtrąca się Bony do polityki, a także cudzoziemskie zwyczaje jej włoskiego dworu zaczynają wzbudzać niechęć wielu Polaków, czemu wyraz daje często błazen Stańczyk (Piotr Fronczewski).

Serial Majewskiego spotykał się na ogół z dobrym przyjęciem tak ze strony krytyki, jak i widzów, o czym zadecydowało przede wszystkim znakomite aktorstwo, sprawnie poprowadzona akcja i pietyzm w odtworzeniu realiów epoki.

6. *Żelazną ręką*

Głównym bohaterem filmu Ryszarda Bera jest rotmistrz Szymon Mroczek (Jerzy Kryszak), zaufany współpracownik księcia siedmiogrodzkiego Stefana Batorego (Jerzy Grałek). Początkowo przebywa on na dworze władcy wraz ze swym przyjacielem, banitą Samuelem Zborowskim (Krzysztof Jasiński). Batory wysyła Mroczkę do Polski, by ten pozyskał przychylność szlachty dla kandydatury Węgry do tronu królewskiego. Stronnikiem Batorego zostaje kanclerz Jan Zamoyski (Marcin Troński). Ostatecznie książę żeni się z Anną Jagiellonką i otrzymuje koronę. Nie chcąc naruszać porządku prawnego Rzeczypospolitej, Batory nie pozwala powrócić Samuelowi do kraju, na co ten reaguje wściekłością. Później banita uzyskuje zgodę, by wziąć udział w wyprawie wojennej przeciwko Moskwie, ale mimo to, żywiąc urazę do króla, zaczyna spiskować przeciwko niemu. Zamoyski i Batory rozkazują Mroczkowi pojmać dawnego przyjaciela. Szymon czyni to, a Zborowski zostaje ścięty. Później sam Mroczek opowiada się przeciwko królowi i namawia Zamoys-

skiego do przejęcia władzy. Kanclerz jednak nie chce tego zrobić, a widząc, że rotmistrz pragnie doprowadzić do wojny domowej, zwalnia go ze służby.

Żelazną ręką, jak wiele filmów historycznych z okresu schyłkowego PRL-u, odznacza się dużą atrakcyjnością wizualną, śmiałymi scenami erotycznymi i wartką akcją. Zwraca też uwagę pogłębiona charakterystyka psychologiczna bohaterów, w czym duży udział ma na pewno bardzo dobre aktorstwo.

7. Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy

Tematem dzieła Edwarda Puchalskiego jest obrona klasztoru jasnogórskiego podczas potopu szwedzkiego. Michał i Stanisław Małyńczowie (Kazimierz Brodzikowski i Aleksander Orda), dwaj bracia-szlachcice, postanawiają wyruszyć na Śląsk Opolski, by dołączyć do oddziałów wiernych prawowitemu królowi, Janowi Kazimierzowi, i walczyć ze Szwedami. Dostają od władcy list, który mają przekazać przeorowi Aleksandrowi Kordeckiemu (Karol Adwentowicz). W trakcie wyprawy do Częstochowy ratują napastowaną przez Szwedów piękną szlachciankę Hannę (Liliana Zielińska) i jej ojca, Zarębę (Stanisław Hryniewicz). Wraz z nimi docierają wreszcie na Jasną Górę. Tam biorą udział w obronie klasztoru. Dzięki bohaterstwu przeora i walczących, ale też opiece Opatrzności, szwedzkie oddziały generała Millera (Jerzy Rygier) zostają odparte. Oprócz tematu walki zbrojnej w filmie pojawia się też wątek miłosny. Obaj bracia zakochują się w pięknej Hance, a ta wybiera Michała. Stanisław nie chce stać zakochanym na drodze do szczęścia i rezygnuje ze starań o rękę dziewczyny. Ginie, wysadzając w powietrze największą baterię szwedzką wraz z zapasami prochu i amunicji.

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy, podobnie jak większość przedwojennych polskich filmów historycznych, nie jest dziełem szczególnie wybitnym, bazuje na historycznych stereotypach i prymitywnych efektach melodramatycznych. Zwraca jednak uwagę sporym rozmachem, jeśli chodzi o realizację scen batalistycznych.

8. Czarne chmury

Akcja serialu Andrzeja Konica rozgrywa się w II poł. XVII w., w okresie, gdy Prusy Książęce zerwały już zależność lenną od Polski, a elektor brandenburski i książę pruski Fryderyk Wilhelm otwarcie występował przeciwko interesom Rzeczypospolitej. Głównym bohaterem serialu jest pułkownik Krzysztof Dowgird (Leonard Pietraszak), oficer pruski wierny Polsce, który wypowiedział służbę w wojsku elektorskim i udaje się do króla polskiego, by prosić o pomoc dla pruskiej szlachty i mieszczaństwa ciemiężonych przez książęcą administrację. W licznych przygodach Dowgirdowi towarzyszy wierny sługa i przyjaciel, wachmistrz Kacper Pilch

(Ryszard Pietruski). Głównymi przeciwnikami pułkownika są natomiast namiestnik elektorski Erick von Hollstein (Janusz Zakrzeński) oraz margrabia Karol von Ansbach (Edmund Fetting). W pierwszym odcinku serialu von Hollstein skazuje na śmierć mieszczanina Jana Stolpeckiego (Andrzej Głoskowski). Dowgird sprzeciwia się temu i wraz ze swoimi ludźmi przerywa egzekucję, chcąc uwolnić skazanego. Wszyscy buntownicy zostają pojmani lub zabici przez dragonów rotmistrza Zaremby (Jan Niwiński). Na wolności pozostaje jednak Kacper, który w czasie zabawy odbywającej się na zamku namiestnika uwalnia pułkownika z niewoli.

Czarne chmury to serial awanturniczo-przygodowy, pierwsza polska produkcja utrzymana w konwencji płaszcza i szpady. Obfituje w gwałtowne zwroty akcji, sceny pojedynków i pościgów, ale pojawiają się w nim również wątki romansowe. Cieszył się bardzo dużą popularnością wśród widzów.

9. Kościuszko pod Raclawicami

Film Józefa Lejtesa pokazuje początki powstania kościuszkowskiego. Po II rozbiore Polski w kraju nasila się terror rosyjski, na co decydujący wpływ ma carski ambasador, generał Otto von Igelström (Gustaw Buszyński). Rosjanie zarządzają radykalną redukcję polskiej armii, co może spowodować, że Rzeczpospolita stanie się krajem zupełnie bezbronny. Do przebywającego w Dreźnie Tadeusza Kościuszki (Tadeusz Białoszczyński) przybywa delegacja, która wzywa go, by stanął na czele powstania, na co sławny już bohater amerykańskiej wojny o niepodległość wyraża zgodę. Dzięki Bartoszowi Głowackiemu (Franciszek Dominiak) do insurrekcji przyłączają się chłopci. W walce bierze udział również dwóch przyjaciół, porucznik Jan Milewski (Witold Zacharewicz) i rotmistrz Kazimierz Brochocki (Jerzy Pichelski). Dzięki tym postaciom w filmie może pojawić się także wątek miłosny, obaj oficerowie zabiegają bowiem o serce pięknej Hanki (Elżbieta Barszczewska). Ta początkowo darzy uczuciem Kazimierza, ale ostatecznie wybiera Jana. Wiernym towarzyszem przyjaciół w wojsku jest prostoduszny i rubaszny sierżant Biedroń (Jan Kurnakowicz), opiekujący się osieroconym chłopcem Maćkiem (Henryk Wiśniewski), który, pełniąc funkcję dobosza, ginie na polu walki. Film kończy się wielkim zwycięstwem pod Raclawicami i nadaniem przez Kościuszkę szlachectwa Bartoszowi Głowackiemu w nagrodę za zasługi wojenne.

Film Lejtesa, będący koprodukcją polsko-amerykańską, należy do najdroższych i najbardziej efektownych dzieł polskiej kinematografii przedwojennej, można go uznać za ówczesną superprodukcję. Uwagę zwracają przede wszystkim imponujące sceny batalistyczne z ogromną liczbą statystów, wykorzystanego uzbrojenia i koni.

Obraz nakręcono z myślą o widowni w Polsce i Stanach Zjednoczonych, dlatego też pojawiają się w nim angielskie napisy.

10. *Wilczyca*

Film Marka Piestraka w różnego rodzaju popularnych omówieniach zaliczany jest zazwyczaj do horrorów i uchodzi za jedno z nielicznych polskich dzieł tego gatunku. Trafniejsze wydaje się jednak określenie go mianem kostiumowego filmu grozy z elementami psychologicznymi niż horroru w dzisiejszym rozumieniu tego terminu, ukształtowanym pod wpływem kinematografii amerykańskiej. Akcja *Wilczyca* rozgrywa się w okresie zaborów, ale jej precyzyjniejsze określenie następuje pewnych problemów. Powstanie, stanowiące historyczne tło dla fabuły, w zamierzeniu twórców miało być powstaniem styczniowym. Nie zgodziła się na to cenzura czasów stanu wojennego, w związku z czym akcja przeniesiona została do roku 1848 i zaboru austriackiego, co rodzi pewne sprzeczności fabularne (powstanie krakowskie zakończyło się dwa lata wcześniej, bohaterowie chcą uciekać „za granicę, na Węgry”, które były, wprawdzie wtedy zbuntowaną, ale częścią Austrii, itp.). Głównym bohaterem filmu jest szlachcic Kacper Wosiński (Krzysztof Jasiński), który wraca do domu po długiej nieobecności, spowodowanej udziałem w zrywie narodowowyzwoleńczym. Tam zastaje swoją żonę, Marynę (Iwona Bielska), umierającą, a przyczyną jej stanu jest usunięcie ciąży. Okazuje się, że kobieta oddawała się rozpucie i pijatykom, a do tego zaczęła praktykować magię. Umierając, Maryna ostrzega męża, że wróci do niego po śmierci. W czasie pogrzebu brat głównego bohatera, Mateusz (Jerzy Prażmowski), przebija serce Maryny osikowym kołkiem, aby ta nie powróciła jako upiór. Mateusz udaje się potem do dworu hrabiego Ludwika (Stanisław Brejdygant), swojego towarzysza z powstania. Szybko stwierdza, że wciąż podąża za nim tajemnicza wilczyca, i domyśla się, że to Maryna. Ludwik wkrótce potem ucieka z kraju przed aresztowaniem wraz ze swoim innym towarzyszem broni, hrabią Wiktorem Smorawińskim (Leon Niemczyk). Kacper zostaje, aby opiekować się majątkiem Ludwika i jego żoną, Julią (Iwona Bielska). Ta jednak, opętana przez ducha Maryny, nawiązuje romans z dowódcą austriackim huzarów, Ottonem von Furstenbergiem (Olgierd Łukaszewicz). Dzięki pomocy znawcy wiedzy tajemnej, doktora Goldberga (Henryk Machalica), Kacper ostatecznie pokonuje Marynę, zabijając Julię srebrną kulą.

Obraz Marka Piestraka nie jest oceniany przez krytykę filmową szczególnie wysoko (choć zwraca ona uwagę na jego pionierski charakter w zakresie polskiego kina gatunkowego), warto jednak zaznaczyć, że w momencie premiery odniósł ogromny sukces komercyjny.

11. *Rycerz*

Fabula dzieła Lecha Majewskiego została umiejscowiona w bliżej nieokreślonym królestwie, a panujące w nim realia nawiązują do stereotypowych, wręcz baśniowych wyobrażeń na temat średniowiecza. Fikcyjne państwo targane jest niepokojami wewnętrznymi, wywołanymi przez wojny, zarazy, biedę i moralne zepsucie. Powszechnemu upadkowi pragnie się przeciwstawić młody Rycerz (Piotr Skaruga). Uzyskawszy od swojego mistrza i nauczyciela, Hierofanta (Daniel Olbrychski), zgodę na opuszczenie królestwa oraz pożegnawszy ukochaną Księżniczkę (Katarzyna Kozak), wyrusza na poszukiwanie legendarnej złotej harfy, której zatopienie w morzu miało stać się przyczyną nieszczęść filmowej krainy. W czasie wędrówki napotyka szereg postaci symbolizujących różne postawy moralne: mnichów, pustelnika, bandytę, rabusiów. Wreszcie dociera nad morze, gdzie wraz z miejscowymi rybakami bierze udział w orgiastycznych obrzędach ku czci pogańskich bogów. Ponieważ miejscowi nigdy nie słyszeli o złotej harfie, Rycerz załamuje się, myśląc, że cudowny instrument nie istnieje. Wtedy niespodziewanie słyszy jego dźwięki rozbrzmiewające w nim samym.

Rycerz to film poetycki, pełen bogatej symboliki, w swojej warstwie plastycznej odwołujący się do malarstwa średniowiecznego. Nie odniósł nigdy wielkiego sukcesu komercyjnego i nie wzbudził szczególnego uznania krajowej krytyki, ale został dostrzeżony na Zachodzie, co umożliwiło Majewskiemu rozpoczęcie kariery zagranicznej.

12. *Świat według Kiepskich - Skowyt*

Świat według Kiepskich to serial komediowy (sitcom) nadawany od 1999 r. w Telewizji Polsat. Zdobył on dużą popularność wśród szerokiej rzeszy widzów, ale stał się również źródłem kontrowersji – twórców oskarżano o propagowanie prymitywnego humoru i negatywnych postaw społecznych. Należy jednak zaznaczyć, że omawiana produkcja telewizyjna na przestrzeni lat wyraźnie ewoluowała, a obecne w niej zabiegi komiczne stawały się coraz bardziej wielopoziomowe, dzięki czemu zaczęły trafiać do widzów o bardzo zróżnicowanych kompetencjach odbiorczych. Bohaterami serialu są członkowie rodziny Kiepskich oraz ich sąsiedzi. Przytrafiają się im różne niezwykle przygody, w tym o charakterze sensacyjnym i fantastycznym, przez co wiele odcinków staje się parodiami popularnych gatunków filmowych.

W odcinku *Skowyt* zasadniczą część fabuły to sen głównego bohatera, Ferdynanda Kiepskiego (Andrzej Grabowski), który niespodziewanie trafia do świata „średniowiecza”, pełnego zabobonów i zjawisk nadprzyrodzonych. Okazuje się, że

w okolicy pojawił się „likantrop” (wilkołak). Zdaniem Mariana Paździocha (Ryszard Kotys) czyha on na córkę Kiepskiego, Mariolę-Rebę (Barbara Mularczyk), o której względu zabiega Arnold Boczek (Dariusz Gnatowski). Paździoch, posiłkując się informacjami z książki wiedzy tajemnej, dochodzi do wniosku, że to Boczek jest likantropem, i postanawia unieszkodliwić go bronią palną i egzorcyzmami. W czasie przygotowań do wesela okazuje się, że bestią jest listonosz Edzio (Bohdan Smoleń), który zostaje zastrzelony przez żonę Paździocha, Helenę (Renata Pałys).

Omawiany odcinek *Świata według Kiepskich* to parodia kostiumowych horrorów, pełna nawiązań intertekstualnych, np. kreacja Mariana Paździocha wzorowana jest na postaci Abrahama van Helsinga – pogromcy wampirów znanego z powieści Brama Stokera *Drakula* i jej ekranizacji.

2.5 Metodologia opisu językowej stylizacji historycznej w filmie fabularnym

Jak zaznaczono w tytule niniejszej rozprawy, przedmiotem badań jest językowa stylizacja historyczna, wypada zatem precyzyjnie zdefiniować to zjawisko oraz przedstawić metody, za pomocą których jego tekstowe przejawy zostały wyodrębnione i zanalizowane. Samą stylizację językową rozumiemy jako świadome wprowadzenie przez nadawcę do komunikatu elementów, które odbiorca powinien zdekodować jako nawiązania do socjalnej, terytorialnej lub chronologicznej odmiany języka, niebędącej w danej sytuacji komunikacyjnej neutralnym narzędziem porozumiewania się. Kontynuujemy tutaj oczywiście praktykę utrwaloną w polskiej stylistyce zorientowanej strukturalistycznie (por. Kurkowska, Skorupka 1959: 318–319, Balbus 1968, Dubisz 1979, Wilkoń 1974, 1984, Wojtak 1994), być może nawet wyostrzając dyferencjalny charakter omawianego zjawiska. Musimy jednak zaznaczyć, że stylizację interpretujemy zdecydowanie dyferencjalnie. Zakładamy, że jej wykładnikami są elementy nacechowane, które wchodzą w opozycję z neutralnymi składnikami systemu językowego. Z tego powodu zwracają na siebie uwagę odbiorcy, powodując, że ten dostrzega, a przynajmniej powinien dostrzegać w nich nawiązanie do określonego wariantu języka – wzorca stylizacyjnego. Należy zaznaczyć, że komponenty tekstu ewokujące wzorzec (ewokanty) mogą wykraczać poza normę właściwą dla nadawcy oraz projektowanego odbiorcy, co bardzo często ma miejsce, ale nie muszą się ograniczać wyłącznie do zjawisk nienormatywnych. Istnieją elementy systemu, które na danym etapie rozwoju języka ogólnego należą do jego normatywnych zasobów, ale ze względu na swoje specyficzne, silne nacechowanie mogą w określonym kontekście funkcjonować jako ewokanty określonego wzorca stylizacyjnego. Niezasadne wydaje się natomiast ewentualne rozciąganie

pojęcia stylizacji na całą organizację językowo-stylistyczną komunikatu artystycznego, powoduje to bowiem rozmycie tego pojęcia i czyni je mało operacyjnym. Odnosząc te uwagi do przedmiotu niniejszej rozprawy, można stwierdzić, że da się oczywiście poddać analizie wszystkie składniki warstwy językowej filmów historycznych i zapewne warto tego rodzaju badania podjąć w przyszłości (choć raczej jako element jakichś szerszych studiów), ale nie wydaje się zasadne twierdzenie, by każdy jej komponent uczestniczył w procesie stylizacji tekstu. Zagadnienia te zostały w bardzo przekonujący sposób rozdzielone we wspomnianej wyżej monografii A. Hołobut i M. Woźniak (2017). Autorki przeprowadziły w niej wyjątkowo wszechstronną analizę różnych właściwości językowych tłumaczonych dzieł filmowych, ale tylko ściśle określone spośród nich (odznaczające się odpowiednim nacechowaniem) zinterpretowały jako wykładniki archaizacji językowej tekstu.

Z kolei przez stylizację historyczną rozumiemy strategię mającą na celu nadanie komunikatowi (przede wszystkim artystycznemu) takich właściwości, które sprawią, że projektowany odbiorca będzie miał wrażenie obcowania z dawną fazą rozwojową języka, adekwatną do epoki przedstawionej w utworze. Efekt ten może być osiągnięty dzięki wprowadzeniu do tekstu elementów nacechowanych bardzo różnego typu. Mogą się wśród nich znaleźć oczywiście rzeczywiste archaizmy, ale nie tylko one. Od dawna wiadomo, że twórcy dzieł literackich (a także, jak pokażemy później, filmowych), wykorzystują w celach stylizacyjnych zarówno autentyczne zasoby językowej diachronii, jak i innego rodzaju osobliwości leksykalne czy gramatyczne, które, dzięki umieszczeniu ich w odpowiednim kontekście, zyskują wtórne funkcje archaizujące. Zdzisław Stieber (1946) określał zjawiska reprezentujące drugą kategorię mianem archaizmów intencjonalnych. Zaliczał do niej elementy historycznej polszczyzny przynależne do epok nieodpowiadających czasowi akcji utworu oraz autorskie neologizmy. S. Dubisz (1991: 27–30) zaproponował nazwę archaizm funkcjonalny na oznaczenie niehistorycznych wykładników archaizacji, np. dialektyzmów, kolokwializmów, poetyzmów użytych w funkcji archaizacyjnej. W niniejszej rozprawie będziemy posługiwać się wymiennie oboma tymi terminami w odniesieniu do wszystkich zjawisk tekstowych ewokujących dawność językowo-kulturową, niebędących jednak rzeczywistymi archaizmami. Samą stylizację historyczną traktujemy jako kategorię z jednej strony szerszą niż archaizacja, z drugiej zaś – nieobejmującą wszystkich przypadków archaizowania. Archaizacja jest dla nas nawiązaniem do autentycznych właściwości realnie istniejącego diachronicznego wariantu polszczyzny, co nie musi oczywiście oznaczać ścisłej rekonstrukcji, choć i takie przypadki się zdarzają (archaizacja totalna lub rekonstrukcyjna). Jej zastosowanie nie zawsze wynika z tematyki utworu i dążenia do realizmu, może

służyć uzyskaniu specyficznych efektów estetycznych, takich jak patetyzacja (sytuacja częsta w starszej poezji) lub, wręcz przeciwnie, komiczny kontrast między formą i treścią dzieła (por. *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza). Z kolei stylizacja historyczna obejmuje w naszym ujęciu wszelkie zabiegi, których celem jest wywołanie u odbiorcy iluzji obcowania z polszczyzną dawną i które nie muszą nawiązywać do właściwości żadnego realnie istniejącego wzorca. Czytelnik lub widz powinien je jednak odczuć jako nacechowane, nieprzystające do naturalnego dla niego sposobu mówienia i w konsekwencji zinterpretować jako ewokanty języka jakiejś wcześniejszej epoki. Motywację zastosowania tej odmiany stylizacji stanowi chęć wykreowania mowy przystającej do świata przedstawionego (historycznego lub pseudohistorycznego) dzieła artystycznego. Należy jeszcze nadmienić, że oprócz elementów czysto archaizujących (rzeczywistych lub intencjonalnych) może ona obejmować także komponenty innego rodzaju, których zadaniem jest oddanie dawnych realiów komunikacyjnych np. w zakresie posługiwania się przez pewne grupy społeczne specyficznymi wariantami polszczyzny (gwarą, mową potoczną) bądź językami obcymi. Zaproponowane tutaj rozróżnienie nawiązuje w pewnym stopniu do koncepcji teoretycznej S. Dubisza, który wydzielił stylizację gwarową oraz dialektyzację *sensu stricto* (por. Dubisz 1986: 36–39), zasadność wprowadzenia terminu stylizacja historyczna, jako szerszego niż archaizacja, dostrzegł również przed laty J. Bartmiński (1965: 222).

Wykładniki stylizacji historycznej zostały wyekscerpowane z filmów metodą analizy kontrastywnej, na drodze zestawienia ich warstwy słownej ze współczesną normą językową. „Współczesność” należy rozumieć tu szeroko, ponieważ w naszym kanonie źródeł znalazły się dzieła zarówno przedwojenne, jak i zupełnie nowe. W związku z tym nie mogliśmy się ograniczać wyłącznie do własnej kompetencji językowej (co zresztą zawsze jest zwodnicze). Intuicje badacza były zawsze konfrontowane z informacjami zawartymi w odpowiednich opracowaniach. W przypadku zjawisk leksykalnych były to przede wszystkim duże i wiarygodne słowniki polszczyzny, takie jak *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (SJPDor 1958–1969), *Słownik współczesnego języka polskiego* pod redakcją Bogusława Dunaja (SJPDun 1996), *Uniwersalny słownik języka polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza (USJP 2003) i *Wielki słownik języka polskiego* pod redakcją Piotra Źmigrodzkiego (WSJP 2007–). Uwzględnienie SJPDor było szczególnie istotne, choć bowiem z dzisiejszego punktu widzenia leksykon traktuje się już jako przestarzały, trzeba go uznać za najbardziej adekwatny punkt odniesienia przy badaniu filmów starszych, zwłaszcza przedwojennych. Wymienione słowniki pomogły nam też ustalić dokładny status stylistyczny wyekscerpowanych jed-

nostek leksykalnych. Ponadto korzystaliśmy oczywiście z naukowych leksykonów dawnej polszczyzny, które potrzebne były przede wszystkim w określeniu stopnia historycznej wiarygodności zabiegów stylizacyjnych. Chodzi tu zwłaszcza o takie opracowania, jak *Słownik staropolski* pod redakcją Stanisława Urbańczyka (SSłp 1953–2002), internetowa edycja *Słownika polszczyzny XVI w.* (SPXVI) oraz internetowa edycja *Słownika języka polskiego XVII i XVIII w.* (SJPXVII). W zakresie analizy zjawisk gramatycznych jako pomoc służyły nam klasyczne opracowania z dziedziny gramatyki historycznej historii języka pióra Z. Klemensiewicza (1974), Z. Klemensiewicza, T. Lehra-Spławińskiego i S. Urbańczyka (1965), S. Rospońda (1973), K. Pisarkowej (1984), K. Długosz-Kurczabowej i S. Dubisza (2006). Oprócz tego w przeprowadzonych badaniach materiałowych wykorzystanych zostało oczywiście również szereg opracowań o charakterze monograficznym, które wymienimy w dalszych rozdziałach, przy omawianiu szczegółowych zagadnień.

Już na samym początku badań nad filmową stylizacją historyczną postanowiliśmy, że materiał powinien być ekscerpowany z finalnych, audiowizualnych postaci dzieł kinematograficznych, a nie ze scenariuszy czy też spisanych list dialogowych. Zdecydowały o tym fakty przedstawione już wcześniej, w podrozdziale dotyczącym charakterystyki ekranowej polszczyzny. Dzieło filmowe ma charakter polisemiotyczny (czy też, mówiąc bardziej nowocześnie, multimodalny), a zatem dokonując analizy zjawisk językowych, powinno się zawsze mieć na uwadze problem współistnienia kodu werbalnego z innymi systemami znakowymi, które mogą wpływać na sposób rozumienia treści wyrażonych słownie. Ponadto tylko obserwacja obrazu umożliwia odtworzenie kontekstu sytuacyjnego zachowań mownych, a także ich uwarunkowań socjalnych i kulturowych, te bowiem w scenariuszach bywają zarysowane szczerko-wo. Nie można zapominać i o tym, że np. finalna postać dialogów filmowych może odbiegać od tego, co zostało zapisane w pierwotnej wersji scenariuszowej. Ponadto należy pamiętać, że widz nie ma dostępu do list dialogowych, percypuje to, co rozbrzmiewa z ekranu albo jest na nim dostrzegalne, dotyczy to również zabiegów stylizacyjnych, więc przedmiotem zainteresowania językoznawcy-stylistyka powinien być ostateczny efekt procesu twórczego. Nie bez znaczenia przy wyborze takiej strategii wydaje się też problem praktyczny – oryginalne scenariusze filmowe są często bardzo trudno dostępne, a w przypadku filmów starszych po prostu nie istnieją. O przyjętym rozwiązaniu zdecydowały jednak przede wszystkim oczywiście kwestie merytoryczne. Podstawą ekskercpcji stały się zatem nagrania filmów. Wykorzystaliśmy w niej wydania na nośnikach cyfrowych, a w przypadku ich braku – rejestracje emisji telewizyjnych bądź pliki dostępne (legalnie) w Internecie. Szczegółowy opis źródeł zamieszczony jest w pierwszej części Bibliografii.

Powyższe decyzje spowodowały, że mieliśmy do czynienia przede wszystkim z tekstami mówionymi, co wymusiło podjęcie decyzji o zasadach zapisu. Uznaliśmy, że wystarczające będzie zastosowanie transkrypcji ortograficznej. Umożliwia ona w pełni pokazanie specyfiki i funkcji wykładników stylizacji historycznej, nie stwarza natomiast trudności nieprzygotowanym odbiorcom, co znacząco ułatwi lekturę niniejszej pracy osobom niebędącym językoznawcami. Warto zresztą nadmienić, że stosowanie zapisu ortograficznego jest już praktyką powszechnie przyjętą w polskich pracach poświęconych językowi w filmie, podobnie jak i w zreferowanych wcześniej opracowaniach zagranicznych. Jeśli próba rekonstrukcji jakiegoś fragmentu dialogów dała niepewny wynik lub okazała się w ogóle niemożliwa, będziemy to każdorazowo sygnalizować za pomocą znaku [?]. Należy jednak nadmienić, że były to sytuacje bardzo rzadkie, dotyczące w zasadzie filmów przedwojennych, w których przypadku konfrontacja materiału dźwiękowego z zapisem scenariuszowym i tak nie byłaby możliwa.

Kolejnym zagadnieniem wymagającym przybliżenia są zasady klasyfikacji wyekscerpowanego materiału. Pozostając w zgodzie z koncepcją przedstawioną wstępnie już kilka lat temu (por. Bobrowski 2015b), postanowiliśmy oprzeć ją na naturalnym dla każdego systemu semiotycznego podziale na płaszczyznę syntaktyczną (gramatykę), semantyczną i pragmatyczną. Dzięki takiemu rozwiązaniu możliwe stało się wyraźne wyodrębnienie i omówienie wielu zjawisk, przede wszystkim z dziedziny pragmatyki, które w dotychczasowych opracowaniach dotyczących stylizacji były albo pomijane, albo analizowane na marginesie innych zagadnień, co nie pozwalało pokazać ich specyfiki. W obrębie trzech podstawowych działów należało oczywiście przeprowadzić bardziej szczegółową klasyfikację. W polu badawczym analizy syntaktycznej/gramatycznej⁸ stylizacji znalazły się, rzecz jasna, wszelkie nacechowane zjawiska o charakterze formalnym, należące do podsystemu fonetyczno-fonologicznego, morfologicznego (fleksyjnego i słowotwórczego) oraz składniowego języka. Jeśli chodzi o punkt ostatni, to ze względu na bardzo duże zróżnicowanie operacji szyku oraz ich wyjątkowo istotne funkcje stylizacyjne konieczne stało się wyodrębnienie składni linearnej i składni formalnej. Przedmiotem analizy semantycznej stały się jednostki leksykalne (zarówno pojedyncze leksemy, jak i frazeologizmy) ewokujące dawność językowo-kulturową. Objęła ona zarówno archaizmy wyrazowe, jak i inne osobliwości słownikowe użyte w funkcji stylizacyj-

⁸ W dalszej części rozważań, aby uniknąć chaosu terminologicznego, w stosunku do formalnej płaszczyzny stylizacji posługujemy się wyłącznie określeniami *gramatyka*, *wykładniki gramatyczne* itd. Przymiotnik *syntaktyczny* odnosimy natomiast do zjawisk z zakresu składni w sensie ścisłym, pozostając w zgodzie z praktyką najpowszechniej przyjętą w literaturze polonistycznej.

nej, w tym leksykę książkową, kolokwializmy/potoczmy różnych typów czy też dialektyzmy. Wreszcie przedmiotem szeroko pojętej analizy pragmatycznej stały się takie zjawiska, jak wykładniki grzeczności językowej w postaci zwrotów adresatywnych i specyficznych struktur formalnych, akty mowy, wprowadzanie elementów obcojęzycznych do wypowiedzi polskich. Ponadto postanowiliśmy zająć się osobno rolą onomastyki w filmowych operacjach stylizacyjnych.

Zamieszczony w kolejnych rozdziałach opis wykładników językowej stylizacji historycznej będzie się składał z kilku części. Najpierw dokonamy ogólnego przeglądu nacechowanych zjawisk gramatycznych, semantycznych i pragmatycznych ewokujących dawność językowo-kulturową. Pokażemy, w których filmach występują, z których wariantów diachronicznych i synchronicznych polszczyzny zostały zaczerpnięte, jaka jest ich frekwencja i jakie szczegółowe funkcje stylizacyjne pełnią. Następnie spróbujemy określić, czy relacja słowo – obraz wpływa w jakiś sposób na operacje stylizacyjne, a jeśli tak, to postaramy się opisać bardziej szczegółowo tę zależność. Kolejnym punktem będzie rekonstrukcja utrwalonego w filmie, stereotypowego wyobrażenia dawnej polszczyzny, tworzonego przez zestaw chwytów, które twórcy regularnie powielają, zakładając, że odbiorcy bez problemu rozpoznają je jako sygnały dawności tekstu. Wyobrażenie to postanowiliśmy nazwać metastereotypem, ponieważ uznajemy je za element świadomości językowej, zespół przekonań użytkowników dotyczących tego, czym charakteryzuje się konkretna odmiana języka. Później spojrzymy na stylizację historyczną w sposób „normatywny”, to znaczy pokazemy, czy twórcy filmowi posługują się zjawiskami dyferencjalnymi w sposób zgodny z wiedzą lingwistyczną. Dzięki temu określimy niejako poziom ich kompetencji stylizacyjnej. W następnym rozdziale skonfrontujemy filmową praktykę stylizacyjną z konwencją archaizowania obecną w literaturze pięknej (przede wszystkim w prozie fabularnej). W ten sposób będziemy mogli stwierdzić, czy reżyserzy i scenarzyści wykazują się w swych próbach stylizacji oryginalnością, czy też podążają za zastanymi wzorami. Wreszcie na koniec spojrzymy na badany materiał z perspektywy odbiorców. Analizując zebrane świadectwa odbioru oraz dane ankietowe pokazemy, jak filmowe operacje stylizacyjne są percypowane przez widzów.

Z przedstawionych powyżej założeń wynika jasno, że choć punktem wyjścia będzie dla nas klasyczna stylistyka strukturalna, wykorzystamy również zdobycze innych dziedzin lingwistyki oraz nowszych propozycji metodologicznych. Bardziej szczegółowo podstawy teoretyczne poszczególnych analiz przedstawimy w odpowiednich rozdziałach. Natomiast jedna rzecz wymaga w tym miejscu wyraźnego podkreślenia. Nasze badania mają charakter przede wszystkim jakościowy. Przedstawimy również pewne zestawienia statystyczne, ale będą one miały charakter

wyłącznie pomocniczy, ułatwiając głównie pokazanie rangi poszczególnych wykładników stylizacji. Zakładamy, że studia nad stylizacją rozumianą dyferencjalnie powinny skupiać się na jakościowej charakterystyce jej tekstowych realizacji. Szczegółowa analiza statystyczna, przeprowadzona nowoczesnymi metodami korpusowymi, byłaby przydatna przy całościowych badaniach nad bardzo dużym zespołem tekstów filmowych. Osobiście widzimy potrzebę również takich badań, ale wydaje się, że należałoby je podjąć dopiero w momencie powstania rozbudowanego, zaawansowanego technicznie korpusu, najlepiej łączącego pliki audiowizualne z transkrypcją tekstów. Jest to oczywiście kwestia raczej dalszej niż bliższej przyszłości, ale wydaje się, że celem językoznawców zainteresowanych polszczyzną filmową powinno być raczej dążenie do stworzenia takiej dużej, wielofunkcyjnej bazy danych niż opracowywanie wielu małych, ograniczonych pod względem możliwości analitycznych korpusów.

ROZDZIAŁ III

Osobliwości językowe w filmie jako wykładniki stylizacji – przegląd materiału

3.1 Uwagi ogólne na temat zasad prezentacji materiału

Zgodnie z założeniami przyjętymi w poprzednim rozdziale osobliwości językowe interpretowane jako rzeczywiste bądź intencjonalne ewokanty dawności językowej czy językowo-kulturowej podzielone zostaną na trzy klasy: zjawiska gramatyczne, semantyczne i pragmatyczne. Na zakończenie spróbujemy przyrzeć się jeszcze ewentualnym funkcjom stylizacyjnym nazw własnych. Wydaje się, że ze względu na specyficzne miejsce, jakie w warstwie leksykalnej języka zajmują onimy, osobne przedstawienie tej problematyki jest lepszym rozwiązaniem niż włączenie jej do omówienia semantycznej płaszczyzny stylizacji. Należy pamiętać, że w każdym realnie istniejącym systemie semiotycznym gramatyka, semantyka i pragmatyka są ze sobą ściśle związane, a ich zakresy nachodzą na siebie, w związku z czym zaliczenie konkretnych faktów wyłącznie do jednej płaszczyzny systemowej musi mieć w wielu wypadkach charakter umowny i upraszczający. Przykładem mogą być tu formy *pluralis maiestaticus*, które jako element grzeczności językowej omówimy w dziale pragmatycznym, choć równocześnie związane są przecież mocno ze składnią i fleksją. Mimo wszystko wydaje się jednak, że zaproponowana klasyfikacja umożliwi przedstawienie charakteru, dystrybucji tekstowej i funkcji poszczególnych zjawisk w sposób równocześnie wnikliwy i przejrzysty.

3.2 Płaszczyzna gramatyczna

Gramatyczne wykładniki stylizacji historycznej zostaną omówione z uwzględnieniem podziału na podsystemy wyróżniane w obrębie formalnej płaszczyzny języka. Zastosujemy tu układ właściwy dla tak zwanych gramatyk tradycyjnych, wy-

chodząc od zjawisk o charakterze fonetyczno-fonologicznym i kończąc na składni. W nowszych opisach gramatycznych polszczyzny przyjmowany jest, jak wiadomo, porządek odwrotny (por. GWJP 1984–1995, Bobrowski 2005). Przyjęcie takiego rozwiązania z jednej strony podyktowane jest chęcią stworzenia opisu spójnego z utrwaloną w polskiej stylistyce praktyką badania zjawiska stylizacji (co ma znaczenie przy wszelkich obserwacjach porównawczych), z drugiej zaś wynika z przekonania, że układ tradycyjny najlepiej sprawdza się w ramach analizy skupionej na elementach dyferencjalnych, pomijającej elementy wspólne dla korpusu badanych tekstów i neutralnego rejestru języka ogólnego.

W obrębie płaszczyzny gramatycznej, podobnie jak na poziomie ogólnosystemowym, występuje wiele zjawisk przejściowych, usytuowanych na pograniczu podsystemów, takich jak np. uzgodnienia akomodacyjne. Mając tego świadomość, będziemy jednak zaliczać je zawsze do konkretnej grupy, co podyktowane jest oczywiście dążeniem do klarowności opisu stylistycznego.

3.2.1 Podsystem fonetyczno-fonologiczny

Jeśli chodzi o realizację dźwiękową dialogów filmowych, to pojawiają się w jej obrębie następujące osobliwości językowe, którym można przypisać funkcję stylizacyjną:

Tab. 2. Fonetyczno-fonologiczne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Samogłoski pochylone	0	0	0	0	0	0	0	0	5	2	0	1
2.	Starsze postaci nosówek w rdzeniach wyrazowych	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3.	Denazalizacja	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0
4.	Konsonantyczna realizacja nosówki w wygłosie	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
5.	Formy ze zniesionym przegłosem	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
6.	E epentetyczne	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1
7.	Nagłosowe k w miejsce współczesnego ogólnego X	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

8.	Elizja inicjalnego X	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
9.	Dodanie nagłosowego X	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
10.	Labializacja nagłosowej samogłoski	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
11.	Mazurzenie	0	0	0	0	0	0	0	0	9	0	0
12.	Realizacja ortograficznego g jako j	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
13.	Palatalna realizacja g przed e	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
14.	Wymiana ż na ź	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
15.	Uproszczenia grup głoskowych	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1
16.	Zanik spółgłoski w wygłosie	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
17.	Inne nietypowe wymiany głoskowe	4	0	0	0	0	0	7	0	1	0	1
18.	Formy wyrazowe skrócone w wyniku akcentu inicjalnego	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
19.	Trój sylabowa postać zapożyczeń łacińskich na -ija//yja	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0
20.	Przesunięcia akcentu	0	0	0	0	0	0	2	0	5	0	0
21.	W sumie	7	0	4	0	0	0	11	0	32	4	5

Na podstawie powyższego zestawienia można by wysnuć wniosek, że repertuar fonetyczno-fonologicznych operacji stylizacyjnych jest stosunkowo szeroki i zróżnicowany. Zwraca jednak uwagę nikłość frekwencyjna ich tekstowych realizacji. Poszczególne modyfikacje podsystemu fonetyczno-fonologicznego języka pojawiają się zupełnie incydentalnie w pojedynczych filmach, żadna nie była stosowana przez twórców filmowych systematycznie. Poniżej podajemy pełny wykaz fonetycznych osobliwości tekstowych:

1. Samogłoski pochylone: *czort* (KR f=2), *doktór* (W), *kón* (W f=2), *memlok* ‘memlak’ (SWK), *mos* ‘masz’ (KR), *polskigo* (KR), *pacirza* (KR), *świnta* (KR).
2. Starsze postaci nosówek w rdzeniach wyrazowych: *zasiędzie* (KW).

3. Denazalizacja: *na insurekcjo* ‘na insurekcję’ (KR), *na to rezurekcjo* ‘na tę rezurekcję’ (KR).
4. Konsonantyczna realizacja nosówki w wygłosie: *z kosom* ‘z kosą’ (KR).
5. Formy ze zniesionym przegłosem: *biasi* ‘biesi’ (W).
6. E epentetyczne: *pode drzwiami* (KW), *we swaty* (SWK), *we świecie* (PK).
7. Nagłosowe k w miejsce współczesnego ogólnego ch: *Kryst* ‘Chryst – Chrystus’ (G f=3), *krzest* (G).
8. Elizja inicjalnego h: *arfa* (R, wielokrotnie).
9. Dodanie nagłosowego h: *hameryka* ‘Ameryka’ (KR).
10. Labializacja nagłosowej samogłoski: *łostał* (KR).
11. Mazurzenie: *Bartosu* ‘Bartoszu’ (KR), *carny* ‘czarny’ (KR), *cy* ‘czy’ (KR), *Kościusek* ‘Kościszko, Kościszek’ (KR f=2), *mos* ‘masz’ (36’10), *porucniku* ‘poruczniku’ (KR), *probosc* ‘proboszcz’ (KR), *wyucył* ‘wyuczył’ (KR), *zeby* ‘żeby’ (KR).
12. Realizacja ortograficznego g jako j: *jenerał* (KR f=9).
13. Palatalna realizacja g przed e: *gienerał* (KR f=2).
14. Wymiana ż na ź: *zeźreć* (SWK).
15. Uproszczenia grup głoskowych: *trza* (G f=3, PK, KR f=2, R, SWK f=2).
16. Zanik spółgłoski w wygłosie: *zara* ‘zaraz’ (KR).
17. Inne nietypowe wymiany głoskowe i postaci dźwiękowe wyrazów: *Gniezdno* ‘Gniezno’ (G f=5), *Hradec* ‘używane na oznaczenie grodu praskiego (por. czeskie hrad)/zamku na Hradczanach’ (G f=3), *Mariolla* (SWK), *oficjer* (KR f=3), *powiesieni* ‘powieszeni’ (PK), *pulkowniku* (PK), *Roma* ‘Rzym’ (G f=7), *Rotyzbona* ‘Ratyzbona’ (G f=3), *srybro* (PK), *Szląsk* ‘Śląsk’ (PK), *wystrzał* (PK), *złato* (PK), *zwykle* ‘zwykłe’ (PK)⁹.
18. Formy wyrazowe skrócone w wyniku akcentu inicjalnego: *Każmierz* (KW f=2), *Każmirz* (KR).
19. Trójsylabowa postać zapożyczeń łacińskich na -ija//-yja: *kompanija* (KR), *konfederacyja* (KW), *rezurekcjo* ‘rezurekcja’ (KR).
20. Przesunięcia akcentu: *bogaty* (PK), *Denisowa* (KR f=4), *Denisowem* (KR), *medicus* (PK), *Muromcewa* (KR), *Rachmanowa* (KR f=2), *Tormasowa* (KR f=3).

⁹ Odmienne od współczesnych postaci nazw geograficznych (*Gniezdno*, *Hradec*, *Roma*), pojawiające się w filmie *Gniazdo*, miały prawdopodobnie w zamysle twórców imitować pierwotne lub nie całkiem spolszczone brzmienie toponimów, dlatego też zaliczyliśmy je do fonetycznych wykładników stylizacji. Tylko *Romę* i *Gniezdno* (por. Malec 2003: 87) można uznać za formy autentyczne.

Dialog filmowy stwarza szczególnie ciekawe możliwości w zakresie stylizacji historycznej płaszczyzny fonetyczno-fonologicznej języka. W typowych tekstach literackich mamy do czynienia jedynie z graficzno-fonetycznymi wykładnikami archaizacji. Dotyczy to właściwie również tekstów dramatycznych, ponieważ dramatopisarz może tylko w przybliżeniu zaprojektować realizację dźwiękową wypowiedzi postaci w swoim dziele. Wymowę aktorów filmowych dałoby się natomiast precyzyjnie wypracować w trakcie realizacji dzieła, nadając jej rysy autentycznie historyczne. Mimo to żaden z polskich reżyserów filmowych (odnosi się również do twórców dzieł nieanalizowanych w niniejszej monografii) nie skorzystał dotąd z takiej możliwości. Jak pokazuje zebrany materiał, autorzy list dialogowych powtarzają w zasadzie standardowy chwyt pisarzy historycznych – ograniczają się do pojedynczych, przeważnie zleksykalizowanych przykładów pewnych zjawisk z zakresu językowej diachronii. Są to przeważnie formy dźwiękowe wyraziste jako nawiązania do dawnej polszczyzny, rozpoznawalne prawdopodobnie również dla widzów niedysponujących bardzo rozwiniętą odbiorczą kompetencją stylizacyjną (np. *arfa*, *jenerał*, *trza* czy zwłaszcza bardzo charakterystyczne zapożyczenia na *-ija//yja*).

Bardziej znaczącą frekwencją odznaczają się tylko niektóre osobliwości fonetyczne, przede wszystkim pochylanie samogłosek i mazurzenie (choć obecność drugiego zjawiska ograniczona jest do jednego filmu). Samogłoski pochylone istniały oczywiście w polszczyźnie doby średniopolskiej, ale dla współczesnego odbiorcy brzmią raczej dialektalnie niż archaicznie. Ewidentnie gwarowy charakter mają formy zamazane. Niektóre z postaci wyrazowych, w których obserwujemy wskazane zjawiska, można by interpretować jako archaizmy funkcjonalne, przede wszystkim stanowią one jednak element charakterystyki społecznej bohaterów filmowych, ich występowanie ograniczone jest bowiem do idiolektów tylko części postaci. I tak np. w filmie *Kościuszko pod Raclawicami* wymowa mazurząca charakteryzuje Bartosza Głowackiego i towarzyszących mu chłopów, a w *Wilczy* samogłoski pochylone pojawiają się w kwestiach lokaja. We wskazanych sytuacjach ze względu na czysto systemowe właściwości tekstu możemy mówić o dialektyzacji, jednak na poziomie całościowej organizacji językowo-stylistycznej dzieła filmowego punktowa stylizacja gwarowa stanowi element stylizacji historycznej, służy bowiem oddaniu społecznego rozwarstwienia polszczyzny właściwego dla prezentowanej na ekranie epoki.

Analiza dialogu filmowego w postaci dźwiękowej stwarza możliwość wychwycenia stylizacji na poziomie suprasegmentalnym. W badanych filmach historycznych przejawami operacji stylizacyjnych odnoszących się do tej płaszczyzny języka są modyfikacje akcentu. Mamy z nimi do czynienia w dwóch dziełach: *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* oraz *Kościuszcze pod Raclawicami*. Przesunię-

cia akcentu nie służą jednak osiągnięciu efektu ściśle archaizacyjnego, występują bowiem w tych filmach wyłącznie w wypowiedziach bohaterów niebędących Polakami – żołnierzy szwedzkich i rosyjskich. Stanowią zatem próbę oddania interferencji fonicznej typowej dla cudzoziemców mówiących po polsku. Taki zabieg umożliwia (podobnie jak wspomniana wcześniej fonetyczna stylizacja gwarowa) przeprowadzenie socjolingwistycznej charakterystyki postaci, a dokładnie – podkreślenie ich obcości etnicznej. Równocześnie oddaje on oczywiście historyczne realia zewnątrzjęzykowe, ponieważ tego typu idiolekty bez wątpienia pojawiały się w czasach, w których rozgrywa się akcja filmów. Warto jeszcze nadmienić, że podobną funkcją pełnią liczne w *Przeorze Kordeckim* oraz *Kościuszcze pod Racławicami* jednostkowe wykojenia składu fonicznego wyrazów polskich (por. punkt 17.).

3.2.2 Podsystem fleksyjny

Analiza fleksyjnych wykładników stylizacji dostarczyła zdecydowanie bogatszego materiału niż badania nad podsystemem fonetyczno-fonologicznym. Dla większej przejrzystości opisu zostanie on omówiony w podziale na fleksję imienną i fleksję werbalną.

A. Fleksja imienna

Dane liczbowe na temat liczby wykładników operacji stylizacyjnych w zakresie fleksji imiennej przedstawiają się następująco:

Tab. 3. Deklinacyjne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Końcówka -y//i w M. l. mn. rzeczowników męskoosob.	1	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	1
2.	Końcówka -e w M. l. mn. rzeczowników męskoosob.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3.	Końcówka -owie w M. l. mn. rzeczowników r. ż. i n.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
4.	Końcówka -a w M. l. mn. rzeczowników r. m.	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
5.	Końcówki -ów w D. l. mn. rzeczowników r. m. miękkotematowych	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1

6.	Końcówka -ech w Ms. l. mn. rzeczowników r. m.	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
7.	Końcówka -y w N. l. mn. r. m.	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
8.	Końcówka -ą w B. l. poj. rzeczowników r. ż. (odnosowiona)	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
9.	Zanik tematów supletywnych rzeczowników	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
10.	Krótkie formy zaimków dzierżawczych	0	0	3	1	0	1	0	1	1	0	1
11.	Odmiana prosta (rzeczownikowa) przymiotnika	0	0	1	0	0	0	0	0	3	1	0
12.	Niesamodzielną postać zaimka on w B. l. poj. -ń	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0
13.	Skrócona forma C. l. poj. zaimka sobie	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
14.	Końcówka -ą w B. l. poj. zaimka ta (odnosowiona)	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
15.	Formy emfaticzne zaimka (tzw. celownik nastrojowy)	0	0	0	0	0	1	3	0	0	0	2
16.	Dłuższa forma zaimka w pozycji nieakcentowanej	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
17.	Końcówka -e w M. l. mn. przymiotnika męskoosob.	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
18.	Liczebniki złożone połączone spójnikiem i	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
19.	Liczebniki zespołowe	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
20.	W sumie	2	1	9	2	1	2	7	2	11	2	8

A oto pełny wykaz realizacji tekstowych poszczególnych operacji:

1. Końcówka -y//i w M. l. mn. rzeczowników męskoosob.: *Habsburgi* (KB), *mnichy* (PK f=2), *muzykanty* (SWK), *Sasy* (G), *Szwedy* (PK f=2).
2. Końcówka -e w M. l. mn. rzeczowników męskoosob.: *mężę* (KW).
3. Końcówka -owie w M. l. mn. rzeczowników r. ż. i n.: *jajcowie* (SWK), *myszowie* (SWK).

4. Końcówka -a w M. l. mn. rzeczowników r. m.: *manuskrypta* (KS), *punkta* (PK).
5. Końcówki -ów w D. l. mn. rzeczowników r. m. miękkotematowych: *groszów* (SWK f=2), *obywatelów* (KR).
6. Końcówka -ech w Ms. l. mn. rzeczowników r. m.: *w Prusiech* (CZ f=2).
7. Końcówka -y w N. l. mn. rzeczowników r. m.: *ze swymi żołdaty* (KR).
8. Końcówka -ą w B. l. poj. rzeczowników r. ż. (odnosowiona): *na insurekcjo* 'insurekcję' (KR), *na rezurekcjo* 'na rezurekcję' (KR).
9. Zanik tematów supletywnych rzeczowników: *kilka roków* (R), *roki* (W).
10. Krótkie formy zaimków dzierżawczych: *mego* (CZ), *mej* (R), *memu* (KW, KS, ZR), *mymi* (KW), *swemu* (KW), *twego* (KR f=3).
11. Odmiana prosta (rzeczownikowa) przymiotnika: *Łokietków* 'Łokietkowy' (KW), *wesół* (KR), *zdolen* (KR), *zdrów* (KR), *żyw* (W).
12. Niesamodzielna postać zaimka *on* w B. l. poj. -ń: *doń* (KW, KR), *nań* (BS).
13. Skrócona forma C. l. poj. zaimka *sobie*: *se* (PK, KR).
14. Końcówka -ą w B. l. poj. zaimka *ta* (odnosowiona): *na to rezurekcjo* 'tę rezurekcję' (KR).
15. Formy emfaticzne zaimka (tzw. celownik nastrojowy) *ci//-ć*: *aleć to zawierucha* (SWK), *jak ci ta wzięła nogi za pas* (PK), *miał ci on* (PK), *mój ci on jest* (ZR), *ode mnie ci żadnej krzywdy się nie stanie* (SWK), *zawszeć* (PK).
16. Dłuższa forma zaimka w pozycji nieakcentowanej: *Pokaż mnie kolana* (SWK).
17. Liczebniki złożone połączone spójnikiem *i*: *trzydzieści i trzy* (KW).
18. Liczebniki zespolowe: *samotrzeć* (KW, SWK).

Bliższe przyjrzenie się osobliwościom deklinacyjnym prowadzi do wniosku, że sposób posługiwania się nimi przez scenarzystów filmowych zbliżony jest do strategii stylizacyjnej widocznej w obrębie podsystemu fonetyczno-fonologicznego. Również tutaj mamy do czynienia z dużą liczbą zjawisk o stosunkowo niskiej frekwencji. Zauważalna jest przede wszystkim tendencja do stosowania odmiennych od współczesnych końcówek rzeczownika, zwłaszcza w obrębie M. l. mn., który w płaszczyźnie diachronicznej podlegał, jak wiadomo, dużym przemianom i do dziś charakteryzuje się obecnością znaczącej liczby końcówek równoległych. Oczywiście również inne przypadki poddawane są archaizacji. Na podkreślenie zasługuje fakt, że twórcy filmowi posługują się w większości przypadków autentycznie historycznymi formami fleksyjnymi. Wyłamują się tu takie postaci rzeczowników, jak *jajcowie* i *myszowie*. Utworzone zostały one niewątpliwie z intencją komiczną (pojawiają się w *Świecie według Kiepskich*), choć równocześnie mają posmak archa-

izacyjny, wiadomo bowiem, że w dawnej polszczyźnie końcówka -owie odznaczała się dużo szerszą dystrybucją, wykraczając wyraźnie poza klasę rzeczowników nazywających ludzi (por. Rospond 1973: 244). Z kolei końcówka -y, najbardziej eksploatowana przez scenarzystów filmowych, rzeczywiście ekspandowała na nomina osobowe w okresie średniopolskim, a od czasów oświecenia stała się w polskiej literaturze (a zwłaszcza poezji) skonwencjonalizowanym środkiem poetyzacji i archaizacji. W tym wypadku mamy do czynienia z wyjątkowo wyrazistym nawiązaniem do utrwalonej w artystycznej odmianie polszczyzny tradycji stylizacyjnej.

Na szersze omówienie zasługują na pewno nacechowane formy fleksyjne zaimków, które pojawiają się w całym szeregu analizowanych dzieł filmowych. Jedną z nich jest celownik nastrojowy *ci// -ć*. Forma ta występowała nadzwyczaj często w wielu zabytkach doby staro- i średniopolskiej, często wręcz na zasadzie manieri stylistycznej, stanowi więc wyrazisty ewokant dawności językowej. Pełniła funkcję ekspresywną, wyrażając nastawienie emocjonalne nadawcy komunikatu; jej użycie w dialogach filmowych ma bardzo zbliżony charakter. Z kolei krótkie formy zaimków dzierżawczych oraz zaimka *on* w B. l. poj. istnieją oczywiście w systemie fleksyjnym polszczyzny do dziś, ale mają silne nacechowanie książkowe, podniosłe, dzięki czemu mogą pełnić funkcję archaizmów intencjonalnych.

W zakresie fleksji przymiotnika zwraca uwagę obecność przykładów odmiany prostej (rzeczownikowej), choć nie są one w badanym materiale bardzo liczne, co trochę dziwi, zważywszy, że stanowią chyba najwyrazistszy środek archaizacji fleksyjnej, jeśli chodzi o tę część mowy. Dodatkowo warto nadmienić, że postać *Łokietków* została użyta w sposób ewidentnie błędny, jest to bowiem forma rodzaju męskiego, połączono ją zaś z rzeczownikiem żeńskim w syntagmie *Łokietków córka*.

Odmiana liczebnika, obok przywołującej literackie skojarzenia („a jego imię czterdzieści i cztery”) postaci liczebnika złożonego ze spójnikiem *i* (*trzydzieści i trzy*), dostarcza ciekawego przykładu liczebnika zespolonego: *samotrzcęć*. Pojawił się on w dwóch filmach: *Kazimierzu Wielkim* oraz *Świecie według Kiepskich i*, co ciekawe, w obu tych dziełach został użyty w sposób niezgodny z wiedzą historyczno-językową. W dialogach filmowych nie ma on znaczenia ‘we troje’, ale ‘samemu’, por. cytaty: *Macie się strzec, samotrzecęć nie jeździć* (KW), *W obejściu pusto, cni się człowiekowi tak samotrzecęć* (SWK). Ta innowacja semantyczna powstała bez wątpienia na drodze adideacji do wyrazu *sam*. Charakterystyczne, że scenarzyści nie zdecydowali się na wprowadzenie do dialogów rozpatrywanej formy we właściwym znaczeniu, pomimo że spośród liczebników zespolonych jest ona chyba najbardziej rozpoznawalna dla współczesnego odbiorcy (por. słynny motyw ikoniczny świętej Anny Samotrzeciej).

W badanych filmach udało się ponadto zaobserwować elementy deklinacji potocznej, takie jak końcówka -ą w B. l. poj. zaimka *ta*, skrócona forma C. l. poj. zaimka *sobie* czy też użycie dłuższej formy zaimka w pozycji nieakcentowanej. Pierwsze zjawisko pojawia się w *Kościuszcze pod Raclawicami* w wypowiedzi bohatera chłopskiego, dodatkowo współwystępuje ono z typowo gwarowym odnosowaniem, można je zatem uznać za kolejny przykład pomocniczej stylizacji gwarowej. Jeśli chodzi o dwie pozostałe osobliwości fleksyjne o rodowodzie potocznym, to analiza kontekstu i sytuacji komunikacyjnej nie dała podstaw do uznania ich za wykładniki kolokwializacji jako samodzielnej strategii stylizacyjnej służącej np. podkreśleniu różnic w statusie społecznym bohaterów. Forma *se* została użyta przez szlachcica w *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* i żołnierza w wojsku kościuszkowskim, być może również szlachcica, w *Kościuszcze pod Raclawicami*. Z kolei zaimkiem *mnie* w pozycji nieakcentowanej posłużył się w *Świecie według Kiepskich* Arnold Boczek, bohater, którego idiolekt nie odbiega w analizowanym odcinku od języka innych postaci. Choć brzmi to nieco paradoksalnie, historyczna polszczyzna chętnie kojarzona jest przez twórców filmowych równocześnie z kategorią książkowości i potoczności, oba te rejestry stanowią dla nich źródło archaizmów intencjonalnych. Wskazany fenomen zostanie omówiony szerzej w dalszej części rozprawy, poświęconej osobliwościom leksykalnym.

B. Fleksja werbalna

Również w zakresie fleksji werbalnej twórcy filmowi zdecydowali się sięgnąć po szeroki repertuar zabiegów stylizacyjnych:

Tab. 4. Koniugacyjne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Analityczne formy czasu przeszłego	5	6	16	2	2	7	4	3	17	3	4	5
2.	Analityczne formy czasu teraźniejszego czasownika <i>być</i>	1	0	4	1	2	0	2	0	3	1	0	2
3.	Forma cz. przeszł. z opuszczoną końcówką fleksyjną (kategoria osoby wyrażona zaimkiem)	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
4.	Formy czasu zaprzęsłego	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0

5.	Krótkie formy 2. os. l. poj. tr. rozk. czasownika	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
6.	Długie formy 2. os. l. mn. tr. rozk. czasownika	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
7.	2. os. l. poj. cz. ter. w funkcji formy nieosobowej	2	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	
8.	Końcówka 1. os. l. mn. cz. ter. (//nieprzeszłego) -m	0	0	7	0	0	0	1	4	0	0	0	
9.	Końcówka 1. os. dawnej l. podw. cz. ter. (//nieprzeszłego) -wa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
10.	Kontaminacyjna końcówka 1. os. l. mn. -ma	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	
11.	Końcówka 2. os. dawnej l. podw. l. mn. tr. rozk. -ta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
12.	Zmiana wzorca koniugacyjnego	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	
13.	Inne modyfikacje odmiany czasownika	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	
14.	W sumie	9	6	31	3	4	7	8	4	27	4	5	10

Wymienione zjawiska realizowane są w dialogach filmowych przez następujące formy:

1. Analityczne formy czasu przeszłego: *alem się nie udławił* (KR), *aleście mnie przestraszyli* (SWK), *anim był* (KW), *anim nie przyłożył* (KW), *anim widział* (KW), *blekotuście się najedli* (SWK), *byleś mi serce uzdrowił* (BS), *coś ty moją wierność ocenić umiał* (CZ), *coś ty zrobiła?* (W), *coś widział* (KR), *coś widział* (ZR), *coś zasłużył tak samo, jak ja* (KS), *po cośmy to wielożeństwo znosili* (KS), *cośmy chcieli* (ZR), *cośmy mówili* (KW), *cóżeś ty zrobił* (BS), *czyńcie, com wam kazał* (G), *dobrze, żeś pan przyszedł* (W), *gdym odjeżdżała* (KW), *gdym wymierzał sprawiedliwość* (BS), *gdys powiódł* (KW), *jak tyś mi śmierć przeznaczył* (R), *jakeś to uszedł* (KW), *jakiegom se syna dochował* (KR), *jakom żył* (KW), *jegom upatrzył* (KR), *jeszcześ nie dopił* (R), *jeżeli dobrze pojął* (KW), *jużem się złąkł o was* (CZ), *tyś mi chciał placu dotrzymać* (CZ), *kiedym nauczył* (KR), *kiedym was pierwszy raz ujrzał* (KB), *kiedyś obiecał* (KW), *kiedyśmy pili* (KR f=2), *kiedyśmy znaczyli* (KR), *ledwośmy co z życiem uszli* (KW), *mówili, żeś zginął* (BS), *nie myśmy je ustalili* (BS), *nie po*

tom przyjmował krzest (G), nie widzieli (PK), nigdy nie upoważniła (KR), przeklną cię za to, coś zrobił (G), przez ciebie, żeś brał trzykrotnie w ramiona królowe chore i bezpłodne (KB), samaś mówiła (KR), skąd żeście się tu wzięli (R), skądżeś się tu wziął (R), skoroś się w święte sprawy zagrzebał (BS), skoroś woli króla nie rozumiał (BS), skorośmy tu przyszli (PK), takim spojrział (PK), tom jadł (KR), tom się upewnił (KR), tylem opowiadał (KR), tyś mi to dał (G), tyś oszalał (ZR), tyś wzywał lekarza? (W), wszystkim ci powiedział (KW), wyście nie chcieli (G), zawsześ był (ZR), ze żyta, com żem je wedle młyina kościł (SWK), żem mógł (KW), żem nie widział (KR), żem niemałą cierpliwość okazał (ZR), żem o waszmości zapomniiała (KR), żem przyniósł (SWK), żem przyszedł (SWK), żem zabił (ZR), żem zapoznał (KR), żeś go ze starostwa w Poznaniu usunął (KW), żeś mówił (KR), żeś na tak krótko do nas zawitał (KW), żeś powiedział (ZR), żeś wydał wyrok (PK), żeś zawiadomiła (KR), żeśmy byli i wrócili (KW).

2. Analityczne formy czasu teraźniejszego czasownika być: *aniś koniowi druh* (KR), *coście* (SWK), *czemuś niełaskawa* (KR), czyli *żeś w dobrej kondycji* (KS), *dopókim [gotów?]* (PK), *gotowys do drogi* (W), *jam jest* (PK), *jeszcześ nie gotów* (KR), *ktoś ty* (G, KW), *młodyś* (KW), *nie głodnam* (SWK), *powiedzcie, żeście ostatni* (KW), *starszym od niego* (KB), *tyś jej synem* (KR), *tyś jedyny i prawowity tej ziemi władca* (KW), *wielceś zuchwały* (KB).
3. Forma cz. przeszł. z opuszczoną końcówką fleksyjną (kategoria osoby wyrażona zaimkiem): *my by wiedzieli* (R), *my zagnali* (KR).
4. Formy czasu zaprzeszłego: *był toczył* (KW).
5. Krótkie formy 2. os. l. poj. tr. rozk. czasownika: *przyjm* (G).
6. Długie formy 2. os. l. mn. tr. rozk. czasownika: *weźmijcie* (KW).
7. 2. os. l. poj. cz. ter. w funkcji formy nieosobowej: *czasem spojrzysz, ... widzisz...myślisz* (G), *koniem nie przejedziesz* (G), *patrzysz, a on tuż za nami* (KR).
8. Końcówka 1. os. l. mn. cz. ter. (//nieprzeszłego) -m: *czynim* (KW), *odzyszczem* (KW), *nie zezwolim* (CZ), *powiesim* (KW), *pójdziem* (KR), *przepędzim* (KR), *spuścim* (KR), *wsadzim* (KW), *wyrznięm* (KW), *zmusim* (KW), *zyszczem* (KW), *żyjem* (KR).
9. Końcówka 1. os. dawnej l. podw. cz. ter. (//nieprzeszłego) -wa: *wypijewa* (SWK).
10. Kontaminacyjna końcówka 1. os. l. mn. -ma: *jesteśma* (KR).
11. Końcówka 2. os. dawnej l. podw. l. mn. tr. rozk. -ta: *cichajta* (SWK).

12. Zmiana wzorca koniugacyjnego: *odzyszczem* (KW), *zdzierzałem* (PK), *zyszczem* (KW).

13. Inne modyfikacje odmiany czasownika: *trzasło* (PK), *weszę* (SWK).

Zabiegiem najchętniej stosowanym przez scenarzystów filmowych jest tworzenie analitycznych form czasu przeszłego, w których końcówka fleksyjna dołączona jest do innych wyrazów. Pojawiają się one we wszystkich badanych dziełach. Formy tego rodzaju nie są oczywiście archaizmami fleksyjnymi *sensu stricto*, istnieją bowiem również we współczesnej polszczyźnie. Mają jednak charakter wyraźnie recesywny. O ile dawniej brzmiały zupełnie naturalnie, powszechnie posługiwano się nimi zwłaszcza w języku mówionym, o tyle w XX w. dostrzegalna jest silna tendencja do ich wycofywania na rzecz form syntetycznych, przez co nabrały silnego nacechowania stylistycznego (por. Buttler i in. 1986: 287). Można uznać, iż współcześnie kojarzą się zdecydowanie bardziej z językiem historycznym lub książkowym niż z polszczyzną potoczną, wyłączając oczywiście kolokwialne połączenia końcówki czasownika z partykułą *-że*, notabene krytykowane przez normatywistów. Z tego względu analityczne formy czasu przeszłego dobrze spełniają funkcję archaizmu intencjonalnego, na co zresztą zwracali już uwagę badacze stylizacji literackiej (por. np. Dubisz 1991: 46). W jeszcze większym stopniu dotyczy to form czasu teraźniejszego słowa *być* z końcówką fleksyjną dołączoną do innych wyrazów. Z punktu widzenia współczesnego odbiorcy mają one już chyba zdecydowanie charakter reliktywów językowej diachronii. Odnosi się to zwłaszcza do użyć, przeważających zresztą w badanym materiale, w których następuje elizja tematu czasownika (np. *gotowys do drogi*). Analityczne formy czasu teraźniejszego czasownika *być* pojawiają się aż w ośmiu z dwunastu badanych filmów, co pokazuje, że scenarzyści dobrze wyczuwają stylistyczny potencjał tych konstrukcji.

W dwóch filmach: *Rycerzu* i *Kościuszcze pod Raclawicami*, pojawiają się także gwarowe/potoczne postaci czasu przeszłego z opuszczoną końcówką osobową, w których wykładnikiem kategorii osoby są zaimki. W pierwszym z dzieł forma tego typu stanowi znak statusu społecznego postaci, posługuje się nią bowiem prosty przedstawiciel ludu, pracujący jako rybak. W *Kościuszcze pod Raclawicami* natomiast końcówkę czasu przeszłego opuszcza w swej wypowiedzi jeden z dowódców rosyjskich, w tym przypadku mamy zatem do czynienia z typową wschodniosłowiańską interferencją fleksyjną, której wprowadzenie do kwestii bohatera służy podkreśleniu jego obcości etnicznej.

Formą fleksyjną mocno kojarzoną z dawnością językową jest czas zaprzeszły, mimo to w badanych dialogach filmowych pojawił się on tylko raz. Częściej scenarzyści sięgają po charakterystyczną końcówkę pierwszej osoby l. mn. cz. ter. -m.

Niewątpliwie jako wykładnik archaizacji odznacza się ona dużą wyrazistością, powinna bowiem być dobrze znana odbiorcom ze względu na obecność w znanych tekstach kultury (np. *Mazurek Dąbrowskiego*, *Rota*).

Inne operacje stylizacyjne na podsystemie koniugacyjnym pojawiają się incydentalnie, ale ich realizacje tekstowe można raczej uznać za wyraziste ewokanty dawności językowej. Na szczególną uwagę zasługują nieliczne przykłady końcówek dualnych. Użyte zostały one przez scenarzystów zgodnie z systemem fleksyjnym gwarowym, a nie staropolskim, czyli jako wykładniki kategorii liczby mnogiej. Jednoznaczne zakwalifikowanie tych form do przykładów „pomocniczej” dialektyzacji pełniącej funkcje charakteryzujące może jednak budzić pewne wątpliwości. Taka interpretacja sprawdza się na pewno w odniesieniu do typowo gwarowej kontaminacyjnej końcówki -ma, którą w filmie *Kościuszko pod Racławicami* posługuje się Bartosz Głowacki. Z drugiej strony w *Świecie według Kiepskich* użycie form dualnych nie wyróżnia w żaden sposób postaci spośród wszystkich uczestników fabuły, bohaterowie występujący w analizowanym odcinku nie są bowiem zróżnicowani socjalnie. W tym przypadku końcówki *dualis* tworzące liczbę mnogą należy raczej interpretować jako archaizmy intencjonalne.

3.2.3 Podsystem słowotwórczy

Kolejnym przedmiotem rozważań będzie podsystem słowotwórczy. W jego obrębie pojawiły się następujące zjawiska:

Tab. 5. Słowotwórcze wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	ZR	KB	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Dawne formacje patronimiczne	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
2.	Gwarowe przekształcenia formacji onomastycznych	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
3.	Przymiotniki dzierżawcze	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1
4.	W sumie	1	0	1	2	0	0	0	0	2	0	0	1

Jak pokazuje powyższe zestawienie, podsystem słowotwórczy cieszy się minimalnym zainteresowaniem twórców filmowych. W badanym korpusie źródeł udało się znaleźć tylko trzy zabiegi, w dodatku realizowane przez pojedyncze formy językowe. Ich pełny rejestr podajemy niżej:

1. Dawne formacje patronimiczne: *Mieszko Ziemomyślic* (G) *Luksemburczyk* ‘syn władcy z dynastii Luksemburgów’ (KS f=6).
2. Gwarowe przekształcenia formacji onomastycznych: *Kościusek* ‘Kościszko’ (KR f=3).
3. Przymiotniki dzierżawcze: *Boczkowy* (SWK), *Jagiellowy* (KS), *Łokietków* (*córka*) (KW), *proboszczowy* (KR).

Minimalne uwzględnianie przez scenarzystów podsystemu słowotwórczego w procesie stylizacji dialogów dość wyraźnie kontrastuje z praktyką twórców literackich, np. S. Dubisz (1991: 50–56) stwierdził, że w dwudziestowiecznej powieści historycznej pojawia się aż czterdzieści dziewięć operacji stylizacyjnych dotyczących budowy wyrazów. Sam dobór zabiegów *stricte* archaizacyjnych¹⁰ wydaje się artystycznie trafny, ponieważ zarówno dawne formacje patronimiczne, jak i przymiotniki dzierżawcze stanowią wyraziste ewokanty dawności językowej. Na podkreślenie zasługuje jednak fakt, że sięgnęli po nie (i to epizodycznie) twórcy tylko pięciu filmów, w dodatku nie ustrzegając się przy tym dość rażących wykolejeń, por. użycie formy r. m. *Łokietków* jako przydawki przy rzeczowniku r. ż. Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że stylizację słowotwórczą trudno jest przeprowadzać intuicyjnie, wymaga ona wiedzy wyraźnej na temat językowej diachronii. Wiedzy takiej scenarzyści badanych filmów prawdopodobnie nie przyswoili sobie, uznając być może, że dla osiągnięcia zamierzonego efektu stylizacyjnego w dialogu ekranów sięganie po dawne formacje słowotwórcze nie jest szczególnie istotne.

3.2.4 Podsystem składniowy

Składnia reprezentowana jest w badanym materiale najobficiej spośród wszystkich podsystemów gramatycznych, zarówno pod względem liczby zjawisk, jak i ich reprezentantów tekstowych. Z tego powodu syntaktyczne zabiegi stylizacyjne zostaną omówione w podziale na dwie części. Najpierw przedstawimy operacje szyku, ponieważ wachlarz środków tego rodzaju wykorzystywanych przez scenarzystów filmowych jest niezwykle szeroki. Pełny ich wykaz znajduje się w tabeli 6. Wyróżniając modyfikacje układu linearnego, inspirowaliśmy się klasyfikacją Władysława Śliwińskiego (1982, 1984), który rozwinął m.in. wcześniejsze propozycje Anny Wierzbickiej (1966). Zdecydował o tym fakt, że użyteczność tego modelu opisu została z powodzeniem sprawdzona na materiale prozy artystycznej.

¹⁰ Gwarowa formacja *Kościusek* to oczywiście przykład dialektyzacji służącej wtórnie oddaniu dawnego socjalnego zróżnicowania języka (formacją tą posługuje się w filmie *Kościuszko pod Racławicami* Bartosz Głowacki).

Tab. 6. Operacje szyku jako wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Prepozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej	0	1	2	0	0	2	0	0	3	0	0	0
2.	Prepozycyjny szyk przydawki w kilkuskładnikowej grupie nominalnej	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0
3.	Prepozycyjny szyk jednostki funkcyjnej (przyimka)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
4.	Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej	5	31	38	6	3	10	16	4	10	3	19	7
5.	Postpozycyjny szyk przydawki w kilkuskładnikowej grupie nominalnej	0	0	6	0	0	0	3	0	1	0	0	1
6.	Permutacja przydawek w kilkuskładnikowej grupie nominalnej	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	0	0
7.	Umieszczenie przydawki w odległej prepozycji	0	8	8	2	0	2	3	1	4	0	0	1
8.	Umieszczenie przydawki w odległej postpozycji	0	1	3	0	0	0	0	0	0	1	0	1
9.	Przerwanie ciągłości struktury skoordynowanej	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
10.	Prepozycyjny szyk dopełnienia (lub okolicznika)	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0
11.	Pospozycyjny szyk intensyfikatora	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
12.	Umieszczenie dopełnienia przed imiesłowową przydawką rozwijającą	0	2	7	0	0	2	2	0	0	1	0	1

13.	Inicjalny szyk orzecznika	1	3	2	0	0	1	0	0	2	0	1	1
14.	Inicjalny szyk orzeczenia	0	1	1	0	0	3	2	0	0	0	0	0
15.	Finalny szyk orzeczenia	2	54	51	8	1	13	16	27	30	13	13	18
16.	Finalny szyk bezokolicznika	0	8	8	2	0	7	0	2	5	1	5	1
17.	Finalny szyk imiesłowa przysłówkowego	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
18.	Inwersja zdań składowych w zdaniu złożonym	0	3	3	0	0	0	0	0	0	1	0	0
19.	Chiastyczny układ konstrukcji syntaktycznych	1	3	5	0	0	0	2	1	2	0	4	0
20.	Inwersyjna struktura porównania (comparans umieszczony przed comparandum)	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
21.	W sumie	9	117	139	18	5	41	48	35	58	22	42	32

Poniżej zamieszczony został pełny wykaz tekstowych modyfikacji nienacechowanej składni linearnej. Ponieważ niektóre warianty szyku przestawnego odznaczają się wyjątkowo wysoką frekwencją, reprezentujący je materiał został dodatkowo podzielony według dzieł filmowych, z których pochodzi:

1. Prepozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *króla przyjaciel* (BS), *Katarzyny sługi* (KR), *nas wszystkich zjednoczenia* (KR), *Niemierza imię* (KW), *Niepołomska Puszcza* (ZR), *Rusi włodarz* (KW), *starosty zamojskiego sekretarz* (ZR), *waćpana brygadę* (KR).
2. Prepozycyjny szyk przydawki w kilkuskładnikowej grupie nominalnej: *łupów pełne wozy* (KW), *potopu groźne fale* (PK), *tej ziemi władca* (KW).
3. Prepozycyjny szyk jednostki funkcyjnej (przyimka): *temu ze trzy roki* (W).
4. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: G – *królestwo wielkie, matka nasza, ojciec nasz* f=2, *pan nasz, siostrzeńcy moi* f=2;
BS – *aniółowie jego, Bóg sam, bracia nasi, brat mój, brat nasz, dom swój, drogi nasze, drużyny twoje, gość nasz, kościół twój, kraj ten, krew niczyja, los ich, ludzie nasi, mieszkanie jego, miłosierdzie kapłańskie, ojciec nasz, państwo nasze, poddani twoi, polecenia moje, prośba królewska, przyjaciele twoi, siła swoja, sługa twój, sługi swoje, stopy nasze, uczynki jego, wiara nasza, wojska obce, wyroki królewskie, żona moja;*

KW – *bracie mój, bullą specjalną, chorągwie nasze, chrześcijanie wierni, czas wieczny, doradcom moim, drzwi naszych, dzierzawy cesarskie, grzechy straszne, grzechy wasze, konie chyże, krajów naszych, królem naszym, królestwa naszego, królowi memu, ludźmi naszymi, mądrość jego, męże łaskawe, mienia wszelkiego, narodom naszym, nauczyciela takiego, ojca waszego, ojczyznę własną, ojczyzny naszej, opiekę swoją, pan mój, pana waszego, panie mój, poddanych naszych, pokoleniu memu, przez dni trzydzieści i trzy, serca otwartego, syn mój, synu mój, wierności waszej, winy nasze, własność cudzą, woli naszej;*

KS – *imię moje, łagodność twoja, panie mój, ręka królewska, smutek wielki, wola twoja;*

KB – *matką swoją, panie mój, zdrowie własne;*

ZR – *braci moich, krew moją, krwi mojej, mąż znakomity, miłość moja, miłość twoją, pana naszego, synowi memu, wojsk naszych, wola boska;*

PK – *chwały swojej, dzieciom naszym, grzesznik wielki, gwałt niesłychany, król prawowity, miejsce święte, nadzieja nasza, ojcowie świątobliwi, panno najświętsza, płaszczem swym, przybytek święty, serca ludzkie, sługa wierny, suknia zakonna, wola boża, załoga szwedzka;*

CZ – *prawa nasze, u stóp jego, urząd swój, władzę swą;*

KR – *chwile te, ciężarów zbytecznych, honor rycerski, krwią przelaną, łachmanach swoich, matki rodzonej, naród cały, syna jego, szczęścia twego, szczęście moje;*

W – *dobrodzieju nasz, dom mój, małżonka moja;*

R – *arfa cudowna f=5, arfa kupiona, arfa żadna, cel niegodny, chwała boża, ciał całych, ciało nasze, górę wysoką, miejsce lepsze, miły mój, moce niebieskie, morze dobre, oczy twoje, rzeczy marne, sługi jego, szczęśliwość wielka, ścierwo przekłete, śmierci swojej f=3, zło wszelakie;*

SWK – *bestia przekłeta, domostwa tego, jajcowie jego, komnaty jego, koszula posażna, księga plugawa, likantrop jakowys.*

5. Postpozycyjny szyk przydawki w kilkuskładnikowej grupie nominalnej: *bracie mój najmilszy* (KW), *duszy swojej nieczystej* (SWK), *kraj mój zewsząd ciemiężony* (PK), *lud mój uciśnięty* (PK), *ogień święty nadludzkiego bohaterstwa* (PK), *ojciec nasz święty* (KW), *plany jego wojenne* (KW), *siostra twoja najstarsza* (KW), *wolą moją ostatnią* (KW), *zbrojnego powstania naszego* (KR), *zwierzchności świętej kościelnej* (KW).

6. Permutacja przydawek w kilkuskładnikowej grupie nominalnej: *dawna wasza alkowa (W), niewyczerpanej swej dobroci (KR), wszystkie twoje polecenia (KW), wszystkie twoje troski (ZR)*.
7. Umieszczenie przydawki w odległej prepozycji: *ciężka to prośba (BS), do bratniego doszło spotkania (KW), do chrześcijańskiej przyjąć zgody (KW), do wszystkich dotarło krajów (KW), dobre ma serce (PK), inne tu teraz życie będzie (KS), jaką z mojego wdowieństwa wyciągnąć korzyść (KS), moim jedynym jest celem (CZ), moja to wina (KR), na moich on spoczywa barkach (BS), nie moja to już ziemia (KW), nie mój naruszyliście spokój (BS), nie proboszczowa to robota (KR), niezgorszego niż Batory rodu (ZR), pierwszą chyba jest rzeczą (KW), pięknego macie służbę (ZR), pod twoim chcemy iść przewodem (KR), suchą przeszliście nogą (KW), te same na mnie nałożyliście nakazy (BS), takie miał u was poważanie (KW), trudny to obowiązek (BS), twój to poddany (KW), tylko ten jest sposób (BS), we wdzięcznej zachowam pamięci (KR), wielka to ofiara (PK), wielki to król (PK), zły to kapłan (BS), zły to sposób (BS)*.
8. Umieszczenie przydawki w odległej postpozycji: *ciężar to wielki (BS), kształt przybiera ohydny (SWK), pieniądze żądacie nie mały (KW), radość to prawdziwa (KW), wagę ma dla nas dużą (KW), wody mi przynieś gorącej (W)*.
9. Przerwanie ciągłości struktury skoordynowanej: *Niebezpiecznie tak i lekko-myślnie drzwi otwarte dla każdego zostawiać (SWK)*.
10. Prepozycyjny szyk dopełnienia lub okolicznika: *Lepiej rzecz trzymać tymczasem w ukryciu (26'03), Miller armatami wypisze odpowiedź (PK), Nie z własnej woli przyszedliśmy tu (PK)*.
11. Postpozycyjny szyk intensyfikatora: *wzburzony wielce (KB)*.
12. Umieszczenie dopełnienia przed imiesłowową przydawką rozwijającą: *armaty kolubrynami zwane (PK), cmentarz granatami zryty (W), dawnym czasem od korony polskiej oderwanymi zostały (KW), dokument braterskimi pieczęciami obwarowany (KW), konfederację [...] dla ochrony handlu potrzebną (KW), królestwo pieczy twej polecione (KW), Królowo Polski przeze mnie dziś nominowana (PK), lud srodze przez nich karany (BS), miłością za życzliwość sobie płacącymi (KW), owca wilczą skórą okryta (SWK), panowie niemiec-cy i czescy do ugody niezbyt skorzy (BS), plany pana starosty o przyszłości Rzeczypospolitej mówiące (ZR), prawa od Boga nam dane (ZR), świat cały ogniem i morem tępiony jest (KW), zakonu krzyżem się pieczętującego, imię Najświętszej Maryi Panny mającego w zawołaniu (KW)*.

13. Inicjalny szyk orzecznika: *Chory jesteś* (G), *Dzieciuch nie jesteś* (KW), *Miła jesteś* (BS), *Nieczęste są nasze spotkania* (BS), *Niejasne są twoje słowa* (R), *Niemłody on już [jest]* (SWK), *Rad jestem gościć was* (KW), *Wdzięczny jestem* (KR), *Wielkie są zasługi rodu Zborowskich* (ZR), *Zdolen jesteś* (KR), *Zły jest kapłan* (BS).
14. Inicjalny szyk orzeczenia: *Ceni prawo król* (ZR), *Domagają się Rusini pomocy* (BS), *Nakpił sobie potężnie z generała księżulo* (PK), *Nie rozmyślą się oni* (PK), *Nie słucha wielki mistrz zwierzchności świętej kościelnej* (KW), *Poniżył mnie Batory* (ZR), *Zmienił się Batory* (ZR).
15. Finalny szyk orzeczenia:
 G – *Ugodzić się trzeba będzie; Wyruszyć teraz nie możemy;*
 BS – *Arcybiskupa Bogumiła Ojciec Święty Grzegorz [...] polecił; Biskup Stanisław klątwą grozi; Byles mi serce uzdrowił; Chyba, że mu pomoc nadejdzie; Cudzołóstwo słabością nazywa; Czy nie dość już krwi spłynęło?; Dłużej tu chyba zostać nie będą mogła; Głowę, o której mówisz, też znajdę; Głowy wrogom pozdejnowaliście; Henryk niemiecki miłością Bolesława nie darzy; I jego dłoń po miecz sięgnęła; Ja tej śmierci nie zapomnę; Jego korona na twoim czole spocząć może; Kark biskupa krakowskiego też do tronu zegnę; Krnąbrnych karać będę; Król Bolesław nakazom Ojca Świętego posłuszny będzie; Król złym okiem na nas patrzy; Króla o pomoc nie prosiłem; Królewski rozkaz przynoszę; Módlmy się za biskupa Stanisława, aby mu odwagi starczyło; Mówię to, Panie, w imieniu Tego, który ci tę koronę razem z owym obowiązkiem na czoło nałożył; My wszyscy prosimy cię także, byś się za nimi wstawił; Nie prośba to była; Nie ręka, Panie, która napięła cięciwę, jest ważna, lecz głowa, która ją na nas naprowadziła; Niewiele z tego, co się dzieje, dostrzec możesz; Nikt Wsiewołoda z Kijowa nie przepędzi; O interesy wiary naszej na Rusi dbać będzie; O miłosierdziu pomyślcie; Podobno, Panie, sąd królewski odprawiasz; Poselstwo nic dobrego nie wróży; Pozwól mi, królu, że o radzie będę mówił; Przeciw schizmie ruskiej będzie walczył; Ramiona jednego człowieka niewiele udźwignąć zdołają; Raz królewskie słowo Panie poddani twoi nieposłusznie złamali; Są i ci, którzy z Sieciechem spiskują; Są teraz posłowie ruscy, zaufania nie mają; Skoroś się w święte sprawy zagrzebał; Skoroś woli króla nie zrozumiał; Sługi swoje śmiercią karali; Ślepy jesteś, jeśli w moich słowach rozpacz odnajdujesz; Ślubu, którego ci udzieliłem, cofnąć nie mogę; Tak też swój obowiązek pojmuję; W swojej roztropności każdemu go [ciężar] sprawiedliwie odmierzę; Ze skargą przyszłam przeciw złu, które z niego swój początek bierze; Złą drogę obrałeś; Zły kapłan, co brak miłosierdzia koniecznością tłumaczy;*

Żony, którą mi narailście [...], nie miłuję, krzywdy jej nie chcę, ale trwać przy sobie nie dam; Drażnić ich nie trzeba; Działaj, jeśli cię na to miejsce wyniesiono; O utraconych ziemiach z cesarzem niemieckim i królem czeskim rozmawiać należy; Przychodząc na radę królewską, o własnej głowie myśleć trzeba; Skrzydeł anielskich trzeba; Z mieczami wchodzić nie wolno; Z tymi, co opuścili Kijów, inaczej być nie może;

*KW – A on nie królem naszym jest; A teraz w przyjaźni na swoje wracają; Aby pokoju między nami żadne bezprawie nie zaciemniało; Całe moje życie za pierwsze to miałem; Dawnym czasem od korony polskiej oderwanymi zostały, a zawsze, jak pamięć sięga, polskimi były; Do drzwi naszych zakolączą; Dokument [...] na czas przyszyły przedkłada; Dziesięć lat miałeś; Ja ciebie jako gwałciela wyklinam i za wyklętego ogłaszam; Jeden statut o wszystkim i dla wszystkich stanowić będzie; Jest nieprzyjacielem, jako że knowaniom króla Jana sprzyja; Klarę i synów Zacha końmi roznieśli; Koronę po mnie bierze; Koronie polskiej i królowi tak sprzyja; Król o sprawiedliwą sprawę wojuje; Mądrość jego a przyjaźń sobie cenię; Motłoch tumult na mieście czyni; na którego ziemi owo bezprawie czynicie; Nasze i wasze zaufanie posiada; Natura ludzka słaba jest; Ni dnia dłużej zostać nie może; Ni piędzi ziemi zabrać nie daj; Niech się w was nasze rody łączą; niesprawiedliwa jesteś; O wezwaniu na sąd nie wiedział; O zmiłowanie prosiła; Ojciec święty sąd naznaczył; Onegdaj bullę specjalną ogłosić kazał; Oni tędy iść muszą; Pan Bóg sprawiedliwy jest; Plany jego wojenne popieram; Pomocy w ludziach i orężu królowi polskiemu udzielę; Poparcie teraz na Węgrzech mamy; Przedłużenia rozejmu z zakonem nie chcę i jako żywo nie poprą; Stanowczy protest zakładam; Staranie o niego mam; Szkoda, żeś na tak krótko do nas zawitał; Trzy chorągwie nasze, nie omieszka-
jąc, przez przełęcz karpackie do królestwa polskiego wyruszą; Tylko miesiąc rozejmu zostanie; Uczyc się od niego trzeba; Wedle prawa główszczyne zapłacił; Wiadomo, co w zanadrzu chowa; Wielki mistrz w słowach do układu dąży; Z Brandenburgią trzymasz, przeciwko Koronie paktujesz; Z należyłą uwagą pismo wielkiego mistrza rozpatrzone zostanie; Z serca a rozsądkiem powiedziane zostało; Za rabusi nas mają; Za trzecią żonę do Andegawena szła; Zmusim go, żeby miecza posłuchał; Żadna zła siła między nas nie padnie; Żeś go ze starostwa w Poznaniu usunął;*

KS – Biskup Kraków klątwą obłoży; Gospodarz kredytu mi odmawia; Inne tu teraz życie będzie; Jeszcze mieczem machał; Krzepki jeszcze jesteś; My, Giedyminiowie, z Anglii się wywodzimy; Nie zawsze gładko się układało; Niech się profesorowie i studenci mięsem pożywią;

KB – *Dobra od lat będące we władaniu Kmitów zbrojnie zajęchał;*
ZR – *Bóg mi świadkiem, że mniemam cierpliwość okazał; Całego narodu woj-
skiem nie otoczysz; Dużo wam ten Burduk powiedział; Jak borsuk na Ukrainie
siedzi i łaski króla wyczekuje; Mojego honoru bronilem; Mój ci on jest; My-
ślę, że już niedługo Samuela w Polsce ujrzymy; Samuel Zborowski w granice
Rzeczypospolitej wrócił Sekretarz starosty mnie najął Szlachta od swych praw
i swobód nie odstąpi; Wależy mnie na banicję skazał; We dworze u swojej sio-
strzenicy Włodkowej się zatrzymał; Wołasz, że swobody miłujesz;*

PK – *A że im się tam coś niecoś skarbiec wypatroszy; Co nas tam heretycki
rozkaz obchodzi; Czym ta ich karmić będziemy; Ja bywały człowiek we świecie
jestem; Kapitulasi nie przynosimy; Klasztoru nie oddamy i załogi szwedzkiej
nie wpuszczymy; Królów nie słuchacie, podatków płacić nie chcecie; My, polscy
żołnierze, zakonników więzić nie pozwalamy; Nawet jeżeli, co nie daj Boże,
Szwedy klasztor zdobędą; Nie tak jak pan Michał, co na nas nawet patrzeć
nie chce; Nieraz już śmierci w [oczy] zaglądałem; Pan, hrabio, tego wina nie
pokosztowałeś; Świętych ojczaszków nikt ruszać nie będzie; Tego płazem puścić
nie możemy; Tobie, Panno najświętsza, losy tego nieszczęsnego królestwa pole-
cam; Toż dzikie ludy nawet godność poselską w poszanowaniu mają;*

CZ – *Dragoni Radziwiłłowscy pod wieczór w Olecku stanąć mają; Gdzie stany,
które sądzić i sprawiedliwy wyrok wydać winny; I za to ekscelencjo, coś ty
moją wierność ocenić umiał; Jako namiestnik wszystkie te czyny za zdradę
elektora uznać muszę; Jedyńm sędzią [...] jestem; Jutro z katem się pobratasz;
Każde słowo wolności przemocą zdławić pragniesz; któremu Rzeczypospolita
Prusy Książęce w suwerenne władanie oddała; Mój dom zawsze otworem dla
waszej miłości stoi; Nadal respektować je [prawa] będę; Nam tylko sądzić wol-
no; Niech nasze szpady spór rozstrzygną; Niezgodnie z prawem pruskim urząd
swój sprawują; O tym pan, ekscelencjo, dobrze wiesz i tego najbardziej się
obawiasz; Od lat wolność stanom pruskim gwarantowała; Pachółków wnet
skrzyknjemy; Pospieszajcie, panowie, do południa niewiele czasu ostało; Póki
lennikiem Rzeczypospolitej był, wolności i praw naszych przestrzegał; Rzecz-
pospolita na te ziemie powróci; Sejmiki zwoływał, delegatów do Rzeczypospo-
litej słał; Wolności i praw naszych bronił; Wypoczęte konie ze sobą przywiodę;
Wyrok w mocy utrzymujemy; Z woli króla władzę swą tu sprawuje; Zdrożeni
srodze jesteście; Znakomicie szpadą władza; Zobaczymy, co to za szczury za-
mek przegryzły;*

KR – *A może to ksiądz proboszcz wielkanocne uroczystości zapowiada?; Bez
rozkazu na podjazdy się wymykasz?; Całe pańskie wojsko ją śpiewa; Cioteńka*

tak mnie do pośpiechu nagliła; Generał Kościuszko wolność wam przyrzekł, abyście panom równymi się stali; I choć krwi nie mojej, to edukacji ode mnie wziął; Ja miłości wyrzec się nie potrafię; Jakiś smyk na moskiewskiej strzelbie okrakiem siedzi; Jakiś taki obcy po okolicy się włóczy [...], wielmożnemu dziedzicowi chłopów podmawia; Jegom dla twego syna upatrzył; Kiedyśmy to z jenerałem Kościuszką Moskaluchom skórę znaczyli; Krzywdę waćpanu wyrządziłam; Lekko tę materię acan traktujesz; My jego za pruską granicę zagnali; Na nas cała moc moskiewska spadnie; Najwięcej od powszechnego nas wszystkich zjednoczenia zależy; Nie lubię tylko, jak mi się baby do żołnierki wtrącają; Posłuchania dziś nie będzie; Pozwoli waćpanna sobie usłużyć; Przeklinam tę chwilę, kiedym Maćka bębnić nauczył; Przyszła chwila, że i mnie, Wodzickiemu zabrakło; Rycerskość we krwi noszę; Toć już dwa lata twego pyska nie oglądam; Toć Kościusek całą Hamerykę zawojował; Waćpan widzę na błędnego rycerza pozuje; Z wyroku stwórcy bez udziału połowicy ojcemostałem; Znać pana nie chcę; Znać waćpana nie chcę; Żem o waszmości zapomniała; Żołd płacić, jakby w wojsku służyli;

W – A cóż to acan tak pokrzykujesz, jakbyś po stajniach chodził; Chłopaka do nas ślij; Chłopiec zaraz buty przyniesie; Kiedy panu cytat z Ewangelii wskazałem; Mój honor ci powierzam; My za granicę idziemy; Nawet nie spojrział, plecami się odwrócił; Ostatnio magią się parała; Słowem zaręczam; Spokój był, dopóki ona z wbitym kołkiem osikowym w piersi leżała; Tam nasi tłuszczę dopadli; Za rządcę jedziesz; Za słowo cię trzymam;

R – A ja ciebie budzić nie mogłem; Ale czemu świątyni już nie stawiacie?; Dziś hołdy matce Juracie i morzu dobremu składają; Jak tyś mi śmierć przeznaczył, tak teraz ja ci ją zgotuję; Jedną, jedyną rzecz, która zniknąć nie może; Każdego dnia brzegi przeszukuje; Królestwo za nic mają; Nie zginę, póki świątyni na chwałę bożą nie wystawię; Nikt źle by nie prawił; Pan ci w rajku lepsze miejsce zgotuje; Rycerz z misją zdąża; Wszystko [...] z niewiedzy powstaje; Złem, co w kniei siedzi;

SWK – Dziewkę w samej koszuli weznę; Głowa od tuszy oddzielona była; Jajcowie jego w krzakach się bezładnie poniewierali; Jak nozdrzami poruszał; Jakieś krągłości namacalem; Już ona na Boczkowym wikcie krzywdowała nie będzie; Licantropus Nosferatus za dnia w postaci ludzkiej się nosi; Likantrop jakowys po nocy po zagrodach grasuje; Najpierw ja do niego z samopału wypalę; Nie człowiek to jest; O posag nie stoję; Ode mnie ci żadnej krzywdy się nie stanie; W worku wątpia ludzkie znajdziemy; Weselnicy sproszeni wnet zjadą;

Wnet śniegu do izby naleci; Wnet was siekierką ukatrupi; Ze żyta, com żem je wedle młyina kosił; żeby jakie Złe ku nam w nocy nie przyszło.

16. Finalny szyk bezokolicznika:

BS – Chcieliśmy z drogi wracać, aby trupa w odpowiedzi kniaziowi do Kijowa przynieść; Cóż z rozlewu krwi może wyniknąć?; Kogo to chcesz swoim miłosierdziem kapłańskim chronić?; Król pragnie to prawo złamać; Trzeba rozlewowi krwi zapobiec; Ty masz króla zastąpić, wyrok przed ścięciem ogłosić; Wiem, że byłeś u niego łaski prosić dla tych, których miał na śmierć skazać; Woli swej nie chcesz okazać;

KW – Ani mi się waźcie nawet kropli mu podać; by gród Kalisz miejscem spotkania wyznaczyć; Dwie dalsze wedle potrzeby gotowiliśmy także pod rozkazy ojca waszego postawić; Ile nasz ojciec miał chorągwi, gdy postanowił rozejm podpisać; Lekkie rycerstwo przepuścić; Nie sądzono ci, panie, od spoczynku rządu zaczynać; Musiałem za potwarz pomsty szukać; Rad bym pozostać dłużej, ale mi pilno wasze słowa do kraju zawieść;

KS – Idę mu plecy natrzeć; Za tę satyrę kazałby cię z wierzy zrzucić;

ZR – Bał się, że Iwana będziemy odbijać; Co u mojego brata słyhać?; Ja chcę do Polski wrócić; Jeśli raz chciałby się Rzeczypospolitej zasłużyć; Krzysztofa też trzeba pojmać i przed sądem postawić; Sam chcesz głowy ścinać; To był jego pomysł, żeby Batorego w Niepołomickiej Puszczy na łowach jak wilka ustrzelić;

CZ – Sam chciał do króla polskiego jechać, u stóp jego o pomoc przeciwko naszemu Panu prosić; Tyś mi chciał placu dotrzymać;

KR – A to nieładnie konia do takich brzydkich rzeczy namawiać; aby wydatków na utrzymanie wojska umniejszyć, a więc ciężarów zbytecznych oszczędzić; I wiesz, zygzakiem się prześlizgiwać; Musicie go więc własnym sumptem utrzymać; Nie waszmości o honorze mówić;

W – Trzeba srebrną kulę lać;

R – A my po kraju rozpierzchliśmy się Boga szukać; Albowiem nie świątynię, lecz katedrę jedziemy do miasta stawiać; Dwóch naszych Boga za złoto poczęło sprzedawać; I tu chcecie świątynię stawiać; Ludzi trza w Bogu rozpamiętać;

17. Finalny szyk imiesłowu przysłówkowego: Król zelżył biskupa, toporem mu groząc (BS), pomstę na ziemię zsyłając (KW), prawo zwierzchnictwa utrzymując i coroczną daninę pobierając (KW).

18. Inwersja zdań składowych w zdaniu złożonym: Ażeby podobna bezkarność nie znalazła naśladowców, jego świątobliwość postanowił wejrzeć w sprawę (KW), Choćbym miał go z podziemi wygrzebać, znajdę (BS), Co mi powiedzieć kazano, mówię (KW), Dopóki z nim jestem, nie uderzą (BS), Nim udzie-

lisz odpowiedzi, powiedz, czy gościsz tu innych posłów (BS), Tym dla was lepiej, jeżeli się go nie boicie (KW).

19. Chiastyczny układ konstrukcji syntaktycznych: *A że to na wojnie rozmaicie bywa, składam waćpannie służby powinne (KR), Bogu służymy, wojny nie chcemy (PK), Co waszmościowie czynić macie, pamiętacie dobrze (CZ), Czy radzi będziecie wspierać go pomocą, jak i posłuszeństwem wspomagać (KW), Duszę chorą, a nie chore ciało (R), Nagradza głupich, a mądrych skazuje na śmierć (R), Nie darowali całej Polsce, to i temu świętemu miejscu nie daruję (PK), Nie ma arfy cudownej, naszej arfy już nie ma (R), O nich myślę, modłę się za nich (BS), Pojedziesz do Rzymu, Ojca Świętego przekonasz (BS), Razem wjedziemy do Gdańska, gdańskiego piwa wypijemy (KW), Siąc i zbierać będzie komu, będzie komu oręż nosić w potrzebie (KW), w pieczy ją mieć i pomnażać w siłę (KW), Wydaje rozkazy, a ich sensu nie zna (R), Wzięliśmy ich do niewoli wielu i wielu pogrzebaliśmy (G), z nowiną dobrą, z nową ewangelią (KW), Złapałem go za koszulinę i z tego piekła wyniosłem (KR), Żarłeś z cudzej miski, w cudzym łóżku spałeś (BS).*

20. Inwersyjna struktura porównania (comparans umieszczony przed comparandum): *Jak potopu groźne fale, wojska szwedzkie Karola Gustawa zalały Polskę (PK).*

Zaprezentowany materiał pokazuje, że scenarzyści filmowi posługują się operacjami szyku wyjątkowo chętnie. Inwersja występuje we wszystkich analizowanych filmach i w wielu wariantach, spośród których część odznacza się wyjątkowo wysoką frekwencją. W związku z tym należy zastanowić się, dlaczego akurat modyfikacje składni linearnej dialogów pełnią w polskim filmie historycznym tak istotną funkcję. Bez wątplenia można uznać, że inwersja jest zabiegiem artystycznym stosunkowo prostym. Względna swoboda w kształtowaniu szyku polskiego zdania powoduje, że uzyskanie efektu stylistycznego nacechowania nie wymaga zaawansowanej wiedzy wyrażonej o języku. Taka konstatacja nie tłumaczy jednak jeszcze, dlaczego inwersja jest tak silnie kojarzona przez scenarzystów z dawnością językową. Wydaje się, że przyczyna może leżeć przynajmniej częściowo w odmienności zaprezentowanych wariantów szyku względem neutralnego porządku składników zdania typowego dla komunikacji potocznej. Skomplikowane układy linearne charakterystyczne są raczej dla stylu książkowego, wiążą się z podnoszeniem rejestru stylistycznego. Wzniosłość językowa okazuje się kategorią estetyczną dobrze współgrającą z całościową artystyczną kreacją świata właściwą dla polskiego kina historycznego, w którym wizja przeszłości ma przeważnie charakter podniosły, wręcz hieratyczny, tylko punktowo przełamany elementami innego rodzaju,

np. komicznymi czy wulgarnymi. Dość wierne trzymanie się przez filmowców zasady *decorum* na pewno nie wyjaśnia jednak w pełni omawianego fenomenu.

Wśród pojawiających się w dialogach filmowych odmianek szyku przestawnego dominują absolutnie dwa układy: umieszczenie przydawki po określonym rzeczowniku w dwuskładnikowych grupach nominalnych oraz finalna pozycja orzeczenia (szyk zdania SOV). Stanowią one *constans* stylizacji historycznej w kinie polskim. Oczywiście stopień nasilenia list dialogowych tekstowymi realizacjami tych zabiegów może przybierać diametralnie odmienne wartości w poszczególnych filmach (por. maniereczne wręcz stosowanie szyku SOV w *Bolesławie Śmiałym* wobec epizodycznego użycia tego układu w pierwszym odcinku *Królowej Bony*), tym niemniej wszyscy scenarzyści zdecydowali się na ich wprowadzenie do wypowiedzi bohaterów. Zarówno postpozycja przydawki, jak i finalna pozycja czasownika to typowe elementy składni łacińskiej, charakterystyczne jednak również dla wielu zabytków polskiego piśmiennictwa doby średniopolskiej. Obecności tych zjawisk w dawniejszej polszczyźnie nie należy w każdym przypadku wiązać jednoznacznie z tendencją do powielania wzorców zaczerpniętych z łaciny, np. szyk SOV Z. Klemensiewicz (1974: 423) uważa za naturalny dla ówczesnego języka potocznego, pod którego wpływem pojawiał się często u takich pisarzy, jak Mikołaj Rej i Jan Chryzostom Pasek, unikali go natomiast zwolennicy starannej, wypracowanej składni pisanej (jak np. pisarz i wydawca Jan Sandecki). Oddziaływaniem języka łacińskiego można jednak tłumaczyć częstą postpozycję przydawki (Rospond 1971: 341) i ogólną skłonność do skomplikowanego toku składniowego, oddalającego od siebie wyrazy pozostające w bezpośrednim związku syntaktycznym (por. Wierzbicka 1966). Tendencja ta została wyraźnie odwzorowana w filmowych listach dialogowych, o czym świadczy liczba zastosowanych w nich modyfikacji szyku, wśród których pojawiają się układy bardzo wyrafinowane (np. umieszczanie przydawek w odległej prepozycji i postpozycji czy też chiastyczna struktura zdań). Można zatem zaryzykować twierdzenie, że o utrwaleniu się szyku przestawnego jako jednego z podstawowych środków stylizacji historycznej zadecydowała jego intensywna obecność w wielu znanych dziełach dawnej literatury polskiej. Nie rozstrzygamy w tym miejscu oczywiście, w jakim stopniu możemy mówić o bezpośrednim wpływie zabytków, w jakim zaś o naśladowaniu przez scenarzystów wzorców stylizacyjnych wypracowanych już wcześniej na gruncie prozy historycznej przez autorów zainspirowanych szlacheckim piśmiennictwem (np. Henryka Sienkiewicza).

Poza operacjami szyku w badanych filmach można napotkać jeszcze szereg innych osobliwości składniowych:

Tab. 7. Pozostałe operacje składniowe – zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Nietypowa rekcja czasownika	0	3	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
2.	Nietypowa rekcja przymiotnika	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3.	Nietypowa rekcja rzeczownika	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
4.	Dawna konstrukcja z przymikiem wyrażająca pochodzenie//własność	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
5.	Dawna konstrukcja z przymikiem odpowiadająca późniejszym nazwiskom	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6.	Podmiot wyrażony rzeczownikiem w dopełniaczu	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
7.	Orzecznik wyrażony rzeczownikiem w mianowniku	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
8.	Orzecznik wyrażony przymiotnikiem w narzędniku	0	1	3	0	0	1	0	0	1	0	0	0
9.	Okolicznik czasu wyrażony narzędnikiem	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
10.	Zdanie z celownikiem o odcieniu modalnym konieczności	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
11.	Konstrukcja przymiek od + rzeczownik oznaczający agensa czynności	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
12.	Użycie przyminka ani w zdaniu bez partykuły przeczącej	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
13.	Nietypowa akomodacja związana z wahaniami kategorii męskoosobowości	1	0	1	0	0	0	0	0	2	2	0	0
14.	Nietypowa akomodacja w grupach nominalnych	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

15.	Użycie imiesłownego równoważnika zdania w dialogu mówionym	0	3	2	0	0	0	0	0	0	0	0
16.	Skomplikowane struktury składniowe ze zdaniami zanurzonymi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0
17.	Rozbudowane struktury oparte na asyndetonie	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
18.	W sumie	2	8	12	0	1	2	2	0	4	3	2

W przypadku większości tych zabiegów stylizacyjnych mamy jednak do czynienia z nielicznymi czy wręcz pojedynczymi realizacjami tekstowymi, ponadto zakres ich występowania często nie wykracza poza jedno dzieło filmowe:

1. Nietypowa rekcja czasownika: *doczekać się na ciebie* (W), *głosili je za bezpieczne* (BS), *ugiąć się naszej woli* (BS), *wyżalić się nad śmiercią* (BS).
2. Nietypowa rekcja przymiotnika: *łaskaw na kogoś* (KW), *miły komuś* (KW), *mu niegodne* (BS).
3. Nietypowa rekcja rzeczownika: *jeżeli na to będzie wola boża* (PK), *wzgarda rządów i prawa* (ZR).
4. Dawna konstrukcja z przymikiem wyrażająca pochodzenie//własność: *pan na Gieczu* (G), *pan na Wiśniczu* (KB).
5. Dawna konstrukcja z przymikiem odpowiadająca późniejszemu nazwiskom: *Niemierza z Gołczy* (KW).
6. Podmiot wyrażony rzeczownikiem w dopełniaczu: *Ode mnie ci żadnej krzywdy się nie stanie* (SWK).
7. Orzecznik wyrażony rzeczownikiem w mianowniku: *Dzieciuch nie jesteś* (KW).
8. Orzecznik wyrażony przymiotnikiem w narzędniku: *będziesz moim* (ZR), *będzie sprawiedliwym* (BS), *nie byłbyś tak pewnym siebie* (KR), *oderwanymi zostały* (KW), *polskimi były* (KW), *rozwiązany zostanie* (KW).
9. Okolicznik czasu wyrażony narzędnikiem: *Świtem wybiera się w drogę* (KW).
10. Zdanie z celownikiem o odcieniu modalnym konieczności: *Tylko wtedy im droga* (KW).
11. Konstrukcja przymiek od + rzeczownik oznaczający agensa czynności: *Ode mnie ci żadnej krzywdy się nie stanie* (SWK).
12. Użycie przymyka ani w zdaniu bez partykuły przeczącej: *Ani myśli było* (KR).

13. Nietypowa akomodacja związana z wahaniami kategorii męskoosobowości: *[Huzarzy] były* (W), *[Huzarzy] pytały* (W), *łaskawe /mężę/* (KW), *nie te same chłopcy* (KR), *Kozaki obskoczyli, na kotlety posiekali* (KR), *wszystkie /ludzie/* (G).
14. Nietypowa akomodacja w grupach nominalnych: *panie poseł* (PK).
15. Użycie imiesłowowego równoważnika zdania w dialogu mówionym: *Cesarz, uznawszy winę, poszedł do Canossy* (BS), *Król zelżył biskupa, toporem mu grożąc* (BS), *pomstę na ziemię zsyłając* (KW), *prawo zwierzchnictwa utrzymując i coroczną daninę pobierając* (KW), *Przeciw komu pragnie wojować, uzyskawszy pomoc kijowskich panów?* (BS).
16. Skomplikowane struktury składniowe ze zdaniem zanurzonymi: *Płomień, by mógł swój blask okazać, nie potrzebuje innego płomienia* (R), *Wszystko, począwszy od ciała naszego, z niewiedzy powstaje* (R).
17. Rozbudowane struktury oparte na asyndetonie: *Kobieta. Woda. Morze. Książec. Ryba. Muszla. Planeta Wenus. Drzewo życia...* (R).

Najbardziej stylistycznie znaczące wydają się dwa zjawiska: narzędnikowa postać orzecznika wyrażonego przymiotnikiem oraz zaburzenia akomodacji syntaktycznej uwarunkowane niewyraźnością kategorii męskoosobowości. Jeśli chodzi o pierwszy zabieg, to nawiązuje on niewątpliwie do autentycznych procesów historycznych, w dziejach polszczyzny bowiem wahania co do formy przypadkowej orzecznika występowały nieustannie i zwłaszcza w okresie średniopolskim narzędnikowa postać przymiotnika będącego częścią orzeczenia imiennego charakteryzowała się dość znaczącą frekwencją (por. Pisarkowa 1984: 46–48). Właściwości archaizacyjne takich narzędników od dawna pozostawały zresztą bardzo dobrze znane pisarzom (por. Dubisz 1991: 45). Nietypowe uzgodnienia składniowe związane z rodzajem męskoosobowym, choć również nawiązują do tendencji historycznych, mają w części genezę raczej dialektalną niż diachroniczną i służą charakterystyce socjalnej bohaterów. W niektórych filmach ich występowanie zawężone jest do idiolektów postaci o niższym statusie społecznym i poziomie kultury czy wręcz reprezentujących lud (sierżant Biedroń w *Kościuszcze pod Raclawicami*, lokaj w *Wilczyce*). W takiej sytuacji mamy do czynienia ze stylizacją gwarową służącą oddaniu dawnej stratyfikacji socjolingwistycznej polszczyzny.

Pozostałe osobliwości składniowe to głównie punktowe nawiązania do różnych zjawisk historycznych. Odrębną grupę stanowią wyszukane konstrukcje syntaktyczne właściwe dla tekstów pisanych (imiesłowowe równoważniki zdań, zdania składowe zanurzone, rozbudowany asyndeton). Ich wprowadzenie do wypowiedzi bohaterów powoduje wyraźne oddalenie dialogu filmowego od żywej potocznej

rozmowy. Tego rodzaju zabiegi można uznać za kolejny przejaw wykorzystania właściwości stylu książkowego w funkcji archaizacyjnej.

3.2.5 Gramatyczne wykładniki stylizacji historycznej - podsumowanie

Analiza gramatycznych osobliwości leksykalnych pełniących w filmach historycznych funkcje stylizacyjne wyraźnie pokazuje, że polscy scenarzyści, tworząc iluzję obcowania z polszczyzną historyczną, nie podchodzili z równym pietyzmem do poszczególnych podsystemów płaszczyzny formalnej języka. Ich uwaga koncentrowała się przede wszystkim na składni. Nieco mniejsze znaczenie miała dla nich fleksja, choć i tutaj możemy mówić o szerokiej dystrybucji przynajmniej niektórych zjawisk. Wyraźnie drugorzędną rolę odgrywają zjawiska dźwiękowe ewokujące dawność językową. Obserwacja ta ujawnia zresztą znaczącą, jak się wydaje, różnicę między utrwalonymi w polskim kinie praktykami w zakresie stylizacji historycznej i stylizacji gwarowej, filmowa dialektyzacja bazuje bowiem w ogromnym stopniu na nacechowanych zjawiskach fonetyczno-fonologicznych (por. Kresa 2014a, 2014b, 2014c, 2016c, 2016e). Z kolei podsystem słowotwórczy w rodzimym filmie praktycznie nie istnieje jako obiekt zabiegów archaizacyjnych.

Jeśli zejdziemy na niższy poziom opisu i przyjrzymy się poszczególnym operacjom, łatwo dostrzeżemy, że tylko nieliczne z nich można uznać za uniwersalne w obrębie polskiego dialogu filmowego (rozumianego jako pewien gatunek mowy) wykładniki stylizacji historycznej. W gruncie rzeczy dotyczy to tylko trzech zjawisk: analitycznych form czasu przeszłego, postpozycji przydawki, dla której naturalną pozycją w dwuskładnikowej grupie nominalnej jest prepozycja, oraz finalnego szyku orzeczenia. Oczywiście szereg innych zabiegów odznacza się dystrybucją wykraczającą poza jedno dzieło, ale żaden z nich nie pojawił się we wszystkich analizowanych filmach.

W obrębie poszczególnych podsystemów (oprócz słowotwórstwa) mamy do czynienia nie tylko z wykładnikami stylizacji historycznej *sensu stricto* (archaizacji), ale też z elementami reprezentującymi inne strategie stylizacyjne, takie jak dialektyzacja i potoczycacja. Zjawiska drugiego typu również uczestniczą w ewokowaniu dawności językowej, jednak nie na poziomie czysto gramatycznym, lecz pragmatycznym – stanowią narzędzie socjolingwistycznej charakterystyki użytkowników systemu językowego.

3.3 Płaszczyzna semantyczna

Ponieważ semantycznymi wykładnikami stylizacji historycznej są nacechowane jednostki leksykalne (zarówno leksemy, jak i jednostki nieciągłe), najważniejszą

strategią przy ich omawianiu wydaje się uwzględnienie typu nacechowania. W kolejnych podrozdziałach przedmiotem rozważań staną się zatem archaizmy, jednostki o nacechowaniu książkowym, potoczmy//kolokwializmy i dialektyzmy. Analizę rozpoczniemy oczywiście od archaizmów, które w sposób najbardziej oczywisty kojarzą się z kategorią stylizacji historycznej. Od razu zostaną one podzielone na dwie grupy: archaizmy rzeczowe i stylistyczne, są to bowiem klasy o zdecydowanie odmiennych właściwościach systemowych i funkcjonujące w tekście artystycznym na zupełnie innych zasadach.

3.3.1 Archaizmy rzeczowe

Przez archaizm rzeczowy rozumiemy jednostkę leksykalną, której desygnat należy do realiów obcych codziennemu doświadczeniu współczesnego odbiorcy, właściwych zaś dla rzeczywistości kulturowej minionych epok (por. Bartmiński 1965: 223, Kulawik 1997: 80, Bobrowski 2015: 29). Zadaniem archaizmów rzeczowych obecnych w tekście artystycznym jest sprawienie, by widz lub czytelnik miał wrażenie obcowania z elementami rzeczywistości historycznej. Wynika z tego oczywiście, że omawiane jednostki realizują funkcje stylizacyjne w planie treści, a nie wyrażania. Nacechowaniem nie charakteryzuje się ich forma językowa, ale strona znaczeniowa, a mówiąc dokładniej – odniesienie translingwistyczne. W obrębie komunikatu filmowego archaizmy rzeczowe wykazują skłonność do wchodzenia w bezpośrednie związki z kodem wizualnym, związki ściślejsze – jak się wydaje – niż w przypadku innych wykładników stylizacji językowej (poza niektórymi o charakterze pragmatycznym). Twórcy mogą wprowadzić do rzeczywistości przedstawionej określone elementy dawnej kultury, obyczajowości, życia codziennego, pokazując je na ekranie, umieszczając stosowną informację w wypowiedzi bohatera, ale też łącząc przekaz słowny ze stosownym obrazem. Wizualne uwikłania archaizmów rzeczowych zostaną omówione szerzej w kolejnym rozdziale.

Omawiana grupa leksyki wyekscerpowanej z dzieł filmowych została poddana klasyfikacji tematycznej. Ma to na celu pokazanie, jakie elementy rzeczywistości historycznej w sposób szczególny interesowały polskich reżyserów i scenarzystów. Tworzenie listy pól semantyczno-leksykalnych i określanie ich składu odbywało się metodą analizy tekstowej, ustalającej powiązania znaczeniowe między jednostkami wyodrębnionymi z zamkniętego korpusu tekstów (por. Miodunka 1989: 142–143). Dodatkowo, zgodnie ze współczesnymi postulatami (por. Markowski 1990, Batko-Tokarz 2019) zaproponowany podział odwołuje się raczej do potocznego, naiwno-semantycznego obrazu rzeczywistości niż do klasyfikacji naukowych. Również proponowane definicje archaizmów rzeczowych mają charakter zdecydowanie bar-

dziej językowy niż specjalistyczny, nie streszczają też oczywiście całej wiedzy encyklopedycznej na temat desygnatów. Dla komunikacji filmowej typowa wydaje się sytuacja, w której ogólna identyfikacja wspomnianych przez aktorów lub prezentowanych na ekranie realiów jest warunkiem wystarczającym do odczytania sensu dialogów czy scen.

W poniższej tabeli wymienione zostały wszystkie grupy tematyczne archaizmów rzeczowych wraz z informacją, ile jednostek należących do danej klasy przypada na poszczególne dzieła filmowe będące podstawą ekscerpcji:

Tab. 8. Archaizmy rzeczowe w układzie tematycznym - zestawienie statystyczne

Lp.	Pole semantyczne	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Budowle i ich elementy	1	0	3	1	0	2	0	0	0	2	2	3
2.	Przedmioty codziennego użytku	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	2
3.	Stroje i ozdoby	0	1	0	1	1	0	0	0	2	0	0	0
4.	Technika	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
5.	Transport	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0
6.	Zawody, funkcje służebne	0	0	0	0	2	0	0	2	1	2	0	1
7.	Choroby i ich leczenie	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0
8.	Finanse, miary, wagi	0	0	8	1	2	0	0	1	2	6	0	2
9.	Sądownictwo i kary	0	3	2	0	0	3	0	0	0	2	0	0
10.	Stosunki społeczno-polityczne	2	3	2	4	6	4	0	3	0	0	0	0
11.	Funkcje, stanowiska	0	3	9	5	6	8	0	3	0	2	1	0
12.	Organizacje polityczne	0	1	3	3	2	0	0	0	0	0	0	0
13.	Krainy, jednostki terytorialne	3	2	5	0	1	3	1	0	1	0	0	0
14.	Miejsca wydarzeń historycznych	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0
15.	Grupy etniczne	11	5	0	0	0	2	1	0	2	0	0	0
16.	Postacie z przeszłości (władcy, dostojnicy, dynastie)	6	7	10	12	12	2	1	0	10	0	0	0

17.	Wojna, i wojskowość	4	7	6	2	2	9	3	4	8	1	4	1
18.	Wierzenia, i przesady	3	0	1	4	1	0	2	0	0	0	2	5
19.	Działalność intelektualna, artystyczna	0	2	0	2	1	1	0	0	0	0	2	0
20.	W sumie	30	35	50	36	36	35	8	13	27	21	12	14

Skład tekstowych pól semantyczno-leksykalnych filmowych archaizmów rzeczowych wygląda następująco:

1. Budowle i ich elementy (8 jednostek):

alkowa 'pomieszczenie sypialne w dawnych zamkach, pałacach i dworach' (KW, W f=2),

gród 'dawna (przede wszystkim średniowieczna) osada obronna otoczona wałem, ostrokołem, później murem, często będąca siedzibą władcy lub urzędnika' (G f=9, KW f=9, R f=2),

izba 'pomieszczenie mieszkalne w dawnych domach wiejskich' (SWK),

kancelaria 'gabinet gospodarza domu, zwłaszcza dziedzica we dworze' (W),

komnata 'pokój mieszkalny w dawnych dworach, pałacach i zamkach, reprezentacyjny, urządzone z przepychem (KS, SWK),

komora 'niewielkie pomieszczenie mieszkalne w dawnych domach wiejskich i dworach szlacheckich' (SWK),

loch//lochy 'podziemna część zamku i podobnych budowli wykorzystywana dawniej jako więzienie' (KW, ZR f=2),

zamek 'powstała w średniowieczu budowla obronna, będąca ośrodkiem władzy bądź siedzibą możnowładcy' (ZR, R f=3).

2. Przedmioty codziennego użytku (4 jednostki):

gromniczka 'mała świeca służąca do oświetlania domu' (SWK),

kostur 'kij używany przy podpieraniu się' (SWK),

pergamin 'dawny materiał piśmienny pozyskiwany ze skór zwierzęcych, także dokument zapisany na takim materiale' (KS),

sakiewka 'mały worek wykonany ze skóry lub tkaniny, w którym dawniej przechowywano pieniądze' (R f=2).

3. Stroje i ozdoby (5 jednostek):

sadzone pasy 'pasy ozdobiane drogimi kamieniami, będące oznaką bogactwa i wysokiej pozycji społecznej' (BS),

czepiec 'nakrycie głowy wykonane z płótna, noszone dawniej przez kobiety' (KB),

kacabajka ‘noszony dawniej ciepły, watowany kaftan, męski lub damski; kacajka’ (KR),

kapota ‘dawnie męskie okrycie wierzchnie przypominające surdut’ (KS),

sukmana ‘męskie okrycie wierzchnie z płótna, noszone dawniej przez polskich chłopów’ (KR).

4. Technika (1 jednostka):

dagerotyp ‘zdjęcie z wczesnego okresu rozwoju fotografii (wykonane metodą dagerotypii)’ (W).

5. Transport (3 jednostki):

kareta ‘dawny bogato zdobiony powóz z nadwoziem w kształcie pudła’ (W f=2),

kolasa ‘wóz transportowy o drewnianych osiach, bez resorów, używany w XVI–XIX w.’ (W),

kolaska ‘lekki, odkryty pojazd konny przypominający bryczkę, popularny zwłaszcza w XVIII w.’ (W f=2).

6. Zawody, funkcje służebne (8 jednostek):

chłopak szatny ‘służący opiekujący się garderobą w dawnych dworach’ (W),
dworka ‘szlachcianka przebywająca na dworze królewskim i należąca do świty królowej’ (KB),

klucznik ‘osoba zarządzająca dawniej kluczami od czegoś’ (CZ),

oberżysta ‘osoba prowadząca przydrożną gospodę, oberżę’ (KR),

ochmistrz ‘nadzorca służby na dworze, czuwający również nad przestrzeganiem etykiety’ (KB),

pachołek ‘człowiek wykonujący dawniej różne posługi w domu i poza domem; służący’ (CZ),

parobek stajenny ‘służący sprawujący nadzór nad stajnią’ (SWK),

stróż nocny ‘sługa stróżujący nocą w majątku ziemskim’ (W).

7. Choroby i ich leczenie (2 jednostki):

krew puścić ‘wyprowadzać znaczącą ilość krwi z układu krwionośnego poprzez wykonywanie odpowiednich nakłuć, co, jak dawniej powszechnie wierzono, miało leczyć różne choroby’ (KW, W),

postawić pijawki ‘przykładać do ciała pijawki, które, wysysając krew, miały, jak dawniej wierzono, leczyć z różnych chorób’ (W).

8. Finanse, miary, wagi (19 jednostek):

antał ‘beczułka na napój alkoholowy i odpowiadająca jej dawna miara objętości; ćwierć dużej beczki’ (SWK),

czynsz ‘opłata płacona dawniej za dzierżawę majątku ziemskiego’ (W),

danina ‘świadczenie w naturze lub pieniądzech składane władcy feudalnemu przez poddanych’ (KW),

dobra ‘dawny majątek ziemski’ (W),

dukat ‘moneta złota lub srebrna bita w Europie od średniowiecza do początków XX w.’ (KB, CZ, KR f=3, SWK),

dziesięcina ‘podatek na rzecz Kościoła wynoszący dziesiątą część zbiorów’ (KW f=2),

floren ‘złota moneta bita w średniowieczu, początkowo we Florencji’ (KS),

grosz praski ‘srebrna moneta czeska będąca w późnym średniowieczu najpopularniejszą monetą obiegową i rozliczeniową w Europie Środkowej’ (KW),

grzywna ‘dawna jednostka masy służąca do określania ilości złota lub srebra’ (KW f=2),

imperial ‘złota moneta bita w carskiej Rosji’ (W),

kopa ‘sześćdziesiąt sztuk czegoś’ (KW),

łan ‘w średniowieczu obszar ziemi dany przez panującego osadnikowi, który musiał płacić daninę’ (KW),

oprawa ‘zabezpieczenie majątkowe przeznaczone dla kogoś’ (KB),

piędź ‘dawna miara długości równa w przybliżeniu ośmiu calom’ (KW),

skrypt dzierżawny ‘dokument potwierdzający dzierżawę majątku’ (W),

staje ‘dawna miara odległości, różna w różnych rejonach Polski’ (W),

świętopietrze ‘danina płacona, przede wszystkim w średniowieczu, na rzecz papieża’ (KW),

taler ‘dawna moneta srebrna, o różnej wartości w zależności od miejsca i czasu bicia, w Europie używana do XIX w.’ (W),

złoty polski ‘dawna polska jednostka obrachunkowa, a następnie moneta o wartości odpowiadającej trzydziestu srebrnym groszom’ (KR).

9. Sądownictwo i kary (10 jednostek):

kat ‘osoba, która w dawnych czasach wykonywała zawodowo wyroki na skazanych’ (BS f=2),

odprawiać sąd ‘będąc władcą, przeprowadzać proces i ogłaszać wyrok’ (BS f=3),

zdejmować głowy ‘wymierzać karę śmierci przez ścięcie’ (BS),

dyby ‘deski lub kłody z otworami, w które dawniej wkładano ręce i nogi więźnia’ (KW),

główszczyzna ‘kara pieniężna za zabójstwo’ (KW),

banicja ‘dawna kara polegająca na wygnaniu kogoś z kraju, połączonym z pozbawieniem praw i majątku’ (ZR f=6),

banita ‘osoba skazana banicją’ (ZR f=4),

wziąć pod straż kogoś 'pozbawić kogoś wolności, wyznaczając strażników do jego pilnowania' (ZR),

kazamaty 'podziemne więzienie, lochy więzienne' (W),

zakuć w kajdany 'pozbawić kogoś wolności, umieszczając jego ręce i nogi w kajdanach' (W).

10. Stosunki społeczno-polityczne (19 jednostek):

egzekucja praw 'postulaty ustrojowo-polityczne szlachty polskiej z początku XVI w., głoszące konieczność przestrzegania praw przez króla i magnatów' (KB),

elekcja 'wybór nowego króla dokonywany przez ogół szlachty' (KB f=2),

lennik 'osoba podporządkowana panu feudalnemu, użytkująca należące do niego dobra' (CZ),

lenno 'obszar należący do pana feudalnego, oddany komuś w użytkowanie' (KS, KB, CZ),

magnat 'osoba należąca do wielkiego, arystokratycznego rodu w dawnej Rzeczypospolitej' (KB),

możny 'osoba należąca do najwyższej warstwy społecznej w średniowiecznym ustroju feudalnym; możnowładca' (BS),

panowie 'najwyżsi dostojnicy i możnowładcy Królestwa Polskiego' (BS f=2, KS),

Piast 'król Polak, a nie cudzoziemiec' (ZR f=3),

pole elekcyjne 'obszar, na którym obradowała szlachta zgromadzona w celu dokonania wyboru króla' (ZR),

pomazać 'nadać godność przez pomazanie olejem' (G),

rokosz 'zbrojne wystąpienie szlachty przeciwko królowi' (ZR),

sejmik 'zjazd szlachty danej ziemi lub województwa' (CZ),

stan 'jedna z warstw społecznych w czasach feudalizmu' (BS, KW f=2),

udzielny pan 'władca niepozostający w zależności feudalnej' (G),

unia horodelska 'unia zawarta między Polską i Litwą w 1413 r.' (KS),

wasal 'osoba, która w zamian za otrzymane lenno podporządkowała się panu feudalnemu' (KS, KB),

wiec 'u dawnych Słowian zgromadzenie mieszkańców osady, grodu mające na celu omówienie ważnych spraw' (KW f=2),

Wielka Porta 'dwór turecki jako ośrodek władzy' (ZR),

wielmoża 'osoba należąca do dawnego, potężnego rodu' (KB).

11. Funkcje, stanowiska (27 jednostek):

buława hetmańska 'godność hetmana' (ZR),

burgrabia 'urzędnik zarządzający zamkiem lub zastępujący kasztelana bądź starostę grodzkiego' (KS, KB f=3),

car 'władca państwa moskiewskiego' (ZR f=4),
carski 'związany z carem' (ZR),
cezarsza 'władca Imperium Rzymskiego' (ZR),
dworzanin 'osoba zajmująca jakieś stanowisko na dworze władcy' (R),
elektor 'ksiązę w dawnej Rzeszy Niemieckiej, mający prawo uczestniczenia w wyborze cesarza; w kontekście polskim tytuł odnoszony zwłaszcza do władców Brandenburgii' (KS, CZ f=10),
elektorski 'związany z elektorem' (CZ f=3),
kanclerz 'wysoki urzędnik w dawnej Polsce kierujący kancelarią królewską, w późniejszym czasie (od XV w.) pełniący również funkcję ministra spraw wewnętrznych i zagranicznych' (BS, KS f=3, KB, ZR f=6),
kasztelan 'urzędnik królewski zarządzający zamkiem oraz przyległym terytorium' (KW f=4, KB),
książę 'ksiązę na Rusi' (BS f=7),
komtur 'zwierzchnik komturii – okręgu administracyjnego w państwie krzyżackim' (KW f=2),
landgraf 'udzielny ksiązę w Cesarstwie Niemieckim' (KW f=3),
margrabia 'władca pogranicznej jednostki terytorialnej, tzw. Marchii, w dawnych Niemczech; później niemiecki tytuł arystokratyczny' (KS f=2, CZ),
marszałek 'w dawnej Polsce najwyższy urzędnik dworski, potem jeden z najważniejszych urzędników państwowych o bardzo szerokich i zróżnicowanych kompetencjach' (KB f=4),
marszałkostwo 'funkcja marszałka' (KB),
plenipotent 'człowiek mający pełnomocnictwo jakiejś osoby, np. właściciela ziemskiego, do reprezentowania jej w sprawach majątkowych' (W),
podkanclerzy 'wysoki urzędnik w dawnej Polsce, będący zastępcą i pomocnikiem kanclerza' (KS f=2),
rajca 'członek dawnej rady miejskiej' (KW),
rzędca 'administrator majątku ziemskiego' (W),
starosta 'urzędnik królewski administrujący określonym terenem' (KW, ZR f=2),
starostwo 'funkcja starosty' (KW),
sułtan 'władca Imperium Osmańskiego' (ZR f=2),
szpitalnik 'rycerz w zakonie rycerskim opiekujący się szpitalami' (KW),
wielki komtur 'zastępca wielkiego mistrza krzyżackiego' (KW),
wielki mistrz 'przywódca zakonu krzyżackiego' (KW f=10, KB f=3),
wojewoda 'najwyższy urzędnik w Polsce wczesnopiastowskiej, kierujący dworem i dowodzący wojskiem' (BS f=10).

12. Organizacje polityczne i polityczno-religijne (8 jednostek):

husyci 'radikalny ruch religijno-polityczny w średniowiecznych Czechach, dążący do wprowadzenia szeregu reform kościelnych, będący również wyrazem dążeń narodowych' (KS f=2),

konfederacja 'związek – najczęściej szlachty lub rycerstwa – stworzony w celu ochrony bezpieczeństwa kraju lub osiągnięcia jakiegoś celu politycznego' (KW f=2),

Krzyżacy 'średniowieczny niemiecki zakon rycerski, powstały w Ziemi Świętej, potem osiadły w Prusach i na Pomorzu Gdańskim' (KS f=4, KB f=3),

obóz antygregoriański 'w XI w. grupa państw i władców występujących przeciwko papieżowi Grzegorzowi VII i wspierających cesarza niemieckiego Henryka IV' (BS),

utrakwiści 'umiarkowany odłam Husytów, przeciwnicy taborytów' (KS f=2),

zakon krzyżowy 'zakon krzyżacki' (KB),

Zakon Najświętszej Marii Panny 'zakon krzyżacki' (KW),

zakon teutoński 'zakon krzyżacki' (KW f=2).

13. Krainy, jednostki terytorialne (11 jednostek):

dzierżawa 'krajna podlegająca danemu władcy' (KW),

Grody Czerwieńskie 'we wczesnym średniowieczu pograniczny teren nad Bugiem, przyczyna i przedmiot wielu wojen polsko-ruskich' (BS),

Inflanty 'teren dzisiejszej Łotwy i Estonii, w średniowieczu należący do zakonu kawalerów mieczowych, przez Zygmunta II Augusta włączony do Polski' (ZR),

kasztelania 'obszar zarządzany przez kasztelana' (KW, KB f=2),

Korona 'piastowskie królestwo polskie, Polska jako część Rzeczypospolitej Obojga Narodów' (KW f=3, PK),

marchia 'wojskowy okręg pograniczny w średniowiecznych Niemczech' (G f=5),

Marchia Brandenburska 'jednostka terytorialna, później organizm państwowy we wschodniej części dawnej Rzeszy Niemieckiej, sąsiadujący z Wielkopolską i Pomorzem' (KW),

osada służebna 'średniowieczna osada, której wszyscy mieszkańcy świadczyli te same, wyspecjalizowane usługi na rzecz władcy' (G),

Ruś 'średniowieczne Wielkie Księstwo Kijowskie i jego obszar w późniejszym czasie' (G, BS f=4, KW f=2, ZR),

starostwo 'jednostka administracyjna w dawnej Polsce, obszar podlegający władzy starosty' (ZR f=2),

Wscherosja 'dawne, carskie imperium rosyjskie, obejmujące intencjonalnie wszystkie ziemie ruskie' (KR).

14. Miejsca wydarzeń historycznych (3 jednostki)¹¹:

Dubienka ‘miejscowość na Lubelszczyźnie, miejsce bitwy wojsk polskich i rosyjskich w 1792 r.’ (KR f=3),

Kanossa ‘miejscowość we Włoszech, w której w 1077 r. cesarz Henryk IV musiał się ukorzyć przed papieżem Grzegorzem VII’ (BS f=2),

Wielkie Łuki ‘miejscowość w Rosji, oblegana i zdobyta przez wojska polskie w czasie wojny o Inflanty (w 1580 r.)’ (ZR).

15. Grupy etniczne (16 jednostek):

kozacki ‘związany z Kozakami’ (ZR, KR),

Kozacy ‘wieloetniczna ludność zamieszkująca stepy ukraińskie, która zapoczątkowała specyficzny typ osadnictwa wojskowego’ (ZR, PK, KR f=3),

Lubuszanie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkujące tereny nad średnią Odrą’ (G, BS),

Madziarowie ‘dawni Węgrzy’ (G),

Mazowszanie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkujące Mazowsze’ (BS),

Obodrzyce ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkujące tereny nad dolną Łabą’ (G),

Polanie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkałe w Wielkopolsce’ (G, BS),

Pomorcy ‘Słowianie nadbałtyccy, Pomorzanie’ (G),

Pomorzanie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkujące tereny nad Bałtykiem między Wisłą a Odrą’ (BS),

Prusowie ‘plemię bałtyjskie zamieszkujące w średniowieczu m.in. teren Mazur’ (G),

Redarowie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie, najsilniejsze w Związku Wieleckim’ (G f=2),

Sasi ‘plemię germańskie, mieszkańcy średniowiecznej Saksonii’ (G f=7),

saski ‘związany z Sasami’ (G f=2),

Słupianie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkałe na zachód od Nysy Łużyckiej’ (G),

Ślężanie ‘średniowieczne plemię zachodniosłowiańskie zamieszkałe na Śląsku’ (BS),

¹¹ Nie uwzględniamy tu oczywiście wszelkich nazw geograficznych, ale tylko takie, które w dialogach na zasadzie metonimii (miejsce wydarzenia za wydarzenie) odsyłają do pewnych znanych wypadków dziejowych.

- Wieleci* ‘średniowieczny związek plemion zachodniosłowiańskich zamieszkujących tereny na zachód od Odry i na południe od Bałtyku’ (G f=4).
16. Postacie z przeszłości /władcy, dostojnicy, dynastie/¹² (60 jednostek):
- Albrecht* ‘Albrecht Hohenzollern, ostatni wielki mistrz krzyżacki i pierwszy książę pruski’ (KB),
 - Andegawenowie* ‘średniowieczna dynastia wywodząca się z Francji, władająca m.in. na Węgrzech’ (KW f=4),
 - Benedykt XII* ‘papież z XIV w.’ (KW),
 - Bogumił* ‘arcybiskup gnieźnieński z XI w.’ (BS),
 - Denisow* ‘Fiodor Denisow, dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego’ (KR f=2),
 - Dietrich z Altenburga* ‘wielki mistrz krzyżacki z XIV w.’ (KW f=2),
 - Ekespaar* ‘Anton Ekespaar, dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego’ (KR),
 - Elżbieta Habsburg* ‘królowa Polski, żona Zygmunta II Augusta’ (KB),
 - Gejza* ‘władca węgierski z X w.’ (G),
 - Giedyminowie* ‘średniowieczna dynastia władająca Litwą; Giedyminowicze’ (KS),
 - Habsburg* ‘władca z dynastii Habsburgów’ (ZR f=6),
 - Habsburgowie* ‘dynastia niemiecka’ (KB, wielokrotnie),
 - Harald* ‘Harald II, król Anglii z XI w.’ (KS),
 - Harald Sinozęby* ‘władca Danii i Norwegii z X w.’ (G),
 - Henryk* ‘Henryk IV, cesarz niemiecki z XI w.’ (BS f=3),
 - Henryk VIII* ‘władca Anglii z XVI w.’ (KB),
 - Izjasław* ‘Izjasław I, wielki książę kijowski z XI w.’ (BS),
 - Jagiellonka* ‘Anna Jagiellonka, królowa czeska i węgierska z XVI w.’ (KB),
 - Jagiellonowie* ‘dynastia władców litewskich i polskich’ (KB, wielokrotnie),
 - Jan XIII* ‘papież z X w.’ (G),
 - kanonik Piotr z Montylio* [?] ‘zapewne Piotr Le Puy, legat papieski z XIV w.’ (KW),
 - Karol Gustaw* ‘król szwedzki z XVII w.’ (PK),
 - Karol Habsburg//Karol Hiszpański* ‘król hiszpański i cesarz Świętego Cesarstwa Rzymskiego z XVI w.’ (KB f=2),
 - Katarzyna II* ‘cesarzowa Rosji z XVIII w.’ (KR f=3),
 - Kazimierz* ‘Kazimierz Odnowiciel, książę polski z XI w.’ (BS),

¹² Do archaizmów rzeczowych zostały zaliczone wyłącznie nazwy postaci historycznych przywoływane w dialogach filmowych, ale już nie imiona i nazwiska tych realnych osób, które uczestniczą w akcji filmów.

Kiejstut 'władca litewski z XIV w.' (KS),
Korybut 'brat Władysława Jagiełły' (KS f=3),
Krescencjusze 'średniowieczny ród włoski' (G),
książę Henryk Wrocławski 'piastowski władca księstwa wrocławskiego z XIV w.' (KW),
Ludwik Jagiellończyk 'władca z dynastii Jagiellonów panujący w XVI w. w Czechach i na Węgrzech' (KB),
Luksemburgowie 'średniowieczna dynastia niemiecka, władająca m.in. w Czechach i na Węgrzech' (KS),
Luter, wielki mistrz zakonu 'Luther z Brunszwiku, wielki mistrz krzyżacki z XIV w.' (KW),
Łykoszyn 'dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego' (KR),
Maksymilian//cesarz Maksymilian//Maksymilian Habsburski 'Maksymilian II Habsburg, król Czech, Węgier i Chorwacji z XVI w.' (ZR f=2),
Marcin V 'papież z XV w.' (KS),
Maria Hasburżanka 'Maria Habsburg, arcyksiężniczka Austrii z XVI w., córka Anny Jagiellonki' (KB),
Muromcew 'dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego' (KR f=2),
Ofka 'Zofia Bawarska, królowa Niemiec i Czech na przełomie XIV i XV w., wdowa po Wacławie IV' (KS f=7),
Ojciec Święty Grzegorz 'Grzegorz VII, papież z XI w.' (BS),
Olbracht 'Jan I Olbracht, król polski panujący na przełomie XV i XVI w.' (KB),
Olgierd 'wielki książę litewski z XIV w., ojciec Władysława Jagiełły' (KS),
piastowski 'związany z polską dynastią Piastów' (KW f=3),
prepozyt Galhard z Carcer 'legat papieski z XIV w.' (KW),
Rachmanow 'Nikołaj Rachmanow, dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego' (KR f=5),
Sforzowie 'włoski ród arystokratyczny władający księstwem Mediolanu' (KB, wielokrotnie),
Światosław 'Światosław I, wielki książę kijowski z X w.' (G),
Świdrygiełło 'wielki książę litewski, brat Władysława Jagiełły' (KS f=3),
Tormasow 'Aleksander Tormasow, dowódca rosyjski z czasów powstania kościuszkowskiego' (KR f=3),
Wacław 'Wacław IV Luksemburski, król niemiecki i czeski z dynastii Luksemburgów, panujący na przełomie XIV i XV w.' (KS f=2),
Walezjusze 'dawna dynastia królów francuskich' (KB),

Washington//Waszyngton ‘George Washington, amerykański generał i polityk z XVIII w.’ (KR f=3),
wielki książę Giedymin ‘władca litewski z XIV w.’ (KW f=2),
Wilhelm Bastard ‘książę Normandii i król Anglii z XI w.’ (KS),
Wodzicki ‘Józef Wodzicki, dowódca polski z czasów powstania kościuszkowskiego’ (KR),
Wratysław ‘pierwszy król czeski, panujący w XI w.’ (BS f=5),
Wsiewołod ‘Wsiewołod I, wielki książę kijowski z XI w.’ (BS f=16),
Zachowie ‘średniowieczny możnowładczy ród węgierski’ (KW f=2),
Zajączek ‘Józef Zajączek, dowódca polski z czasów powstania kościuszkowskiego’ (KR),
Ziemowit ‘legendarny książę Polan, pradziad Mieszka I’ (G),
Zygmunt Luksemburski//Król Zygmunt ‘król węgierski i czeski oraz cesarz Świętego Cesarstwa Rzymskiego z XV w.’ (KS f=8).

17. Wojna i wojskowość (37 jednostek):

brygadier ‘dawny stopień wojskowy pośredni między pułkownikiem a generałem’ (KR f=4),
chorągiew ‘podstawowa jednostka organizacyjna w dawnym wojsku polskim, obejmująca rycerzy, żołnierzy pochodzących z jednej ziemi’ (KW f=4, ZR f=3),
ciężkozbrojny ‘rycerz wyposażony w ciężką broń i zbroję’ (KW),
dragon ‘w dawnym wojsku żołnierz walczący konno’ (CZ f=4),
drużyna ‘we wczesnym średniowieczu grupa wojowników, rycerzy pełniących służbę u boku władcy’ (G f=2, BS f=9),
hetman ‘w dawnej Polsce najwyższy dowódca wojsk’ (ZR f=4, KR f=4),
hetman polny ‘zastępca najwyższego dowódcy wojsk Korony lub Litwy’ (KR),
hetman wielki ‘najwyższy dowódca wojsk Korony lub Litwy’ (ZR),
hetman wielki koronny ‘najwyższy dowódca wojsk Korony’ (ZR),
hufiec ‘oddział wojskowy w dawnej Polsce, stanowiący część szyku bojowego armii’ (BS),
husaria ‘jazda polska z czasów I Rzeczypospolitej, uzbrojona m.in. w pancerze ze skrzydłami’ (ZR),
huzar ‘żołnierz dawnej lekkiej jazdy, ubrany i uzbrojony na sposób węgierski’ (KR, W f=3),
jegier ‘strzelec wyborowy w dawnym wojsku pruskim, austriackim i rosyjskim’ (KR),
knecht ‘piechur w dawnym wojsku’ (KB),
kolubryna ‘ciężkie działo oblężnicze używane w XVII w.’ (PK),

konni 'rycerze walczący konno' (BS),
kosynier 'żołnierz dawnej pieszej formacji ochotniczej uzbrojony w kosę bojową' (KR f=3),
kosynierski 'związany z kosynierem' (KR),
królewscy 'żołnierze podlegający bezpośrednio królówi' (BS),
legion 'podstawowa jednostka organizacyjna armii rzymskiej' (ZR),
łuk 'dawna broń złożona ze sprężystego pręta i rozpiętej na nim linki, służąca do wystrzeliwania strzał' (R f=2),
miecz 'broń złożona z prostego, szerokiego dwusiecznego ostrza i rękojeści w kształcie krzyża' (G f=3, BS f=6, KS f=2),
pospolite ruszenie 'powołanie do walki wszystkich mężczyzn z danego państwa lub wszystkich mężczyzn zobowiązanych i uprawnionych do służby wojskowej' (KB),
rajtar 'żołnierz ciężkiej jazdy' (PK f=2, CZ),
regiment 'jednostka wojskowa w niektórych armiach i dawnym wojsku polskim, zbliżona do pułku' (KR),
rotmistrz 'dowódca roty lub chorągwi w dawnym wojsku polskim' (ZR f=3, PK f=3, CZ f=2),
rycerski 'związany z rycerzem' (KW, ZR),
rycerstwo 'ogół rycerzy' (KW f=2, R),
rycerz 'średniowieczny wojownik walczący konno, noszący zbroję i używający broni białej, w szczególności miecza' (KW, KS f=3, R f=3),
samopał 'dawna długa broń palna, bez zamka, odpalana przez przyłożenie płonącego lontu lub innego źródła ognia' (SWK),
strzała 'długi, cienki kawałek drewna z ostrzem umocowanym z jednej strony i piórami z drugiej, używany jako pocisk wystrzeliwany z łuku lub kuszy' (R),
szczyt 'tarcza – płyta z metalu lub drewna używana dawniej do osłaniania się przed ciosami przeciwnika w walce' (G),
szpada 'broń kłująca o długim, prostym i wąskim ostrzu' (CZ),
tabor 'przewoźne obozowisko wojskowe' (ZR),
topór 'dawna broń składająca się ze specjalnie zaostzonego kawałka żelaza i metalowego trzonka' (KW),
zbroja 'noszone dawniej przez osoby walczące metalowe okrycie ochronne' (G, BS),
zbrojny 'dawny wojownik walczący w zbroi' (BS).

18. Wierzenia i przesady (18 jednostek):

astrolog ‘człowiek zajmujący się przepowiadaniem przyszłości na podstawie położenia ciał niebieskich, w dawnych czasach pełniący również funkcję doradcy na dworach władców’ (KB),

biczownicy ‘członkowie średniowiecznego bractwa religijnego, praktykującego publiczne biczowanie jako formę pokuty’ (KW),

heretycki ‘związany z herezją /tu: luterańską/’ (PK f=2),

infułat ‘dawny honorowy tytuł duchownego (prezbitera), który miał prawo do noszenia infuły’ (SWK),

kacierz ‘dawniej osoba głosząca poglądy religijne niezgodne z oficjalnym nauczaniem Kościoła’ (KS f=3),

likantrop ‘wilkołak, postać z dawnych wierzeń ludowych, włączana również do demonologii literackiej i chrześcijańskiej’ (SWK f=2),

matka Jurata ‘pogańska bogini morska, prawdopodobnie nawiązująca do wierzeń ludów bałtyjskich’ (R),

Nekronomicon ‘pradawna księga wiedzy tajemnej (w rzeczywistości wymyślona przez amerykańskiego pisarza H.P. Lovecrafta)’ (SWK),

odczytać ode złego ‘zgodnie z dawnymi wierzeniami: zabezpieczyć się przed złymi siłami obrzędami magicznymi’ (SWK),

okadzić przed urokiem ‘zgodnie z dawnymi wierzeniami: zabezpieczyć kogoś przed działaniem uroku za pomocą dymu kadzideł’ (G),

pomiot szatański ‘według dawnych wyobrażeń demonologicznych: demon, istota piekielna podległa władzy Szatana’ (SWK),

rusalia ‘pogańskie święto religijne, prawdopodobnie związane z dawnym słowiańskim kultem rusałek’ (R f=2),

sabat ‘według dawnych wyobrażeń demonologicznych: zgromadzenie czarownic i diabłów, w czasie którego odprawiana była czarna msza i odbywały się orgie’ (KS),

upiorzyca ‘według dawnych wyobrażeń demonologicznych: żeński odpowiednik upiora, trup kobiety powstający z grobu’ (KS),

wiklefici ‘zwolennicy Jana Wiklefa, średniowiecznego reformatora religijnego, przeciwnika władzy papieskiej i bogactwa Kościoła’ (KS),

zadawać lubczyku ‘zgodnie z dawnymi wierzeniami: podawać komuś ziele lubczyku w celu pozyskania jego miłości’ (PK),

zamówić chorobę ‘zgodnie z dawnymi wierzeniami: wypowiadając odpowiednią formułę magiczną (zamawianie), uwolnić kogoś od choroby’ (G),

żerca ‘słowiański kapłan pogański’ (G f=2).

19. Działalność intelektualna, artystyczna (8 jednostek):

blazen ‘osoba zajmująca się rozbawianiem władcy, jego rodziny i gości na dawnych dworach’ (KS),

gęśliki ‘dawny, prymitywny instrument strunowy, na którym grano, szarpiąc struny lub przeciągając po nich prymitywnym smyczkiem’ (R),

lutnia ‘szarpany instrument strunowy złożony z dużego, gruszkowatego pudła rezonansowego i krótkiej szyjki’ (R),

lutnista ‘muzyk grający na lutni’ (ZR f=2),

romansowy rycerz ‘typowy bohater średniowiecznych romansów rycerskich’ (KS),

skryba ‘osoba przepisująca dokumenty’ (BS f=2),

Wiersz Słoty o chlebowym stole ‘polski utwór poetycki z początku XV w.’ (KB),

żywoty świętych ‘typowe dla średniowiecza utwory literackie, w których w formie pochwalnej przedstawiano czyny świętych’ (BS).

Zbiór archaizmów rzeczowych, które udało się znaleźć w ekscerpowanych dziełach filmowych, obejmuje w sumie 266 wyrazów i związków frazeologicznych. Po szczególne jednostki leksykalne stosunkowo rzadko występują w więcej niż jednym filmie, co wydaje się zrozumiałe, zważywszy, że dobór realiów uwarunkowany jest czasem i miejscem akcji, a zwłaszcza ten pierwszy zmienia się zdecydowanie w kolejnych analizowanych obrazach. Tym niemniej dość znaczna dystrybucja niektórych wyrazów (pojawiających się przynajmniej w trzech dziełach) wydaje się zastanawiająca i stanowi być może świadectwo ponadindywidualnej tendencji do traktowania pewnych elementów rzeczywistości historycznej jako szczególnie wyrazistych, stereotypowych ewokantów dawności kulturowej. Myślę tu o takich słowach, jak *miecz* (G, BS, KS), *Kozacy* (ZR, PK, KR), *rotmistrz* (ZR, PK, CZ), *Ruś* (G, BS, KW, ZR), *rycerz* (KW, KS, R), a zwłaszcza *dukat* (KB, CZ, KR, SWK).

Zdecydowanie ważniejszym zagadnieniem wydaje się jednak zasięg poszczególnych klas semantyczno-leksykalnych. Jego analiza prowadzi do bardzo ciekawej konkluzji – jedynym polem wyrazowym obecnym we wszystkich analizowanych filmach okazuje się słownictwo dotyczące wojny i wojskowości. Niewątpliwie świadczy to o tym, że dla polskiego kina charakterystyczne jest postrzeganie historii przede wszystkim w kategoriach historii politycznej, dziejów walk, wojen i podbojów. Wniosek ten potwierdzony jest również przez fakt, że w obrębie drugiego najbardziej rozbudowanego pola, które stanowią postacie z przeszłości, dominują absolutnie władcy i dowódcy wojskowi.

Wydaje się, że scenarzyści unikają raczej archaizmów rzeczowych bardzo wyszukanych, za to chętnie sięgają po tzw. historyzmy, czyli nazwy realiów, które moż-

na uznać za powszechnie znane (np. *gród, sakiewka, miecz*). Oczywiście trafiają się też jednostki, których zrozumienie wymaga wiedzy historycznej – dotyczy to np. imion i nazwisk wielu przywoływanych w dialogach postaci historycznych – ale w zasadzie tylko takiej, którą odbiorcy powinni wynieść ze szkolnych lekcji historii Polski. Sposób przywoływania rzeczywistości historycznej przez polskich twórców filmowych w ogóle razi dość często, trzeba uczciwie przyznać, pewną podręcznikowością, która przejawia się w używaniu określeń, nazw, tytułów ewidentnie nie pochodzących z epoki, a wymyślonych przez nowoczesnych badaczy, np. *egzekucja praw, unia horodelska, Wiersz Słoty o chlebowym stole, żywoty świętych*. Wkładanie takich fraz w usta bohaterów historycznych nie wydaje się rozwiązaniem najszczerzejszym artystycznie.

3.3.2 Archaizmy stylistyczne

Archaizmy stylistyczne to zasadniczo wyrazy i frazeologizmy będące dawnymi odpowiednikami (diachronicznymi synonimami) jednostek współcześnie używanych, choć oczywiście możliwa jest również sytuacja, w której dane znaczenie nie jest w dzisiejszej polszczyźnie leksykalizowane, ale wyraża się je opisowo, za pomocą konstrukcji składniowej. W przypadku tej klasy osobliwości słownikowych występuje nacechowanie w planie wyrażania, a nie treści, inaczej niż ma to miejsce przy archaizmach rzeczowych. Użycie omawianych leksemów może służyć w tekście artystycznym (i nie tylko) rozmaitym celom, ale najbardziej typowe wydaje się ich wykorzystanie jako wykładników stylizacji historycznej. W analizowanych filmach mamy do czynienia z dość zróżnicowanym zbiorem archaizmów stylistycznych. Ponieważ odniesienie przedmiotowe badanych wyrazów i związków frazeologicznych nie odgrywa istotnej roli w operacjach stylizacyjnych, nie będziemy ich prezentować w układzie tematycznym, ale z zastosowaniem podziału na części mowy. Informacje o stopniu nasycenia klas gramatycznych jednostkami leksykalnymi zawiera poniższa tabela. Nie uwzględniamy w niej klas niereprezentowanych w materiale empirycznym, ponadto jako jedną grupę traktujemy tzw. funkcyjne części mowy (przyimki, spójniki, modalizatory itp.).

Tab. 9. Archaizmy stylistyczne w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne

Lp.	Część mowy	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe	5	5	14	6	3	4	2	1	16	7	3	9

2.	Czasowniki/frazy czasownikowe	3	4	6	2	2	1	4	2	6	7	2	3
3.	Przymiotniki/frazy przymiotnikowe	1	1	2	1	0	0	2	0	4	1	0	3
4.	Przysłówki/frazy przysłówkowe	1	0	5	0	0	0	1	0	3	2	0	1
5.	Liczebniki/frazy liczebnikowe	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0
6.	Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe	0	0	0	0	1	0	0	0	1	4	0	4
7.	Jednostki funkcyjne	0	0	11	0	6	0	5	5	5	3	1	5
8.	W sumie	11	10	38	9	12	6	14	8	36	24	6	25

Do poszczególnych klas należą następujące pojedyncze leksemy i jednostki nieciągłe:

1. Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe (64 jednostki): *afekt* ‘uczucie, miłość’ (KR), *barwiczk*a ‘szminka’ (KB), *blawatnik* ‘kupiec blawatny, sprzedający tkaniny’ (KR), *dopuszczenie boże* ‘dopust boży’ (KW), *drużba* ‘przyjaźń’ (KR), *dyskurs* ‘rozmowa’ (W), *dziedzina* ‘dziedziczna kraina’ (G f=4, KW), *dziewka*₁ ‘kochanka’ (BS), *dziewka*₂ ‘nierządnica’ (KS f=2), *dziewka*₃ ‘dziewczyna’ (SWK f=3), *fawor* ‘łaska’ (KS), *gwałtownik* ‘człowiek gwałtowny, raptus’ (KB), *jawnogrzesznica* ‘kobieta uprawiająca nierząd, prostytutka’ (KS), *kiep* ‘głupiec’ (W), *łóże* ‘łóżko’ (SWK), *mąż* ‘mężczyzna’ (G, ZR, W, SWK), *mir* ‘pokój’ (KW), *moskiewski* ‘rosyjski’ (KR), *naczelnictwo* ‘zwierzchnictwo’ (KR), *nieboże* ‘biedactwo’ (SWK), *wielki czas* ‘najwyższy czas’ (W), *niedziela* ‘tydzień’ (G f=2, KW), *niewiasta* ‘kobieta’ (BS f=2, KB, PK, SWK), *oblubienica* ‘narzeczona’ (KS), *oficjer* ‘oficer’ (KR), *okowita* ‘mocny alkohol, wódka’ (SWK f=2), *ordynek* ‘szyk /wojska/’ (KR), *parol* ‘słowo honoru’ (KR), *podzięk*a ‘podziękowanie’ (KR), *pogan* ‘poganin’ (KR), *pokropek* ‘pokropienie /trumny/’ (W), *pomór* ‘zaraza’ (KW), *pomsta* ‘zemsta’ (G, KW f=2, KS, ZR), *potentat* ‘możny pan, władca’ (ZR), *psubrat* ‘wyzwisko’ (R), *rok Pański* ‘liczony od narodzenia Chrystusa’ (KW f=4), *rozbójca* ‘bandyta, rozbójnik’ (R), *rządca* ‘ten, kto rządzi’ (KR), *samka* ‘samica’ (W), *samowładność* ‘niepodległość’ (KR), *skrypt* ‘list’ (KW), *stolec* ‘tron’ (BS, KW), *suknia* ‘ubranie’ (BS), *suplika* ‘prośba pisemna’ (KW), *swawola* ‘występek’ (KR), *szałom* ‘hełm’ (G), *Tatarzyn* ‘Tatar’ (PK), *teatrum* (CZ), *truchło* ‘zwłoki’ (W f=3), *turbacja*

'zmartwienie' (KR), *umysłny* 'posłaniec' (KW), *wątpia* 'wnętrznosci' (SWK f=2), *wejrzenie* 'wzrok' (R), *wieczera* 'kolacja' (KR), *Wielka Polska* 'Wielkopolska' (KW f=6), *włodarz* 'władca' (KW), *włość* 'posiadłość' (ZR), *wsztecznica* 'rozpustnica' (KS), *zausznik* 'powiernik' (BS f=2), *zbojca* 'morderca' (KW), *zbytnik* 'żartowniś, psotnik' (SWK), *zrękowiny* 'zaręczyny' (SWK), *zwierzchność* 'władze zwierzchnie' (KR).

2. Czasowniki/frazy czasownikowe (39 jednostek): *certować się* 'ścigać się, walczyć' (PK), *ckni się komuś* 'ktoś odczuwa tęsknotę' (PK), *cni się komuś* 'ktoś odczuwa tęsknotę, znudzenie' (SWK), *dać pokój* 'dać spokój' (W, R f=2), *darzyć* 'dawać w darze' (BS), *dobyć* 'zdobyć /zbrojnie/' (KR), *dotrzymać placu* 'nie ustąpić z miejsca bitwy, nie uciec' (CZ f=2), *dzierżyć* 'trzymać' (KS), *frymarczyć* 'kupczyć czymś' (KW), *gadać* 'mówić' (KR), *imaginować* 'wyobrażać sobie' (W), *mieć baczenie* 'uważać' (W), *mieć staranie o kogoś* 'opiekować się kimś' (KW), *miłować* 'kochać' (KS, KR f=5), *naraić* 'polecić na męża lub żonę' (BS), *oddalić* 'kazać odejść' (BS), *odprawować* 'odprawiać' (W), *oporządzić się* 'ubrać się' (W), *ostać* 'zostać gdzieś' (KW, PK, CZ), *ostać* 'zostać kimś' (KR), *ostawiać* 'zostawiać' (KB), *pędzić* 'wypędzać' (PK), *przelęknąć* 'przestraszyć' (W), *przyjść we swaty* 'przyjść starać się o czyjąś rękę' (SWK), *przyniewalać* 'zniewalać' (KR), *rozpamiętać* 'rozważyć coś, zastanowić się nad czymś' (R), *składać służby komuś* 'wyrażać gotowość do spełniania czyichś rozkazów' (KR), *skłamać* 'udać, zmyślić' (G), *sprawić się* 'wywiązać się z zadania' (KW), *stanąć* 'wystarczyć' (BS), *ugodzić się* 'zranić się' (G), *uładzić* 'uporządkować' (KW), *uładzić się* 'pogodzić się' (G), *uradzić* 'postanowić' (ZR), *wnijsć* 'wejść' (SWK), *wrócić* 'zwrócić' (KW), *zajechać* 'najechać' (KB), *zdzierżyć* 'wytrzymać' (W), *złęgnąć* 'wydać na świat, urodzić' (W).
3. Przymiotniki/frazy przymiotnikowe (15 jednostek): *brzemienna* 'ciążarna' (W), *drogi* 'wysoko ceniony, poważany' (PK), *gładki* 'ładny' (KR), *jakowyś* 'jakiś' (SWK), *nadobny* 'piękny' (PK), *posażny* 'dotyczący posagu' (SWK), *powinny* 'należny komuś' (KR), *powolny* 'posłuszny' (KW), *przytomny* 'obecny' (KW), *rad* 'przychylny komuś lub czemuś' (SWK), *rzeczony* 'ten, o którym mowa' (KS), *wszelaki* 'wszelki' (R), *wtóry* 'drugi' (BS), *zacny* 'doskonały' (KR), *zdrożony* 'zmęczony podróżą' (G), *żakowski* 'uczniowski' (KR f=2).
4. Przysłowki/frazy przysłówkowe (12 jednostek): *kryjomo* 'po kryjomu' (G), *miłościwie* 'miłosiernie' (KR), *na wyjezdnem* 'na wyjeździe' (KR), *nadobnie* 'pięknie' (SWK), *nie mieszkając* 'nie zwlekając' (KW, PK), *nie omieszkając* 'nie zwlekając' (KW), *o księżycu, o słońcu* 'gdy świeci księżyc, słońce' (KW),

onegdaj 'niegdyś' (KW), *wprzód* 'przedtem' (KW), *skoro* 'prędko' (W), *spieszno* 'szybko' (W), *zarówno* 'jednakowo' (KR).

5. Liczebniki/frazy liczebnikowe (2 jednostki): *po tysiąckroć* (ZR), *siła* 'dużo, wiele' (G, KR).
6. Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe (9 jednostek): *a żywo!* 'wezwanie do zrobienia czegoś jak najprędzej' (W, SWK), *basta!* 'dość' (W), *bywaj!* 'forma powitania' (W), *dalibóg!* 'doprawdy, słowo daję' (KB), *fora!* 'wynocha' (KR), *Kyrie eleison!* 'wykrzyknienie wyrażające różne emocje, takie jak zdziwienie, przerażenie' (SWK f=2), *olaboga!* 'wykrzyknienie wyrażające emocje' (SWK), *serdeńko!* 'kochanie' (SWK), *w konie!* 'na koń' (W).
7. Wyrazy funkcyjne (28 jednostek): *a* 'i' (KW f=7), *abo* 'albo' (SWK), *acz* 'aczkolwiek' (CZ), *co* 'że' (CZ), *aliści* 'a jednak' (KB), *gwoli* 'przyimek wyrażający cel, w celu' (KW), *imieniem* 'w imieniu' (KR), *jakim czołem* 'jakim prawem' (KW), *jako1* 'jak' (KW), *jako2* 'że' (KW), *jako też* (KW f=3), *jako żywo* 'na pewno' (KW), *jednakowoż* 'jednak' (SWK), *jeno* 'tylko' (KW, KB, PK, CZ, SWK), *juści* 'oczywiście' (PK f=2), *krom* 'z wyjątkiem' (PK), *miast* 'zamiast' (KR, W), *kto zacz?* 'kto to taki' (KR), *pono* 'podobno' (SWK), *pospołu* 'razem z' (W), *przecie* 'przecież' (CZ), *przeto* 'dlatego' (KW), *tako* 'tak' (CZ), *tedy* 'więc' (KW f=3, KB f=6, PK, KR, W, R), *toć* 'przecież' (KB, KR f=5), *wedle* 'według' (KW f=5, KB, PK), *zaiste* 'naprawdę' (KB), *zaprawdę* 'naprawdę' (SWK).

Archaizmy stylistyczne pojawiają się we wszystkich analizowanych filmach. Zbiór wyekscerpowanych jednostek liczy 169 pozycji. Można zatem uznać, że omawiany rodzaj osobliwości leksykalnych należy do stałych elementów strategii stylizacyjnej wypracowanej przez polskich scenarzystów. Jedynie dwie klasy archaizmów stylistycznych reprezentowane są we wszystkich badanych dziełach – rzeczowniki oraz czasowniki, co szczególnie nie dziwi, zważywszy, że są to podstawowe części mowy. Do ciekawszych wniosków dochodzimy jednak, przyglądając się, jaka liczba jednostek przypada na poszczególne klasy gramatyczne leksemów. W dialogach filmowych najczęściej pojawiają się archaiczne rzeczowniki, ale bardzo znacząca wydaje się również duża liczba starszych jednostek funkcyjnych, które przeważają nad innymi niż rzeczowniki grupami jednostek autosyntagmatycznych, nawet czasownikami. Wyrazy pełniące funkcje gramatyczne wydają się szczególnie użytecznymi wykładnikami stylizacji, ponieważ na podstawie kontekstu odbiorca jest w stanie stosunkowo łatwo rozpoznać ich znaczenie, dodatkowo jednostek tego rodzaju w naturalny sposób można używać w tekście wielokrotnie, chociaż akurat z tej możliwości twórcy filmowi korzystają w dosyć ograniczonym stopniu.

Na odnotowanie zasługuje na pewno fakt, że w badanym materiale udało się znaleźć nie tylko pojedyncze leksemy, ale również jednostki nieciągle, mówiąc bardziej tradycyjnie – związki frazeologiczne. Mamy wśród nich takie, które projektowany odbiorca powinien zdeszyfrować bez większego trudu, kojarząc je z podobnie brzmiącymi jednostkami współczesnymi, np. *dać pokój* ‘dać spokój’ (W, R f=2), *dopuszczenie boże* ‘dopust boży’ (KW), *mieć baczenie* ‘uważać’ (W). Napotykamy jednak również frazeologizmy bardziej wyszukane, których wprowadzenie do dialogów zdaje się świadczyć o nieco głębszych poszukiwaniach językowych twórców, np. *jakim czołem* ‘jakim prawem’ (KW), *wielki czas* ‘najwyższy czas’ (W). Ze względu na znane walory stylistyczne związków frazeologicznych, ich barwność i obrazowość podkreślaną w licznych opracowaniach (por. np. Kurkowska, Skorupka 1954: 177–182, Pajdzińska 1993: 17) wzbogacenie dialogów o nacechowane chronologicznie utarte połączenia wyrazowe na pewno należy uznać za artystycznie trafiony zabieg. Jeśli za słuszną uznamy opinię Andrzeja Bogusławskiego, że jednostki nieciągle są w języku zjawiskiem częstszym niż pojedyncze leksemy (por. np. Bogusławski 1976), to musimy też stwierdzić, że użycie nacechowanych frazeologizmów w funkcji stylizacyjnej w swoisty sposób uwiarygadnia stylizację jak ekwiwalent autentycznej, naprawdę kiedyś używanej polszczyzny historycznej. Należy tu jednak nadmienić, że archaiczne związki frazeologiczne pojawiają się jedynie w ośmiu z dwunastu analizowanych filmów: *Kazimierzu Wielkim*, *Żelazną ręką*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy*, *Czarnych chmurach*, *Kościuszcze pod Racławicami*, *Wilczycy*, *Rycerzu* i *Świecie według Kiepskich*. Nie wszyscy zatem scenarzyści z owych walorów dawnych jednostek nieciąglych zdecydowali się skorzystać.

W obrębie rozpatrywanej klasy leksykalnej można wyodrębnić także archaizmy semantyczne – przez Zenona Klemensiewicza (1961b) nazwane niegdyś paleosemantyzmami – czyli wyrazy równobrzmiące z jednostkami istniejącymi we współczesnej polszczyźnie, ale mające odmienne, archaiczne znaczenie. Są to następujące leksemy:

a ‘i’ (KW f=7), *afekt* ‘uczucie, miłość’ (KR), *dobyć* ‘zdobyć /zbrojnić’ (KR), *drogi* ‘wysoko ceniony, poważany’ (PK), *družba* ‘przyjaźń’ (KR), *dyskurs* ‘rozmowa’ (W), *dziedzina* ‘dziedziczna kraina’ (G f=4, KW), *gadać* ‘mówić’ (KR), *gładki* ‘ładny’ (KR), *moskiewski* ‘rosyjski’ (KR), *niedziela* ‘tydzień’ (G f=2, KW), *oddalić* ‘kazać odejść’ (BS), *pędzić* ‘wypędzać’ (PK), *potentat* ‘możny pan, władca’ (ZR), *powolny* ‘posłuszny’ (KW), *przytomny* ‘obecny’ (KW), *siła* ‘dużo, wiele’ (G, KR), *skłamać* ‘udać, zmyślić’ (G), *skoro* ‘prędko’ (W), *skrypt* ‘list’ (KW), *stanąć* ‘wystarczyć’ (BS), *stolec* ‘tron’ (BS, KW), *suknia* ‘ubranie’ (BS), *swawola* ‘występek’ (KR), *umysłny* ‘posłaniec’ (KW), *wrócić* ‘zwrócić’ (KW), *zajechać* ‘najechać’ (KB), *zarówno* ‘jednakowo’ (KR), *zwierzchność* ‘władze zwierzchnie’ (KR).

Jednostki tego rodzaju stanowią potencjalnie zapewne nawet większe utrudnienie komunikacyjne niż archaizmy leksykalne, ponieważ słysząc znajomą formę językową, odbiorca może być skłonny przypisać jej znane sobie dobrze znaczenie. Trzeba jednak przyznać, że w badanym materiale nie spotyka się raczej użyć, które mogłyby znacząco zakłócać proces dekodowania przez widza sensu komunikatu. Odczytanie właściwego znaczenia paleosemantyzmów umożliwia zazwyczaj szerszy kontekst językowy, por. następujące przykłady:

- *Skłamałeś* wszystko. Tam żyją ludzie z trzema głowami.
- *Nie kłamie!* (BS)

Arcybiskupa Bogumiła ojciec święty Grzegorz na stolec gnieźnieński polecił. (BS)

Wysłę umysłnego do Wrocławia. Niech przyniesie słowo od biskupa Nankiera. (KW)

Czyż nie mamy kandydata na tron, który się może zmierzyć z takim potentatem jak Habsburg? (ZR)

Niekiedy we właściwym zrozumieniu archaizmów semantycznych pomaga również kontekst wizualny. Związki między kodem językowym i wizualnym objawiające się w płaszczyźnie stylizacyjnej omówione zostaną, jak już wspominaliśmy, później.

W badanym materiale nie udało się znaleźć jednostek leksykalnych, które wystąpiłyby we wszystkich filmach. Tym niemniej można wskazać takie, które pojawiły się w więcej niż jednym dziele. Są to przeważnie pojedyncze wyrazy, zupełnie wyjątkowo frazeologizmy. Do polifrekwencyjnych archaizmów stylistycznych należą następujące jednostki:

- użyte w dwóch filmach: *a żywo!* (W, SWK), *dać pokój* (W, R f=2), *dziedzina* (G f=4, KW), *miast* (KR, W), *miłować* (KS, KR f=5), *nie mieszkając* (KW, PK), *niedziela* (G f=2, KW), *siła* (G, KR), *stolec* (BS, KW), *toć* (KB, KR f=5), *wedle* (KW f=5, KB, PK);
- użyte w trzech filmach: *ostać* 'zostać gdzieś' (KW, PK, CZ);
- użyte w czterech filmach: *mąż* (G, ZR, W, SWK), *niewiasta* (BS f=2, KB, PK, SWK), *pomsta* (G, KW f=2, KS, ZR);
- użyte w pięciu filmach: *jeno* (KW, KB, PK, CZ, SWK);
- użyte w sześciu filmach: *tedy* (KW f=3, KB f=6, PK, KR, W, R).

Dane te zdają się sugerować istnienie ponadindywidualnej tendencji do traktowania pewnych jednostek jako szczególnie wyrazistych ewokantów dawności języ-

kowej. Dotyczy to zwłaszcza leksemów obecnych przynajmniej w trzech filmach. Za znaczący należy ponadto uznać na pewno fakt, że znaczna część polifrekwencyjnych archaizmów stylistycznych to jednostki funkcyjne (*jeno, miast, tedy, toć, wedle*).

Oprócz wyrażen i frazeologizmów autentycznych, zaczerpniętych z językowej diachronii, w badanych filmach napotkać można również pewną liczbę pseudoarchaizmów. Są to jednostki niemieszczące się we współczesnej normie słownikowej, dla których jednak nie znaleźliśmy potwierdzeń w leksykograficznych czy monograficznych opracowaniach polszczyzny historycznej, nie udało się także stwierdzić, by zostały one zaczerpnięte z jakichś innych odmian (terytorialnych, socjalnych) języka polskiego. W takiej sytuacji należy przyjąć, że zostały one sztucznie utworzone przez scenarzystów. Do omawianej grupy należą następujące wyrazy i frazeologizmy:

dziwować ‘wydziwiać’ (SWK), *italski* ‘włoski’ (KB f=2), *jasny pan* ‘o władcy Polan, Ziemomyśle’ (G f=7)¹³, *memlać* ‘mówić niezrozumiale /chyba z wykołejonego mamlac’ (SWK f=2), *memlok* ‘osoba mówiąca niezrozumiale’ (SWK), *pędra-ki się wylęgną* ‘dzieci się urodzą’ (SWK), *samoręcznie* ‘własnymi rękami’ (SWK), *tusza* ‘korpus ludzki’ (SWK), *w pierwszeństwie* ‘przede wszystkim’ (KW), *ważyć coś na rozum* ‘rozważyć coś rozumem’ (KR).

Pseudoarchaizmy pojawiają się najczęściej w analizowanym odcinku serialu *Świat według Kiepskich*. Nie jest to na pewno sytuacja przypadkowa. Twórcom odcinka zależało przede wszystkim na osiągnięciu efektów komicznych i nie troszczyli się raczej nadmiernie o autentyczność czy szczególne wyszukanie środków stylizacyjnych.

3.3.3 Leksyka książkowa

Kolejną klasę leksykalną, którą należy rozpatrzeć pod kątem funkcji stylizacyjnych, stanowi słownictwo książkowe. Do zbioru tego zaliczamy jednostki, których użycie w wypowiedzi powoduje podniesienie rejestru stylistycznego, umożliwia uzyskanie wzniosłego nastroju, pozwala dokonać literackiej werbalizacji myśli. W słownikach opatrywane są one kwalifikatorem *książk.* (= książkowe), ale też takimi oznaczeniami, jak *podn.* (= podniosłe), *poet.* (= poetyckie). W niniejszym opracowaniu zrezygnujemy z takich szczegółowych rozróżnień, zgadzamy się bowiem z opinią, wyrażoną np. przez Juliusza Kurkiewicza, że charakteryzuje je duża nieostrość (por. Kurkiewicz 2007). Za książkowe zostały uznane wszystkie wyrazy, które otrzymały jedną ze wskazanych kwalifikacji stylistycznych w słownikach kontrolnych (przede wszystkim USJP). Wprawdzie omawiane jednostki leksykalne mieszczą się oczywiście we współ-

¹³ Frazeologizmu tego używa kupiec arabski, podkreślając prawdopodobnie niezwykłość słowiańskiej fizjonomii piastowskiego władcy dla człowieka z południa, nie jest to raczej nawiązanie do rodzimych zwrotów grzecznościowych z segmentem *jasny*.

czesnej normie językowej, ale ze względu na swoje silne nacechowanie mogą być wykorzystane wtórnie jako wykładniki różnych strategii stylizacyjnych. W grę wchodzi tu przede wszystkim stylizacja historyczna, ponieważ przeszłość, historia kojarzą się silnie z takimi kategoriami estetycznymi, jak wzniosłość, patos czy wręcz hieratyczność. Nie bez znaczenia jest zapewne również fakt, że granica między słownictwem niewątpliwie archaicznym i książkowym okazuje się często bardzo płynna, wiele wyrazów, niegdyś powszechnie używanych, zanikło w stylu potocznym (rozumianym jako centrum, główna odmiana języka, por. Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009: 116), ale utrzymało się w odmianie artystycznej czy publicystycznej jako skonwencjonalizowane środki wyrazu. Użycie jednostek przynależnych do wysokiego rejestru stylistycznego jako archaizmów funkcjonalnych jest zabiegiem mocno utrwalonym w polskiej literaturze (por. np. Dubisz 1991). Oczywiście o tym, że czytelnik odbiera je jako elementy archaizujące, decyduje kontekst, w którym zostały umieszczone.

Rozwarstwienie gramatyczne leksyki książkowej użytej w funkcji stylizacyjnej w badanych filmach zostało przedstawione w poniższej tabeli:

Tab. 10. Leksyka książkowa w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne

Lp.	Część mowy	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe	5	3	6	0	2	1	6	0	4	0	4	4
2.	Czasowniki/frazy czasownikowe	6	13	8	1	3	4	3	1	3	4	9	3
3.	Przymiotniki/frazy przymiotnikowe	0	2	2	2	1	1	1	0	1	1	3	2
4.	Przysłówki/frazy przysłówkowe	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
5.	Liczebniki/frazy liczebnikowe	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6.	Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
7.	Jednostki funkcyjne	2	3	3	1	2	1	1	2	3	1	6	4
8.	W sumie	14	21	20	4	8	7	11	3	11	7	22	14

Poszczególne klasy gramatyczne reprezentowane są przez następujące jednostki:

1. Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe (35 jednostek): *błądny rycerz* (KR), *człek* 'zamiast ja' (KB), *domostwo* (SWK), *dziad* 'dziadek' (G), *dziecię* (KB f=2), *gwałt* 'siłowe podporządkowanie sobie kogoś' (PK), *insurekcja* (KR f=3), *Italia* 'Włochy' (KW), *kniewa* (R), *krucyfiks* (W f=2), *łóże* (KW), *młodzieniec* (R f=2), *modły* (BS), *nieboga* 'ukochana' (PK), *opój* (SWK), *pani mego serca* (KR), *piecza* (KW), *pokłon* (G), *posłuchanie* (KR), *poszanowanie* (PK), *potwarz* (KW), *pradziad* (G), *przybytek* 'świątynia' (PK), *rabuś* (KW), *suknia* 'habit lub sutanna rozumiane jako symbol stanu duchownego' (PK), *szata* (BS), *szczęśliwość* (R), *tuman* 'mgła, opar' (G f=2), *upadek* 'pogorszenie się stanu czegoś' (PK), *weselnik* 'uczestnik wesela' (SWK), *wiktoria* (ZR f=4), *zasłużyny* (G), *zguba* (BS, KW, R), *zmiłowanie* (SWK), *życi* 'życie' (R f=3).
2. Czasowniki/frazy czasownikowe (38 jednostek): *czynić* (G, BS f=6, KW f=3, ZR f=2, W, R), *dobywać* (BS), *konać* (G), *łękać się* (BS, R f=2), *mniemać* (ZR), *obrać* 'wybrać' (BS, KB), *odziać się* (W), *odziewać się* (W), *okupić* (KR), *ostać się* (R), *począć* 'zacząć' (R), *pojąć* (BS), *pojmać* (ZR), *pojnować* (KB f=2, R), *pokrzywdzić* (KW), *poniechać* (KW f=3, PK), *posilić się* (R), *powiadać* (BS, CZ), *powiadomić* (BS), *powziąć* (G), *przysposobić* 'przygotować' (SWK), *raczyć* 'chcieć coś zrobić' (KW f=2), *rozprawiać* (BS), *rzec* (KW f=2, KB f=2, KR, R f=2), *sczeznąć* (BS, W), *skalać* (SWK), *skonać* (G), *splugawić* (BS), *stać* 'troszczyć się o coś' (SWK), *stanowić* 'o aktach urzędowych: nakładać obowiązki' (KW), *śpieszno komuś* 'ktoś się spieszy' (KW), *uczynić* (G f=2, BS f=2, KR, R), *uderzyć* 'zostać zauważonym jako coś dziwnego lub zaskakującego' (PK), *ukorzyć* (BS), *winien* 'powinien' (BS f=4, KW f=2, KS), *zamknąć oczy* 'umrzeć' (G), *zaniechać* (ZR, PK), *zgotować* 'przygotować' (R f=2).
3. Przymiotniki/frazy przymiotnikowe (10 jednostek): *akuratny* (R), *krasnolicy* 'piękny, mający piękne oblicze' (SWK), *możny* 'bogaty' (KS), *niepokalany* 'dziewiczy' (SWK), *nieszczęsny* (PK), *ów* (BS f=2, KW, R), *rad* (KW f=7, KB, ZR, KR f=2), *światły* (BS), *tajemny* (KS, W), *złotostrunny* (R).
4. Przysłówki/frazy przysłówkowe (2 jednostki): *chyżo* (KW f=2), *wnet* (SWK f=3).
5. Liczebniki/frazy liczebnikowe (1 jednostka): *wielekroć* (G).
6. Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe (1 jednostka): *dzięk* /ci/ (W).
7. Jednostki funkcyjne (23 jednostki): *aby* (G f=2, R f=2), *albowiem* (CZ, R f=2, SWK), *aniżeli* (G), *ażeby* (R), *bodaj* (KB), *bowiem* (R), *cóż* (BS), *jako że* (KW f=2), *któż* (BS), *lecz* (R f=3), *na poły* 'częściowo' (SWK), *nade wszystko* (CZ), *ni* (KW), *niechaj* (KW, PK, KR, SWK), *niepodobna* 'nie jest możliwe' (W),

oby (ZR), *przecie* (BS, SWK f=2), *wielce* (KB f=3), *wnet* (KR), *wpierw* (R), *wszak* (KR), *zanadto* (KS), *zatem* (R f=3).

W badanych filmach udało się znaleźć 111 jednostek słownikowych o nacechowaniu książkowym. Słownictwo należące do omawianej klasy leksykalnej obecne jest we wszystkich uwzględnionych dziełach. Świadczy to wyraźnie o tym, że tendencja do wykorzystywania wyrazów i frazeologizmów z wysokiego rejestru stylistycznego w funkcji wykładników stylizacji historycznej jest w filmowym wariancie polszczyzny utrwalona nie mniej niż w prozie fabularnej. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku archaizmów stylistycznych, leksyka książkowa, obecna w analizowanym korpusie filmów, zdominowana jest zupełnie przez jednostki rzeczownikowe, czasownikowe i funkcyjne.

W obrębie omawianej klasy leksykalnej można wskazać grupę jednostek polifrekwencyjnych. Mamy zatem wyrazy:

- użyte w dwóch filmach: *aby* (G f=2, R f=2), *łękać się* (BS, R f=2), *pojmwować* (KB f=2, R), *poniechać* (KW f=3, PK), *powiadać* (BS, CZ), *przecie* (BS, SWK f=2), *szczepnąć* (BS, W), *tajemny* (KS, W), *zaniechać* (ZR, PK);
- użyte w trzech filmach: *albowiem* (CZ, R f=2, SWK), *ów* (BS f=2, KW, R), *winien* 'powinien' (BS f=4, KW f=2, KS), *zguba* (BS, KW, R);
- użyte w czterech filmach: *niechaj* (KW, PK, KR, SWK), *rad* (KW f=7, KB, ZR, KR f=2), *rzec* (KW f=2, KB f=2, KR, R f=2), *uczynić* (G f=2, BS f=2, KR, R);
- użyte w sześciu filmach: *czynić* (G, BS f=6, KW f=3, ZR f=2, W, R).

Duży udział mają tu wyrazy funkcyjne (*aby*, *albowiem*, *niechaj*, *przecie*) i w pewnym sensie bliskie im leksemy autosemantyczne o bardzo ogólnym znaczeniu (*czynić*, *ów*, *poniechać*, *uczynić*, *zaniechać*). Atematyczność (por. Cygal-Krupa 1990) takich jednostek z pewnością ułatwia swobodne operowanie nimi w tekście stylizowanym. Można też uznać, że polifrekwencyjne leksemy książkowe stanowią – podobnie jak polifrekwencyjne archaizmy stylistyczne – świadectwo istnienia trwałych tendencji stylizacyjnych w polskim scenopisarstwie historycznym.

3.3.4 Leksyka potoczna

Funkcje stylizacyjne w analizowanych filmach pełnią też bez wątpienia pojedyncze leksemy i związki frazeologiczne o nacechowaniu potocznym/kolokwialnym. Za potoczne uznajemy jednostki leksykalne, których użycie właściwe jest dla sytuacji nieoficjalnych, zakładających relację nieinstytucjonalną oraz silną więź między członkami grupy społecznej (por. Dunaj 1985). Potoczny wyekscerpowany z filmów historycznych przynależą do następujących klas gramatycznych:

Tab. 11. Leksyka potoczna w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne

Lp.	Część mowy	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe	0	2	6	1	0	5	2	0	18	4	2	1
2.	Czasowniki/frazy czasownikowe	0	1	2	1	0	3	0	0	5	1	0	3
3.	Przymiotniki/frazy przymiotnikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
4.	Przysłówki/frazy przysłówkowe	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3	0	0
5.	Liczebniki/frazy liczebnikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6.	Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0
7.	Jednostki funkcyjne	0	0	2	0	0	1	1	0	1	1	0	1
8.	W sumie	0	3	10	2	0	9	4	0	30	10	3	5

Poszczególne klasy gramatyczne reprezentowane są przez szereg jednostek ciągłych, ale także nieciągłych:

1. Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe (39 jednostek): *bajda* ‘głupstwo’ (W), *córuchna* (KS), *cymbał* ‘wyzwisko’ (KR), *dzieciuch* (KW), *dziwka* (BS f=2), *gadać* (ZR), *gęba* (KR f=4), *głęda* ‘nudziarz, maruda’ (KR), *gnój* ‘wyzwisko’ (KW f=2), *huncwot* (KR), *jężor* (KR), *kto* ‘ktoś’ (W f=2), *kwasy* ‘nieporozumienia’ (KR f=5), *lud* ‘dużo ludzi’ (KW), *ludziska* (SWK), *łeb* (KW, PK), *maciora* ‘o zmarłej królowej’ (3’01), *morda* (KW f=2), *Moskal* ‘pogardliwie o Rosjaninie’ (KR f=11), *Moskaluch* ‘pogardliwie o Rosjaninie’ (KR), *pies* ‘wyzwisko’ (BS), *pijanica* (KR), *połowica* ‘żona’ (KR), *porcięta* (KR), *psiejucha* (KR), *pysk* ‘twarz’ (KR), *Ruski* ‘Rosjanin’ (ZR), *skurczybyk* (KR), *smarkateria* (KR), *soldat* ‘pogardliwie o żołnierzu rosyjskim’ (KR), *suka* ‘wyzwisko’ (W, R), *sukinsyn* (ZR), *szuja* (ZR), *Szwab* ‘z niechęcią o Niemcu’ (PK), *ścierwo* ‘wyzwisko’ (ZR f=3, W, R), *tatko* (KR), *tyle chłopca* (KR), *wiarus* (W), *wypierdek* (KW).
2. Czasowniki/frazy czasownikowe (15 jednostek): *gardłować* (ZR, W), *klepać /pacierze/* (BS), *kumać się* (KR), *pożenić* (SWK), *prześwięcić* (SWK), *spuścić*

baty komuś (KR), *ucapić* (ZR), *ukatrupić* (SWK), *umyślić* (KW), *użerać się z kimś* (ZR), *walić jak w dym* (KR), *wołać ‘nazywać’* (KW), *zdechnąć ‘o zmarłej królowej’* (KS), *zmykać* (KR), *zwąchać ‘domyślić się czegoś’* (KR).

3. Przymiotniki/frazy przymiotnikowe (2 jednostki): *jaki ‘jakiś’* (W f=2), *sparszywiały* (R).
4. Przysłówki/frazy przysłówkowe (2 jednostki): *jakby ulał ‘tak, że pasuje komuś bardzo dobrze’* (KR), *w dyrdy ‘szybko’* (PK).
5. Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe (8 jednostek): *chłopie* (KR), *czort z nim* (W), *do kroćset /w domyśle: diablów/* (W), *do pioruna!* (W), *psiakrew* (KR), *u diabła* (KR), *u diaska* (KR), *u licha* (KR).
6. Frazy zdaniowe (1 jednostka): *Diabli nadali* (W).
7. Jednostki funkcyjne (6 jednostek): *ano* (KR f=5), *i kwita* (PK), *ki diabeł?* (SWK), *kie lichy?* (W), *no* (ZR), *pewno* (KW).

W sumie w badanych filmach użyte zostały 73 kolokwializmy. Jednostki o nacechowaniu potocznym nie wystąpiły we wszystkich analizowanych dziełach, możemy je usłyszeć tylko w dziewięciu z nich. Sugeruje to, że potoczny nie stanowi tak silnie utrwalonego komponentu operacji stylizacyjnych w polskim kinie historycznym jak archaizmy rzeczowe i stylistyczne czy też leksyka książkowa. Omawiana klasa zdominowana została przez rzeczowniki i czasowniki, ale w sposób znaczący reprezentowane są również wykrzykniki, stanowiące charakterystyczny element potocznego języka mówionego. W zbiorze kolokwializmów pojawia się tylko jeden leksem polifrekwencyjny – wyzwisko *ścierwo*, użyte w trzech filmach (ZR, W, R).

Wprowadzanie elementów potocznych do filmów poświęconych przeszłości może się wydawać zabiegiem zaskakującym, kolokwializmy bowiem obniżają rejestr stylistyczny, a jak powiedzieliśmy już wcześniej, tematyka historyczna kojarzy się raczej w sposób naturalny z kategorią podniosłości. Wrażenie swego rodzaju estetycznej niespójności może potęgować fakt, że wśród wynotowanych kolokwializmów napotykaemy wiele jednostek o nacechowaniu nie tylko potocznym, ale wręcz wulgarnym, np. *suka*, *sukinsyn*, *ścierwo*, *wypierdek*. Z drugiej strony jednak, gdybyśmy przyjrzeni się fabułom licznych dzieł (niekoniecznie filmowych) z akcją osadzoną w przeszłości, dostrzegliśmy obecność wielu bohaterów o gwałtownym charakterze, brutalnych, często zachowujących się w sposób daleki od współczesnych norm kulturowych, cywilizacyjnych (również w zakresie kultury osobistej). Przeszłość, zwłaszcza odległa, nieco paradoksalnie kojarzyć się może zatem równocześnie z dostojnością i z prymitywizmem. W taki sposób portretowane bywają często również postaci z historii Polski, zarówno bardzo odległej (np. wielu wojów

i sam król w powieści Antoniego Gołubiewa *Bolesław Chrobry*), jak i nieco bliższej (por. np. licznych bohaterów szlacheckich w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza).

Powyższe uwagi bardzo dobrze charakteryzują także nasz korpus filmowy. Ze-stawienie statystyczne pokazuje szczególne zagęszczenie potocyzmów w czterech obrazach: *Kazimierzu Wielkim*, *Żelazną ręką*, *Kościuszcze pod Raclawicami* i *Wilczycy*. Ich obecność cechuje przede wszystkim idiolekty konkretnych bohaterów. W filmie Ewy i Czesława Petelskich jest to wojewoda poznański Maćko Borkowic, człowiek brutalny i pyszny, gotowy bez wahania zamordować każdego, kto mu za-graża lub choćby w najmniejszy sposób urazi jego dumę, np.:

Gdzie jest ten stary gnój, no?! Mów! Gadaj! (KW).

W dziele Ryszarda Bera od wyrazistego słownictwa nie stroni Samuel Zborow-ski, słynny szlachecki awanturник i zabijaka, np.:

Wiesz wszystko. Jaki sukinsyn ci donosi?! (ZR),

a także jego wierny przyjaciel, rotmistrz Szymon Mroczek, człowiek o podob-nym temperamentem, np.:

Mów, kto cię nastął, ścierwo! (ZR).

W *Kościuszcze pod Raclawicami* kolokwialnym słownictwem posługują się chętnie żołnierze naczelnika, często plebejskiego pochodzenia, w tym zwłaszcza prostoduszny i rubaszny sierżant Biedroń, np.:

Do szeregu, skurczybyki! (KR).

Wreszcie w *Wilczycy* po potocyzmy sięga chętnie główny bohater, Kacper Wo-siński, szlachcic o gwałtownym charakterze, np.:

Nienawidzę jej [swojej żony, Maryny – JB], nienawidzę jej, rozumiesz. Jeszcze dziś zhańbiła mnie [...]. Przeklęta suka! (W).

Można zatem stwierdzić, że wprowadzenie do dialogów elementów kolokwial-nych ma na celu dokonanie swego rodzaju językowej charakterystyki psychologicznej bohaterów. Równocześnie jednak służy przywołaniu kulturowych stereotypów:

średniowiecznego feudała, polskiego szlachcica czy też wiarusa z czasów polskich powstań narodowych. Pokazuje to, jak mocno sfunkcjonalizowane w dziele artystycznym, również wielokodowym, bywają pozornie mało istotne składniki językowej stylizacji.

3.4.5 Leksyka gwarowa

W badanym zbiorze filmów natrafić można jeszcze na jednostki o wyraźnej proveniencji dialektalnej. Rozwarstwienie gramatyczne tej klasy leksykalnej wygląda następująco:

Tab. 12 Leksyka gwarowa w podziale na części mowy – zestawienie statystyczne

Lp.	Część mowy	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1
2.	Czasowniki/frazy czasownikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
3.	Przymiotniki/frazy przymiotnikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4.	Przysłówki/frazy przysłówkowe	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
5.	Liczebniki/frazy liczebnikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6.	Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
7.	Jednostki funkcyjne	0	0	2	0	0	0	3	0	1	0	0	3
8.	W sumie	0	0	5	0	0	0	3	0	1	0	2	6

W obrębie poszczególnych klas możemy znaleźć następujące wyrazy i, wyjątkowo, jednostki nieciągłe:

1. Rzeczowniki/frazy rzeczownikowe (3 jednostki): *bździel* ‘wyzwisko’ (KW), *rzyć* ‘tyłek’ (KW), *tatulo* (SWK f=4).
2. Czasowniki/frazy czasownikowe (2 jednostki): *krzywdować* ‘czuć się pokrzywdzonym’ (SWK), *najść* ‘znaleźć’ (R f=2).
3. Przysłówki/frazy przysłówkowe (2 jednostki): *gdziesi* ‘gdzieś’ (KW), *nazad* ‘wstecz’ (R).

4. Wykrzykniki/frazy wykrzyknikowe (1 jednostka): *naści* ‘bierz, weź’ (SWK).
5. Jednostki funkcyjne (6 jednostek): *a juści* ‘tak, oczywiście’ (SWK), *ino* ‘tylko’ (KW, PK f=2, KR f=2), *kiej* ‘kiedy’ (SWK), *przeca* ‘przecież’ (SWK f=3), *ta* ‘partykuła wzmacniająca’ (KW, PK f=3), *zaś* ‘partykuła wzmacniająca’ (PK f=2).

W sumie w analizowanych filmach udało się znaleźć 14 dialektyzmów leksykalnych. W porównaniu z poprzednio omówionymi grupami słownictwa nacechowanego jest to liczba raczej skromna. Dodatkowo wyrazy gwarowe pojawiają się zaledwie w pięciu dziełach: *Kazimierzu Wielkim*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy*, *Kościuszcze pod Racławicami*, *Rycerzu i Świecie według Kiepskich*. Można jednak wskazać dwa leksemy polifrekwencyjne: *ino* (KW, PK, KR) oraz *ta* (KW, PK).

Należy zastanowić się oczywiście nad funkcją dialektyzmów w obrębie stylizacji historycznej. Użycie elementów gwarowych jako intencjonalnych archaizmów ma w polskiej literaturze długą tradycję, a uwarunkowane jest słusznym przekonaniem, że terytorialne odmiany polszczyzny przechowują wiele jednostek i form wycofanych z języka standardowego i ogólnie charakteryzują się pewną pierwotnością (Klemensiewicz 1961a: 17). Klasyczny przykład wyzyskania gwary (w tym przypadku podhalańskiej) w funkcji archaizacyjnej stanowią oczywiście *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza (por. Kurzydłowska 1973). Z pewnością w części filmów z poświadczonymi dialektyzmami ich wprowadzenie do tekstu miało intencję czysto archaizacyjną, ponieważ bohaterowie, którzy się nimi posługują, nie wyróżniają się pochodzeniem terytorialnym bądź statusem społecznym spośród otoczenia. Tak dzieje się w *Kazimierzu Wielkim*, gdzie dialektyzmami posługują się różni rycerze i dostojnicy, jak np. kasztelan Beńko:

Ten was po południu już gdziesi ta widział (KW).

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy*; słownictwo ludowe nieobce jest zgromadzonym w klasztorze jasnogórskim zakonnikom i szlachcom, jeden z nich mówi np.:

Juści, śmierć by się ta bała (PK).

Również w *Świecie według Kiepskich* występowanie wyrazów gwarowych nie jest powiązane z „typem socjalnym” postaci, co akurat nie zaskakuje również ze względu na specyficzną, komediowo-parodystyczną konwencję utworu.

Z drugiej strony w *Kościuszcze pod Raclawicami* i *Rycerzu* obecność dialektyzmów zawężona jest do kwestii bohaterów chłopskich. W pierwszym z dzieł chodzi o Bartosza Głowackiego, a w drugim o prostych rybaków, których tytułowy bohater spotyka podczas swej wędrówki. W takiej sytuacji możemy mówić oczywiście o funkcji socjologicznej osobliwości językowych. Z wykorzystaniem w tych dziełach elementów dialektalnych do podkreślenia społecznego statusu postaci spotkał się już, omawiając osobliwości gramatyczne.

3.3.6 Semantyczne wykładniki stylizacji językowej – podsumowanie

Po omówieniu poszczególnych klas leksyki nacechowanej warto przyrzeć się całościowo semantycznym wykładnikom historycznej stylizacji językowej. Dane statystyczne zawiera poniższa tabela.

Tab. 13. Semantyczne wykładniki stylizacji – zestawienie statystyczne

Klasa	Liczba jednostek
Archaizmy rzeczowe	267
Archaizmy stylistyczne	169
Pseudoarchaizmy	10
Leksyka książkowa	111
Potoczmy	73
Dialektyzmy	14
W sumie	644

Jak pokazuje to zestawienie, w badanym korpusie filmowym pojawiły się 644 nacechowane jednostki leksykalne, wśród których ponad połowę (367) stanowią pojedyncze wyrazy i związki frazeologiczne o rzeczywistym nacechowaniu chronologicznym. Można zatem przyjąć, że scenarzyści filmowi poszukują środków semantyczno-leksykalnej stylizacji historycznej w pierwszym rzędzie w diachronicznych zasobach polskiej leksyki, posiłkując się chętnie również współczesnym słownictwem wykazującym silne związki z diachronią – jednostkami leksykalnymi z rejestru książkowego. Potoczmy i dialektyzmy mają charakter pomocniczych środków stylizacyjnych i przeważnie nie tylko służą ewokowaniu dawności językowej, ale pełnią również funkcje dodatkowe, wspierając określoną kreację socjopsychologiczną bohaterów filmowych.

3.4 Płaszczyzna pragmatyczna

Analiza pragmatycznych wykładników stylizacji historycznej skupi się na trzech rodzajach zjawisk: dawnej etykietce językowej, makaronizmach i związanych z nimi próbach oddania na ekranie fenomenu wielojęzyczności portretowanych środowisk, a także gatunkach mowy. Każdej grupie ewokantów dawności językowo-kulturowej poświęcony zostanie osobny podrozdział. Inaczej niż miało to miejsce przy rozważaniach na temat płaszczyzny gramatycznej i semantycznej, zestawieniami statystycznymi będziemy się posilkować w ograniczonym stopniu. Wynika to z faktu, że pragmatyczne zjawiska stylizacyjne odznaczają się bardzo wysokim stopniem zindywidualizowania, a ich analiza musi być skupiona na zagadnieniach czysto jakościowych i uwzględniać bardzo szeroki nieraz kontekst – nie tylko werbalny, ale również wizualny.

3.4.1 Elementy dawnej etykiety językowej

Omówienie nawiązań do dawnej etykiety językowej obecnych w badanych filmach zostanie podzielone na dwie części. Najpierw zajmiemy się zwrotami grzecznościowymi wykorzystywanymi przez scenarzystów w funkcjach stylizacyjnych, następnie zaś dokonamy analizy nacechowanych konstrukcji gramatycznych o charakterze honoryfikatywnym. Ustalając status poszczególnych jednostek i struktur oraz przedstawiając zasady ich użycia (systemowe, a następnie tekstowe w dialogach filmowych), będziemy posilkować się opracowaniami dotyczącymi dziejów polskiej grzeczności językowej (Cybulski 2003, Rachwał 1991, Safarewiczowa 1970, Stone 1989, Wojtak 1991, 1999), ale także pracami o bardziej teoretycznym i synchronicznym nachyleniu (Huszczka 1996, Lubecka 1993, Łaziński 2006).

A. Zwroty grzecznościowe

Najważniejszymi wykładnikami stylizacji historycznej w zakresie etykiety językowej są zwroty grzecznościowe zaczerpnięte z dawnej polszczyzny. W analizowanym korpusie filmowym występują one w bardzo znacznej liczbie. Poniżej zamieszczamy pełny ich wykaz w porządku alfabetyczno-gniazdowym, uznaliśmy bowiem, że przejrzysiej będzie zgrupować wieloskładnikowe, rozbudowane formuły honoryfikatywne wokół wspólnego komponentu. Przy każdym zwrocie grzecznościowym podajemy najpierw informację na temat zakresu jego użycia w polszczyźnie historycznej, ustalonego na podstawie wspomnianych wyżej opracowań naukowych, a także danych słownikowych. Następnie przedstawiamy dystrybucję danej jednostki w poszczególnych dziełach filmowych. Pokazujemy przy tym, którzy bohaterowie są adresatami kolejnych formuł honoryfikatywnych oraz przez kogo są one stosowane. Dzięki temu

można zobaczyć, czy sposób użycia dawnych zwrotów grzecznościowych w filmach zgodny jest z historycznymi zasadami posługiwania się nimi.

acan (KR, W)

‘zwrot grzecznościowy kierowany bezpośrednio do rozmówcy, szczególnie szlachcica, wyrażający szacunek, ale niekiedy mający również odcień lekceważenia; skrócone *waszmość pan*’

Kościuszek pod Racławicami:

- w stosunku do sierżanta Biedronia używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=2), rotmistrza Kazimierza Brochackiego (f=1).

Wilczyca:

- w stosunku do zarządcy majątku, szlachcica Kacpra Wosińskiego, używane przez hrabinę Julię (f=1).

acanna (KR)

‘zwrot grzecznościowy kierowany bezpośrednio do rozmówczyni – panny, szczególnie szlachcianki, wyrażający szacunek, ale niekiedy mający również odcień lekceważenia; skrócone *waszmość panna*’

Kościuszek pod Racławicami:

- w stosunku do szlachcianki Hanka używane przez jej matkę.

dostojność

‘element tworzący dawne zwroty grzecznościowe odnoszące się do osób zajmujących wysokie stanowiska’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- *jego dostojność generał* (PK)

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do generała Millera, dowódcy szwedzkiego, używane przez przeora Kordeckiego (f=1).

jaśnie¹⁴

‘element tworzący dawne tytuły grzecznościowe odnoszone do osób postawionych bardzo wysoko w hierarchii społecznej, zwłaszcza arystokracji, możnych, rzadziej zwykłej szlachty’

¹⁴ Przedstawiając przymiotnikowe elementy dawnych zwrotów grzecznościowych, nie powtarzamy konstrukcji uwzględnionych w innych miejscach.

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- **jaśnie wielmożna dziedziczka** (KR)

*Kościuszk*o pod *Raławicami*:

- W stosunku do szlachcianki Hanki używane przez karczmarza (f=1).

jegomość

‘zwrot grzecznościowy używany przez polskich szlachciców w stosunku do osób bardzo poważanych, szczególnie gospodarza domu, ojca rodziny; skrócone *jego miłość*’

Użycia nierozwinięte (KR)

*Kościuszk*o pod *Raławicami*:

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez jego wuja (f=1).

Połączenia z innymi tytułami:

- **król jegomość** (KW, KB, KR)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez starostę poznańskiego Maćka Borkowica (f=1).

Królowa Bona:

- w stosunku do króla Zygmunta Starego używane przez dworzanina Arturo Pappacodę (f=1).

*Kościuszk*o pod *Raławicami*:

- w stosunku do króla Stanisława Augusta Poniatowskiego używane przez dworzanina (f=1).

król Wandalów (PK)

‘dawny, tradycyjny tytuł królów szwedzkich, właściwie król Szwedów, Gotów i Wandalów, przywołujący tradycję starożytnych plemion germańskich zamieszkujących Skandynawię i atakujących cesarstwo rzymskie’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do króla Szwecji, Karola X Gustawa, używane przez polskiego szlachcica (f=1).

kumie (SWK)

‘zwrot używany niegdyś w stosunku do bliskich towarzyszy, przyjaciół’

Świat według Kiepskich:

- w stosunku do Ferdynanda Kiepskiego używane przez Arnolda Boczka (f=2);
- w stosunku do Mariana Paździocha używane przez Arnolda Boczka (f=1).

miłościwy

‘przymiotnik wchodzący w skład zwrotów grzecznościowych wyrażających cześć, szacunek’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- **miłościwy generale** (KR):

Kościuszko pod Raclawicami:

- w stosunku do Tadeusza Kościuszki używane w liście przez polskich dowódców (f=1).

- **miłościwy królu** (KW)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego przez służbę Sulisława (f=1), służę (f=1).

miłość

‘element tworzący oficjalne szlacheckie tytuły grzecznościowe, używane zwłaszcza w odniesieniu do władców, magnatów, innych osób o bardzo wysokim statusie społecznym lub w celu okazania szczególnego szacunku’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- **wasza królewska miłość** (KW)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego przez posła krzyżackiego (f=1).

- **wasza miłość** (KW, KB, ZR, CZ)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego przez rycerza Grzegorza Topora (f=1), służę Sulisława (f=1), służącego (f=1), kasztelana Beńkę (f=1);
- używane w stosunku do króla czeskiego Jana Luksemburskiego przez dworzanina (f=1).

Królowa Bona:

- w stosunku do królowej Bony używane przez dworzanina Arturo Pappacodę (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do jednego z dworzan Stefana Batorego używane przez strażnika (f=1).

Czarne chmury:

- w stosunku do jednego ze szlachciców pruskich używane przez pułkownika Krzysztofa Dowgirda (f=1).
- **wasze miłości** (CZ)

Czarne chmury:

- w stosunku do pułkownika Krzysztofa Dowgirda i jego żołnierzy używane przez mieszczanina pruskiego (f=1).

mości

‘element tworzący oficjalne szlacheckie zwroty grzecznościowe kierowane bezpośrednio do rozmówcy; skrócone *wasza miłość*’

Połączenia z innymi tytułami, nazwami stanowisk:

- **mości marszałku** (KB)

Królowa Bona:

- w stosunku do marszałka Kmity używane przez królową Bonę (f=3).
- **mości poruczniku** (KR)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez generała Józefa Wodzickiego (f=1), Bartosza Głowackiego (f=1), rotmistrza Kazimierza Brochackiego (f=1).
- **mości pułkownika** (KR)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do pułkownika Śląskiego używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=1).
- **mości rejencie** (KR)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- używane w stosunku do rejenta przez jednego z mieszczan krakowskich (f=1).

Połączenia z imionami, nazwiskami¹⁵

- **mości Głowacki** (KR)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do Bartosza Głowackiego używane przez Tadeusza Kościuszkę (f=1).
- **mości Heidenstein** (ZR)

Żelazną ręką:

- w stosunku do sekretarza Heidensteina używane przez jednego ze szlachciców (f=1).

¹⁵ Nie powtarzamy konstrukcji uwzględnionych w innych miejscach.

- *mości Kazimierzu* (KR)

Kościuszko pod Raclawicami:

- w stosunku do rotmistrza Kazimierza Brochackiego używane w liście przez szlachciankę Hanę (f=1).
- *mości Macieju* (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do rycerza Macieja używane przez króla Kazimierza Wielkiego (f=1).
- *mości Zamoyski* (ZR)

Żelazną ręką:

- w stosunku do kanclerza Jana Zamoyskiego używane przez marszałka Andrzeja Zborowskiego (f=1).

mość

‘element składowy dawnych szlacheckich zwrotów grzecznościowych o charakterze oficjalnym i uroczystym; skrócone *miłość*’

Użycia samodzielne:

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do jednego ze szlachciców używane przez innego szlachcica (f=1).

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- *jego cesarska mość* (W)

Wilczyca:

- w stosunku do cesarza austriackiego używane przez hrabinę Julię (f=1).
- *jego królewska mość* (KS)

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez strażnika (f=1), biskupa Stanisława Ciołka (f=1), biskupa Zbigniewa Oleśnickiego (f=1).
- *wasza królewska mość* (KW, KS, KB)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego przez starostę poznańskiego Maćka Borkowica (f=1).

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez służącego Ofanasa (f=1), rycerza Hińczę (f=2), żydowskiego kupca Wołczkę (f=4), kanclerza (f=2), posła czeskiego (f=2).

Królowa Bona:

- w stosunku do królowej Bony używane przez biskupa Macieja Drzewickiego (f=2), marszałka Kmitę (f=1).
- **wasza mość** (KW)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do jednego z dworzan przez drugiego dworzanina (f=1).

najjaśniejszy

‘element tworzący dawne uroczyste tytuły grzecznościowe odnoszące się do władców’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- **najjaśniejsza imperatorowa** (KR)

Kościuszkowski pod Racławicami:

- w stosunku do cesarzowej Katarzyny II używane przez oficera polskiego (f=1), dworzanina (f=1).

obywatelu

‘zwrot grzecznościowy używany dawniej zamiast formuły pan, podkreślający równość rozmówców, zwłaszcza w celu wyrażenia poparcia dla demokratycznej, obywatelskiej koncepcji narodu’

Użycia w formie podstawowej (KR):

Kościuszkowski pod Racławicami:

- w stosunku do jednego z ziemian używane przez generała Józefa Wodzickiego (f=1).

Użycia rozwinięte:

- **obywatelu brygadierze** (KR)

Kościuszkowski pod Racławicami:

- w stosunku do brygadiera Antoniego Madalińskiego używane przez jednego z oficerów (f=1).
- **obywatelu naczelniku** (KR)

Kościuszkowski pod Racławicami:

- w stosunku do Tadeusza Kościuszki używane przez jednego z oficerów (f=1).

panie

‘zwrot grzecznościowy kierowany do osoby o dużo wyższym statusie społecznym niż mówiący, przede wszystkim do władcy, pana feudalnego, właściciela majątku ziemskiego’

Użycia w formie podstawowej (G, BS, KW, KS, ZR, R):

Gniazdo:

- w stosunku do cesarza rzymskiego i króla niemieckiego Ottona I używane przez księcia Mieszka I (f=5).

Bolesław Śmiały:

- w stosunku do króla Bolesława Śmiałego używane przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Bogumiła (f=1), biskupa krakowskiego Stanisława (f=3), jeńca (f=1), kanclerza Radosza (f=3), żonę króla (f=1), posła ruskiego (f=7), posłankę ruską (f=1), rycerza (f=4), brata króla, księcia Władysława Hermana (f=1);
- w stosunku do księcia Władysława Hermana używane przez kanclerza (f=1), skrybę (f=1), wojewodę Sieciecha (19'38);
- w stosunku do kanclerza Radosza używane przez mnicha (f=1), posła ruskiego (f=1);
- w stosunku do biskupa Stanisława używane przez rycerza (f=2).

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez sługę Sulisława (f=2), arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława (f=2), służące (f=2), królewskiego doradcę (f=5), królewską kochankę Cudkę (f=2), rycerza (f=1), starostę wielkopolskiego Maćka Borkowica (f=1), księcia włodzimierskiego Aleksandra (f=1);
- w stosunku do króla Czech Jana Luksemburskiego używane przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława (f=1);
- w stosunku do kasztelana Beńki używane przez sługę (f=1);
- w stosunku do starosty wielkopolskiego Maćka Borkowica używane przez rycerza (f=1);
- w stosunku do dowódcy krzyżackiego używane przez sługę (f=1).

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez królewskiego spowiednika (f=1);
- w stosunku do grupy dworzan używane przez błazna Oleskę (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do króla Stefana Batorego używane przez rotmistrza Szymona Mrocza (f=1);
- w stosunku do kanclerza Jana Zamojskiego używane przez jego sekretarza, Heidensteina (f=1), rotmistrza Szymona Mrocza (f=1), marszałka Andrzeja Zamojskiego (f=1);

- w stosunku do rotmistrza Szymona Mrocza używane przez kupca Sonntaga (f=1), sekretarza Heidensteina (f=2), lutnistę Wojtaszka (f=5), kochankę Agatę (f=1);
- w stosunku do Samuela Zborowskiego używane przez Kozaka (f=1), lutnistę Wojtaszka (f=1).

Rycerz:

- w stosunku do tytułowego Rycerza używane przez Księżniczkę (f=1), Mnicha (f=6), Kupca (f=3), Rybaka (f=3), Sługę (f=1);
- w stosunku do mistrza fachu wojennego, Hierofanta, używane przez Rycerza (f=2);
- w stosunku do Króla używane przez jednego z rycerzy (f=1).

Formy rozwinięte:

- ***jaśnie pan*** (KR, W)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do gościa w karczmie używane przez karczmarza (f=1).

Wilczyca:

- w stosunku do hrabiego Smorawińskiego używane przez lokaja (f=1), zarządcę majątku Kacpra Wosińskiego (f=1);
- w stosunku do hrabiego Ludwika używane przez zarządcę majątku, Kacpra Wosińskiego (f=1);
- w stosunku do szlachcica i zarządcy majątku, Kacpra Wosińskiego, używane przez służącego Oleksiaka (f=2), lokaja (f=1).
- ***jaśnie panie*** (ZR)

Żelazną ręką:

- w stosunku do rotmistrza Szymona Mrocza używane przez chłopca (f=1).
- ***jaśnie wielmożny pan hrabia*** (W)

Wilczyca:

- w stosunku do hrabiego Ludwika używane przez lokaja (f=1).
- ***łaskawy panie*** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława (f=1) i królewską kochankę Cudkę (f=1).
- ***miłośniwy panie*** (BS, KW, KS, KB, ZR)

Bolesław Śmiały:

- w stosunku do króla Bolesława Śmiałego używane przez sługę (f=1).

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do Kazimierza Wielkiego używane przez rycerzy (f=3), karczmarza (f=1), arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława (f=1), budowniczego (f=2) sługę Sulisława (f=1), wielmożę Dobrogosta (f=1);
- w stosunku do króla czeskiego Jana Luksemburskiego używane przez dworzanina.

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez rycerza Zawiszę Czarnego (f=1).

Królowa Bona:

- w stosunku do króla Zygmunta Starego używane przez królową Bonę (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do króla Stefana Batorego używane przez sekretarza Heidensteina (f=1), rotmistrza Szymona Mrocza (f=1);
- w stosunku do kanclerza Jana Zamoyskiego używane przez sekretarza Heidensteina (f=1), rotmistrza Szymona Mrocza (f=1).
- **miłościwy pan** (BS)

Bolesław Śmiały:

- w stosunku do króla Bolesława Śmiałego używane przez rycerza (f=2).
- **miły panie** (KS)

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez dworzanina (f=1).
- **mości panowie** (ZR, PK, KR):

Żelazną ręką:

- w stosunku do grupy szlachciców używane przez rotmistrza Szymona Mrocza (f=1).

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do grupy szlachciców użyte przez innego szlachcica (f=1).

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do zgromadzenia ziemian używane przez hrabiego Stanisława Wodzickiego (f=2);
- w stosunku do grupy oficerów używane przez brygadiera (f=2), Tadeusza Kościuszkę (f=1).
- **mój panie** (KW, KS)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego przez królewskiego doradcę (f=1);

Królewskie sny:

- używane w stosunku do króla Władysława Jagiełły przez biskupa Stanisława Ciołka (f=1), posła czeskiego (f=1).
- **najjaśniejszy pan** (KW, KB)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez służącego (f=1);
- w stosunku do króla Czech Jana Luksemburskiego używane przez dworzanina (f=1).

Królowa Bona:

- w stosunku do króla Zygmunta Starego używane przez biskupa Macieja Drzewickiego (f=2), królową Bonę (f=2), Stańczyka (f=1), hetmana Jana Tarnowskiego (f=1), dworzanina Arturo Pappacodę (f=1), doradcę królowej (f=1).
- **najjaśniejszy panie** (KW, KS, KB, ZR, PK)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez służącego (f=1), sługę Sulisława (f=1), starostę poznańskiego Maćka Borkowica (f=2), wielmożę Dobrogosta (f=1).

Królewskie sny:

- w stosunku do króla Władysława Jagiełły używane przez biskupa Stanisława Ciołka (f=1), żydowskiego kupca Wołczkę (f=1).

Królowa Bona:

- w stosunku do króla Zygmunta Starego używane przez królową Bonę (f=2), biskupa Macieja Drzewickiego (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do Stefana Batorego używane przez rotmistrza Szymona Mrocza (f=4), kanclerza Jana Zamoyskiego (f=2), królewską kochankę Juliettę (f=1), Samuela Zborowskiego (f=1).

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do króla Jana II Kazimierza używane przez szlachcica Michała Małynicza (f=1).
- **najlaskawszy panie** (KW)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do Kazimierza Wielkiego przez zakonników – posłów biskupa krakowskiego (f=2).
- **nasz pan** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do wielmoży Niemierzy z Gołczy używane przez jego służkę (f=1).

- **panowie rada** (KS)

Królewskie sny:

- używane w stosunku do członków rady królewskiej przez króla Władysława Jagiełłę (f=4).
- **wielmożny pan** (ZR, W, R)

Żelazną ręką:

- w stosunku do marszałka Andrzeja Zborowskiego używane przez jednego ze szlachciców (f=1).

Wilczyca:

- w stosunku do hrabiego Ludwika używane przez zarządcę majątku, szlachcica Kacpra Wosińskiego (f=1).

Rycerz:

- w stosunku do Rycerza używane przez Kupca (f=1).
- **wslawiony panie** (R)

Rycerz:

- w stosunku do Rycerza używane przez Kupca (f=1).

Połączenia z innymi tytułami/nazwami stanowisk:

- **pan starosta** (PK)

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do starosty Zaremby używane przez szlachcica Stanisława Małynicza (f=1).
- **panie hetmanie** (KR)

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do hetmana Piotra Ożarowskiego używane przez rosyjskiego generała Osipa Igelströma (f=4).
- **panie kasztelanie** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do kasztelana Beńki używane przez starostę poznańskiego Maćka Borkowica (f=1).
- **panie królu** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do króla Czech Jana Luksemburskiego używane przez biskupa Nankera (f=1).
- **panie rotmistrzu** (PK)

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do rotmistrza Michała Małynicza używane przez zakochaną w nim szlachciankę Hannę (f=1), jednego ze szlachciców (f=1), jednego z paulinów (f=1).

- **panie starosto** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do starosty poznańskiego Maćka Borkowica używane przez mnicha (f=1), rycerza (f=1).
- **panowie bracia** (ZR, PK)

Żelazną ręką:

- w stosunku do ogółu szlachty używane przez kanclerza Jana Zamoyskiego (f=1).

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do grupy szlachciców używane przez przeora Kordeckiego (f=1), innego szlachcica (f=1).
- **panowie rycerze** (PK)

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do braci Michała i Stanisława Małyniczów używane przez szlachciankę Hannę (f=1).
- **panowie szlachta** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do ogółu szlachciców używane przez króla Kazimierza Wielkiego (f=1).

pani

‘zwrot grzecznościowy kierowany do kobiety o dużo wyższym statusie społecznym niż mówiący, przede wszystkim do władczyni, gospodyni majątku ziemskiego’

Użycia w formie podstawowej (BS, KW, ZR, R):

Bolesław Śmiały:

- w stosunku do królowej używane przez służbę (f=1), służącą (f=2).

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do królowej używane przez jej małżonka, króla Kazimierza Wielkiego (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do Julietty, kochanki Stefana Batorego, używane przez rotmistrza Szymona Mrocza (f=1).

Rycerz:

- w stosunku do Księżniczki używane przez Rycerza (f=1).

Użycia rozwinięte:

- **jaśnie pani** (W)

Wilczyca:

- w stosunku do hrabiny Julii używane przez zarządcę majątku, szlachcica Kacpra Wosińskiego (f=3).
- **miłościwa pani** (KB)

Królowa Bona:

- w stosunku do królowej Bony używane przez marszałka Wolskiego (f=2), biskupa Macieja Drzewickiego (f=3), sługę (f=1), marszałka Kmitę (f=3), dwórkę (f=2), nadwornego wróżbitę (f=2), dworzanina Arturo Pappacodę (f=2), doradcę Bony (f=2).
- **najjaśniejsza pani** (KB, ZR)

Królowa Bona:

- w stosunku do królowej Bony używane przez marszałka Wolskiego (f=1), biskupa Macieja Drzewickiego (f=2), marszałka Kmitę (f=2), doradcę królowej (f=1).

Żelazną ręką:

- w stosunku do królowej Anny Jagiellonki używane przez kanclerza Jana Zamojskiego (f=1).
- **najmiłościwsza pani** (KB)

Królowa Bona:

- w stosunku do królowej Bony używane przez Stańczyka (f=1).

Połączenia z innymi tytułami/nazwami stanowisk:

- **królowa pani** (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do Elżbiety, żony króla węgierskiego, używane przez sługę (f=1).
- **pani dobrodziejka** (KR)

Kościuszko pod Raławicami:

- w stosunku do ciotki Hanki używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=1).

panienko (SWK)

‘zwrot grzecznościowy używany niegdyś w stosunku do młodej dziewczyny lub niezamężnej kobiety’

Świat według Kiepskich:

- w stosunku do Mariolki używane przez Arnolda Boczka (f=1).

waćpan (PK, KR, W)

‘zwrot grzecznościowy kierowany wprost do równego stanem rozmówcy szlacheckiego; skrócone *waszmość pan*’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do rotmistrza Michała Małynicza używane przez szlachciankę Hannę (f=2);
- w stosunku do szlachcica Stanisława Małynicza używane przez szlachciankę Hannę (f=1);
- w stosunku do rotmistrza Zaremby używane przez rotmistrza Michała Małynicza (f=1);
- w stosunku do szlachciców broniących Częstochowy używane przez starostę Zarembę (f=1).

Kościuszkowo pod Raclawicami:

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez szlachciankę Hankę (f=18), matkę Hanki (f=2), pułkownika Śląskiego (f=1);
- w stosunku do rotmistrza Kazimierza Brochackiego używane przez szlachciankę Hankę (f=4), matkę Hanki (f=1).

Wilczyca:

- w stosunku do zarządcy majątku, szlachcica Kacpra Wosińskiego, używane przez hrabiego Ludwika (f=1).

waćpanna (PK, KR)

‘zwrot grzecznościowy kierowany wprost do równej stanem rozmówczynie – szlachcianki i panny; skrócone *waszmość panna*’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do szlachcianki Hanny używane przez rotmistrza Michała Małynicza (f=3);
- w stosunku do grupy szlachcianek używane przez szlachcica Stanisława Małynicza (f=1), paulina (f=1), żołnierza polskiego (f=1).

Kościuszkowo pod Raclawicami:

- w stosunku do szlachcianki Hanki używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=13), rotmistrza Kazimierza Brochackiego (f=1), jej wujka (f=1).

waćpaństwo (PK)

‘zwrot grzecznościowy kierowany wprost do równych stanem rozmówców – szlachciców i szlachcianek; skrócone *waszmość państwo*’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do starosty Zaremby i jego córki, Hanny, używane przez rotmistrza Michała Małynicza.

wasze (PK)

‘zwrot grzecznościowy używany przez szlachciców w bezpośredniej rozmowie, wyrażający poufałość; skrócone *waszeć* (a to z *wasza miłość*)’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do polskiego szlachcica – posła szwedzkiego użyte przez jednego z paulinów (f=1).

waszmość (ZR, PK, CZ, KR)

‘zwrot grzecznościowy używany w bezpośredniej rozmowie między szlachcicami; skrócone *wasza miłość*’

Żelazną ręką:

- w stosunku do kupca Sonntaga używane przez rotmistrza Szymona Mrocza (f=1).
- w stosunku do grupy szlachciców używane przez kanclerza Jana Zamoyckiego (f=1), rotmistrza Szymona Mrocza (f=1).

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do Michała Małynicza używane przez jednego ze szlachciców (f=1);
- w stosunku do braci Małyniczów używane przez jednego ze szlachciców (f=1);
- w stosunku do jednego ze szlachciców używane przez starostę Zarembę (f=1);
- w stosunku do polskiego szlachcica – posła szwedzkiego używane przez przeora Kordeckiego (f=1).

Czarne chmury:

- w stosunku do różnych grup szlachciców używane przez pułkownika Krzysztofa Dowgirda (f=3), wachmistrza Kacpra Pilcha (f=4).

Kościuszko pod Raclawicami:

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez brygadiera (f=2), karczmarza (f=1), sierżanta Biedronia (f=1), rotmistrza Kazimierza Brochackiego (f=1);
- w stosunku do rotmistrza Kazimierza Brochackiego używane przez Hankę (f=3);
- w stosunku do wuja Hanki używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=1);

- w stosunku do rejenta krakowskiego używane przez rzemieślnika (f=1), kupca (f=1), mieszczanina (f=1), ziemianina (f=1);
- w stosunku do grupy szlachciców używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=1);
- w stosunku do grupy oficerów używane przez innego oficera (f=1);

waść (PK, CZ, KR)

‘zwrot grzecznościowy używany w bezpośredniej rozmowie między szlachcicami, będący wyrazem poufałości; skrócone *wasza miłość*’

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy:

- w stosunku do rotmistrza Michała Małynicza używane przez szlachciankę Hannę (f=1);
- w stosunku do jednego ze szlachciców używane przez innego szlachcica (f=1);
- w stosunku do polskiego szlachcica – posła szwedzkiego używane przez jednego z paulinów.

Czarne chmury:

- w stosunku do wachmistrza Kacpra Pilcha używane przez jednego z żołnierzy Dowgirda (f=1);
- w stosunku do jednego z kupców pruskich używane przez innego z kupców (f=1).

Kościuszkę pod Raclawicami:

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez brygadiera (f=1);
- w stosunku do sierżanta Biedronia używane przez porucznika Jana Milewskiego (f=1);
- w stosunku do wuja Hanki używane przez rotmistrza Jana Milewskiego (f=1);
- w stosunku do podległego żołnierza używane przez pułkownika Ślaskiego (f=1), brygadiera (f=1).

wielmożność

‘tytuł kierowany do osoby stojącej wysoko w hierarchii feudalnej, zwłaszcza króla, księcia, magnata’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- *jego wielmożność* (KW)

Kazimierz Wielki:

- w stosunku do jednego z wielmożów używane przez jednego z rycerzy (f=1).
- *wasza wielmożność* (CZ)

Czarne chmury:

- używane w stosunku do oficera pruskiego przez kupców (f=2).

wielmożny

‘przymiotnik wchodzący w skład zwrotów grzecznościowych odnoszonych do możnowładców i arystokratów’

Połączenia z tytułami:

- *wielmożny dziedzic* (KR)

Kościuszko pod Raclawicami:

- w stosunku do wuja szlachcianki Hanki używane przez chłopą (f=1).

Połączenia z imionami:

- *wielmożny Stanisław* (KW)

Kazimierz Wielki:

- używane w stosunku do jednego z wielmożów przez jednego z rycerzy (f=1).

wysokość

‘element tworzący oficjalne, uroczyste tytuły grzecznościowe odnoszące się do władców (królów, książąt) i członków ich rodzin’

Tworzone zwroty grzecznościowe:

- *jego wysokość* (ZR)

Żelazną ręką:

- W stosunku do króla Stefana Batorego używane przez jednego z dworzan (f=1).

- *jego królewska wysokość* (KS)

Królewskie sny:

- używane przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego w stosunku do Wielkiego księcia Witolda (f=1).

- *wasza książęca wysokość* (KS)

Królewskie sny:

- w stosunku do wielkiego księcia litewskiego Witolda używane przez kanclerza (f=1).

Na podstawie powyższego przeglądu można stwierdzić, że scenarzyści filmowi eksploatowali głównie zwroty grzecznościowe stereotypowo wręcz kojarzące się z kulturą i obyczajowością Polski szlacheckiej. Chodzi tu przede wszystkim o struktury z segmentami *miłość* i *pan* oraz ich liczne skrócenia różnych stopni (*mości*,

mość, wasze, waszmość, waćpan, waść, waćpanna, waćpaństwo, acan, acanna). Istotną funkcję stylizacyjną pełni też tradycyjna tytulatura królewska. Zwroty kierowane do władców również zawierają często wspomniane wyżej składniki, ale w ich przypadku ważnym elementem „tytułotwórczym” jest także komponent *wysokość*. Warto też zwrócić uwagę na specyficzny status wołaczowej formy *panie*, która w badanym korpusie filmowym pełni funkcję uniwersalnej dawnej formuły adresatywnej wyrażającej szacunek dla odbiorcy. Twórcy wprowadzali ją do dialogów szczególnie chętnie wtedy, gdy nie mogli wykorzystać autentycznych zwrotów grzecznościowych z przedstawianej na ekranie epoki. Sytuacja taka miała miejsce w przypadku filmów z akcją umiejscowioną w średniowieczu przedpiśmiennym (*Bolesław Śmiały, Gniazdo*) i symboliczno-fantastycznym (*Rycerz*), w pewnym stopniu również w piśmiennym (*Kazimierz Wielki, Królewskie sny*). Niewątpliwie użycie we wskazanych dziełach tytułów młodszych, zwłaszcza zabarwionych szlachecko, byłoby rażącym anachronizmem, ale warto zauważyć, iż sposób wykorzystania przez scenarzystów nierozwiniętej formy wołacza *panie* jest z punktu widzenia historii języka chyba nie mniej wątpliwy. Przed drugą połową XVIII w. leksem *pan* nie był w zasadzie stosowany samodzielnie, oczywiście poza odniesieniami do Boga.

Tytuły niezwiązane z kulturą szlachecką i ustrojem monarchicznym występują w badanym materiale zdecydowanie rzadziej. Mamy wśród nich jednostki używane w różnych kręgach społecznych jeszcze stosunkowo niedawno (*kumie, panienko*), notowane zresztą we współczesnych słownikach jako przestarzałe. Wyraźnym nawiązaniem do specyficznego dyskursu ideologicznego, obywatelsko-demokratycznego, jest obecność zwrotów adresatywnych z segmentem *obywatelu* w filmie *Kościuszko pod Raclawicami*. Pozostaje to zresztą zgodne z ogólną wymową tego dzieła, wyraźnie akcentującą równość różnych klas społecznych, ze szczególnym podkreśleniem patriotyzmu warstw niższych.

Analiza relacji socjalnych towarzyszących użyciu dawnych tytułów grzecznościowych skłania do wniosku, że twórcy filmowi stosunkowo wiernie oddali w tym zakresie fakty historycznojęzykowe. Trudno właściwie wskazać sytuacje, w których zastosowanie formuły honoryfikatywnej klóciłoby się w sposób ewidentny i rażący ze zwyczajem autentycznie panującym w dawnych czasach. Nawet rozszerzanie tytulatury szlacheckiej na osoby niebędące szlachcicami, zauważalne w *Czarnych chmurach* i w *Kościuszcze pod Raclawicami*, stanowi odzwierciedlenie autentycznej tendencji późnego okresu średniopolskiego i wczesnego nowopolskiego.

Parę uwag warto jeszcze poświęcić zwrotom adresatywnym już nie *stricte* grzecznościowym, ale związanym ze stosunkami rodzinnymi. W niektórych z analizowanych filmów pojawiają się użycia, które z punktu widzenia współczesnego

odbiorcy, przywykłego do innych norm kulturowych, na pewno odznaczają się nacechowaniem. Chodzi tu oczywiście o sposób zwracania się przez dzieci do rodziców, a konkretnie do ojców. W filmie *Żelazną ręką* mały syn Samuela Zborowskiego, przerażony napadem na dom obcych żołnierzy, wzywa go słowami *Ojcze, ojcze!* (ZR). W *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* tą samą formą wołaczową posługuje się w stosunku do szlachcica Zaremby jego córka Hanna. Taki sposób zwracania się do własnego ojca w sytuacjach nieoficjalnych nie jest zgodny z obecnie panującymi zwyczajami, choć nie był niczym niezwykłym w przeszłości (również nie bardzo odległej), może więc być wykorzystany jako środek pragmatycznej stylizacji historycznej.

B. Gramatyczne wykładniki grzeczności językowej

Oprócz tytułów grzecznościowych wykładnikami honoryfikatywności mogą być również specyficzne formy i konstrukcje gramatyczne. Do najbardziej znanych historycznych zjawisk tego typu należy na pewno *pluralis maiestaticus* – użycie liczby mnogiej w funkcji liczby pojedynczej, mające na celu podkreślenie dostojeństwa, szczególnej godności nadawcy lub adresata wypowiedzi. Pluralnej formie czasownika towarzyszą również odpowiednie postaci zaimków osobowych i dzierżawczych (*my, wy, nasz, wasz* itd.). Omawiane konstrukcje zwyczajowo używane były przede wszystkim w odniesieniu do władców i innych osób zajmujących bardzo wysoką pozycję społeczną. Dotyczy to zwłaszcza form pierwszoosobowych. Druga osoba liczby mnogiej służyła również do tworzenia zwykłych form grzecznościowych (grzecznościowe indykatywne formy pluralne). Zjawisko to jest do dziś powszechne w większości języków słowiańskich (występuje oczywiście także w innych językach), utrzymuje się też w gwarach polskich, w polszczyźnie ogólnej jednak mówienie per „wy” w zasadzie zanikło, w związku z czym konstrukcje tego typu odznaczają się dużym nacechowaniem. Niewątpliwie budzą one silne skojarzenia z systemem adresatywnym partii komunistycznych, propagowanym w czasach PRL-u, ale dzięki umiejscowieniu w odpowiednim kontekście mogą stanowić również narzędzie stylizacji na język ludowy bądź dawną polszczyznę.

W badanym korpusie filmowym z honoryfikatywnymi użyciami liczby mnogiej spotykamy się stosunkowo często. Dotyczy to zarówno pierwszej, jak i drugiej osoby. Konstrukcje pierwszoosobowe usłyszeć można w sześciu filmach: *Gnieździe*, *Kazimierzu Wielkim*, *Królowej Bonie*, *Żelazną ręką*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* oraz w *Czarnych chmurach*. Poniżej zamieszczone zostały wszystkie użycia tego typu wraz z informacją o nadawcy wypowiedzi.

Gniazdo (1 konstrukcja):

- książę Mieszko: *Złamałeś naszą wolę* (G).

Kazimierz Wielki (8 konstrukcji):

- król Kazimierz Wielki: *Ile nasz ojciec miał chorągwi, gdy postanowił rozejm podpisać* (KW), *My, król Polski Kazimierz* (KW), *Naszych praw nie zaprzeczy* (KW), *Prędziej my im głowy zdejmować będziemy* (KW), *Służ nam wiernie* (KW);
- król węgierski Karol Robert: *Dwie dalsze [chorągwie] wedle potrzeby gotowiliśmy także pod rozkazy ojca waszego postawić* (KW), *Postanowiliśmy, jako zakon teutoński winien zwrócić królowi polskiemu ziemię dobrzyńską* (KW), *Trzy chorągwie nasze, nie omieszkając, przez przełęcz karpackie do królestwa polskiego wyruszą* (KW).

Królowa Bona (2 konstrukcje):

- król Zygmunt Stary: *Doszły nas słuchy* (KB), *Powiedzcie, że czekamy niecierpliwie* (KB).

Żelazną ręką (1 konstrukcja):

- kanclerz Jan Zamoyski: *Oddaliście nam wielką przysługę, panie rotmistrzu* (ZR).

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy (1 konstrukcja):

- przeor Kordecki: *...że się namyślimy i odpowiemy* (PK).

Czarne chmury (2 konstrukcje):

- namiestnik pruski Erick von Hollstein: *Obrady izby uważamy za zamknięte* (CZ), *Wyrok w mocy utrzymujemy* (CZ).

Jak widać, we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z typowymi, zgodnymi z dawnym zwyczajem językowym realizacjami *pluralis maiestaticus*. Po formę liczby mnogiej sięgają przede wszystkim polscy władcy, wyjątkowo również bardzo wysokiej rangi dygnitarze, jak kanclerz Jan Zamoyski czy pruski urzędnik, a także przeor klasztoru jasnogórskiego. Dodatkowo należy podkreślić, że nadawcy wypowiedzi używają *pluralis* przede wszystkim w sytuacjach oficjalnych, np. ogłaszając jakąś decyzję, co również było typowe dla tych konstrukcji.

Drugoosobowe honoryfikatywne formy pluralne pojawiają się w sześciu dziełach: *Bolesławie Śmiałym*, *Kazimierzu Wielkim*, *Królowej Bonie*, *Żelazną ręką*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* oraz w *Świecie według Kiepskich*. W zamieszczonym poniżej wykazie tych konstrukcji zawarta została informacja, do jakich adresatów są one kierowane oraz kto jest ich nadawcą.

Bolesław Śmiały (4 konstrukcje):

- w stosunku do króla Bolesława Śmiałego używane przez posła ruskiego: *Kniaź Wsiewołod pozdrawia was, panie* (BS), *Wybaczcie, panie, że musicie czekać* (BS);
- w stosunku do królowej używane przez posła ruskiego: *Kazał mi [kniaź] nisko wam się pokłonić, pani* (BS);
- w stosunku do kanclerza używane przez posła ruskiego: *Wskażcie tylko miejsce, panie, gdzie grób można kopać* (BS).

Kazimierz Wielki (26 konstrukcji):

- w stosunku do króla Kazimierza Wielkiego używane przez króla węgierskiego Karola Roberta: *Dwie dalsze wedle potrzeby gotowiśmy także pod rozkazy ojca waszego postawić* (KW); rycerza Grzegorza Topora: *Jesteście następcą króla i nie macie prawa zginąć* (KW), *Słowo ojca wam tylko przyniosłem* (KW); arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława: *Niedługo przestanę być wam potrzebny* (KW), *Zrobicie jak zechcecie, łaskawy panie* (KW); budowniczego: *Zwiedzili się widać o waszej bytności miłośniwy panie* (KW); zakonników – posłów biskupa krakowskiego: *My do was, najłaskawszy panie* (KW f=2), *na którego ziemi owo bezprawie czynicie* (KW); królewskiego doradcę: *Bóg was pocieszy, panie* (KW), *Myślcie o tym* (KW), *Wy możecie, panie* (KW); królewską kochankę Cudkę: *Ja was rozumiem, panie* (KW), *Wy jesteście sprawiedliwy, panie* (KW); sługę Sulisława: *Macie słuszność, miłośniwy panie* (KW), *Wpadliście do wykrotu, najjaśniejszy panie* (KW);
- w stosunku do króla czeskiego Jana Luksemburskiego używane przez biskupa wrocławskiego Nankera: *Ja was, królu, upominam* (KW), *Jakim czolem oblegaliście zbrojnie i zajęli zamek?* (KW);
- w stosunku do króla węgierskiego Karola Roberta używane przez młodego księcia Kazimierza: *Rad bym pozostać dłużej, ale mi pilno wasze słowa do kraju zawieść* (KW);
- w stosunku do królowej Adelajdy używane przez jej męża, króla Kazimierza Wielkiego: *Pani, życzę wam dobrej nocy* (KW);
- w stosunku do księcia słupskiego Kaźka używane przez jego wuja, króla Kazimierza Wielkiego: *wasza matka* (KW);
- w stosunku do starosty poznańskiego Maćka Borkowica używane przez mnicha: *Tym dla was lepiej, jeżeli się go nie boicie* (KW);
- w stosunku do rycerza Grzegorza Topora używane przez króla Kazimierza Wielkiego: *Mówcie* (KW);

- w stosunku do kasztelana Beńki używane przez królewskiego sługę, Sulisława: *Spać nie możecie* (KW);
- w stosunku do dworzanina królewskiego używane przez innego dworzanina: *Dość już napoiłście go miodem* (KW);
- w stosunku do robotnika budowlanego używane przez króla Kazimierza Wielkiego: *A wy tu czego?* (KW), *No to pijcie* (KW).

Królowa Bona (39 konstrukcji):

- w stosunku do króla Zygmunta Starego używane przez królową Bonę: *I nie wróćcie na urodziny syna?* (KB), *Nie tak wspaniałomyślna jak wy* (KB), *Nie wróćcie* (KB), *Wracajcie szczęśliwie* (KB), *Zawstydzacie mnie* (KB), *Zawsze jestem gotowa spełniać wasze życzenia i w was jedynie szukać oparcia* (KB);
- w stosunku do królowej Bony używane przez króla Zygmunta Starego: *Abyście mogli wpisać do swojego modlitewnika imię królewicza* (KB), *Chciejcie mnie zaraz powiadomić* (KB), *I tak pchnijcie gońca* (KB), *Jak to lubicie mówić* (KB), *Mysłcie teraz tylko o sobie* (KB), *Ostawiam was niespokojny wielce* (KB), *Wracajcie jeno do sił* (KB); biskupa Macieja Drzewickiego: *Jakie [...] wydało się nasze północne królestwo waszym oczom?* (KB), *Unosicie się gniewem, miłościwa pani* (KB), *Widzicie czarno, miłościwa pani* (KB); dwórkę: *Darujcie, najjaśniejsza pani* (KB); marszałka Kmitę: *Kiedym was pierwszy raz ujrzał* (KB); doradcę: *Przed wami, najjaśniejsza pani, cała przyszłość* (KB);
- w stosunku do biskupa Macieja Drzewickiego używane przez króla Zygmunta Starego: *Tedy to wy, księżę biskupie, mieliście pośrednio wpływ na elekcję cesarza* (KB); królową Bonę: *Czy jesteście zwolennikiem Habsburgów* (KB), *Sami widzicie* (KB), *Zechciejcie spojrzeć* (KB);
- w stosunku do hetmana Jana Tarnowskiego używane przez króla Zygmunta Starego: *Nie wierzycie w skuteczność układów* (KB), *Próbujcie wyjaśniać* (KB);
- w stosunku do marszałka Kmity używane przez królową Bonę: *A wy zawsze po przeciwnej stronie* (KB), *Chodźcie gniewni* (KB), *Możecie spłonąć w jego ogniu* (KB), *Nie ukrywacie waszych sądów* (KB), *Siadajcie, proszę* (KB), *Tedy chodzi wam o to* (KB), *W nadziei, że rozproszycie nudę* (KB);
- w stosunku do nadwornego astrologa używane przez królową Bonę: *Rzekliście: syn* (KB);
- w stosunku do swego doradcy używane przez królową Bonę: *Zostańcie z nami* (KB);

- w stosunku do dworzanina Arturo Pappacody używane przez królową Bonę: *Dlaczego wchodzicie w obowiązki maresciallo Wolski?* (KB), *Wyraźcie komu trzeba moje niezadowolenie* (KB), *Z czym przychodzicie?* (KB); Stańczyka: *Zechciejcie zaspokoić moją ciekawość* (KB);
- w stosunku do Stańczyka używane przez dworzanina Arturo Pappacodę: *Nie widzicie?* (KB).

Żelazną ręką (13 konstrukcji):

- w stosunku do rotmistrza Szymona Mrocza używane przez kanclerza Jana Zamoyskiego: *A pod kim służycie?* (ZR), *I przysłał was do Zborowskich* (ZR), *Oddaliście nam wielką przysługę, panie rotmistrzu* (ZR), *Ostrzeżcie go* (ZR); sekretarza Heidensteina: *pięknego macie sługę* (ZR); Stanisława Żółkiewskiego: *Przyjaźniliście się z Samuelem* (ZR); kupca Sonntaga: *Siadajcie, panie* (ZR);
- w stosunku do kanclerza Jana Zamoyskiego używane przez marszałka Andrzeja Zborowskiego: *Ja już się z wami witałem* (ZR), *Mój brat Krzysztof chciałby się także, panie, z wami przywitać* (ZR), *Więc o kim chcecie mówić?* (ZR), *Wy, panie starosto, poprowadzicie szlachtę* (ZR), rotmistrza Szymona Mrocza: *Wy to wiecie, miłośniwy panie* (ZR);
- w stosunku do sekretarza Heidensteina używane przez rotmistrza Szymona Mrocza: *A wy jakim [prawem]?* (ZR);

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy (2 konstrukcje):

- w stosunku do jednego z paulinów używane przez posła szwedzkiego: *myślicie, żem ciekaw waszej krzywdy* (PK); starszego szlachcica: *Ale śmierćcie nie widzieli* (PK).

Kościuszeko pod Raclawicami (12 konstrukcji):

- w stosunku do porucznika Jana Milewskiego używane przez generała Józefa Wodzickiego: *Będziecie musieli, mości poruczniku, zawieźć tę nowinę pułkownikowi Śląskiemu* (KR); Bartosza Głowackiego: *Mości poruczniku, patrzcie* (KR);
- w stosunku do sierżanta Biedronia używane przez porucznika Jana Milewskiego: *A wiecie* (KR), *Czy aby prawdę mówicie?* (KR), *Nie wiecie, co to za jedna?* (KR), *Wesoło tu macie, Biedroń*; rotmistrza Kazimierza Brochackiego: *Wino wam nie pachnie* (KR), *Zobaczycie już wkrótce* (KR);
- w stosunku do rejenta używane przez mieszczan krakowskich: *Siadajcie, mości rejencie* (KR), *Piszcie, rejencie* (KR);

- w stosunku do Bartosza Głowackiego używane przez porucznika Jana Milewskiego: *Was, Bartoszu, jestem pewien* (KR); chłop: *Jak tu powiadacie* (KR);
- w stosunku do jednego z chłopów używane przez porucznika Jana Milewskiego: *Słusznie gadacie* (KR).

Świat według Kiepskich (7 konstrukcji):

- w stosunku do Ferdynanda Kiepskiego używane przez Arnolda Boczka: *Kumie, nie frasujciez się* (SWK), *Kumie, powiedzciez* (SWK);
- w stosunku do Mariana Paździocha używane przez Arnolda Boczka: *coście, kumie* (SWK), *blekotuście się najedli* (SWK);
- w stosunku do Arnolda Boczka używane przez Mariolkę: *Aleście mnie przestraszyli* (SWK), *Uchodźcie oknem, a żywo* (SWK), *Wnet was siekierką ukatrupi* (SWK).

Również w przypadku honoryfikatywnych użyć drugiej osoby liczby mnogiej możemy stwierdzić, że twórcy filmowi posługują się nimi w zasadzie zgodnie z faktami historycznojęzykowymi. Dotyczy to nawet tak specyficznego obrazu, jak *Świat według Kiepskich*, w którym, na co zwracaliśmy już parokrotnie uwagę, mamy do czynienia w dużym stopniu z tak zwaną stylizacją deformacyjną (por. Wilkoń 1974, 1984). Adresatami tych form są przede wszystkim władcy i władczynie oraz urzędnicy państwowi bardzo wysokiej rangi, a zatem reprezentanci „majestatu”. Ponadto mamy też dosyć liczne przykłady użyć czysto grzecznościowych, w których adresem może być nawet osoba o nieco niższym statusie społecznym niż nadawca wypowiedzi, np. w filmie *Żelazną ręką* kanclerz Jan Zamoyski zwraca się w omawiany sposób do rotmistrza Szymona Mrocza, a w *Kościuszcze pod Raclawicami* – porucznik Jan Milewski do Bartosza Głowackiego (jeszcze przed jego uszlachceniem). W takich sytuacjach mamy oczywiście do czynienia z okazaniem rozmówcy szczególnego szacunku, co wydaje się rozwiązaniem lingwistycznie i artystycznie uzasadnionym. Zdarzają się też, choć niezbyt często, przypadki w jakimś stopniu wątpliwe. W *Kazimierzu Wielkim* tytułowy władca zwraca się w drugiej osobie liczby mnogiej do prostego robotnika budowlanego, co nie jest raczej historycznie prawdopodobne, trudno też uznać te użycia za element kreowania wizerunku władcy pełnego szacunku dla ludu, ze względu na treść bowiem nie są one zbyt uprzejme. Nieco sztucznie brzmią również adresatywne formy pluralne pojawiające się w nieoficjalnych rozmowach między władcami (książę polski Kazimierz i król węgierski Karol Robert w *Kazimierzu Wielkim*) czy też królewskimi małżonkami (Bona Sforza i Zygmunt Stary w *Królowej Bonie*), choć pewnie można by je uznać

za przykład stylizacji wzmocnionej, wyolbrzymiającej pewne cechy wzorca stylizacyjnego (w tym przypadku – polszczyzny historycznej) w celu wywarcia większego wrażenia na odbiorcy. Nadmierne zagęszczanie środków stylizacyjnych nie jest oczywiście zjawiskiem specyficznym filmowym, występuje również w literaturze (por. np. Kij 1981).

Wyjątkowo w badanym korpusie filmowym pojawia się ponadto połączenie formy grzecznościowej z czasownikiem w trzeciej osobie liczby mnogiej. Konstrukcję taką napotykaemy w filmie *Wilczyca*, a posługuje się nią służący Onufry w rozmowie z Kacprem Wosińskim:

Jaśnie pan wzywają pana (W).

Honoryfikatywne użycie trzeciej osoby liczby mnogiej to zjawisko typowe dla tradycyjnego systemu grzecznościowego gwar polskich, omawiana struktura została zatem zastosowana w filmie bardzo trafnie, Onufry jest przecież człowiekiem z ludu. W tym przypadku mamy dodatkowo do czynienia z językową charakterystyką socjalną bohatera.

Kolejnym zjawiskiem występującym często w analizowanych filmach jest łączenie zwrotów grzecznościowych nie z czasownikami w trzeciej osobie liczby pojedynczej, jak ma to miejsce w standardowej polszczyźnie współczesnej, ale z formami drugoosobowymi. Taki sposób konstruowania wypowiedzi z elementem honoryfikatywnym powszechny był w języku polskim do XVIII w. Współczesna norma w zakresie omawianych konstrukcji zapanowała w kolejnym stuleciu (por. Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2006: 488). Połączenia zwrotów grzecznościowych z czasownikami w drugiej osobie usłyszeć można w sześciu filmach: *Królewskich snach*, *Żelazną ręką*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy*, *Wilczyca* oraz w *Rycerzu*. Poniżej przytaczamy wszystkie tekstowe realizacje omawianej struktury:

Królewskie sny (2 konstrukcje):

- *Zgadłeś wasza królewska mość (KS), Wasza królewska mość chyba okazałeś się zanadto hojny (KS).*

Żelazną ręką (1 konstrukcja):

- *Pan jesteś Zborowski (ZR).*

Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy (11 konstrukcji):

- *Nawróć to, wasze, od okna (PK), Odejdźcie stąd, waćpanny (PK), Opowiedźże, waćpan (PK), Pan, hrabio, tego wina nie pokosztowałeś (PK), Patrz, mość (PK), Pij waść (PK), Pozwolisz waszmość (PK), Waćpan, panie sta-*

rosto, musisz czem prędzej ten dom opuścić (PK), Waćpanna mi lubczyku zadajesz (PK), Widzisz waćpan (PK), Wiecie co, waćpanowie (PK).

Czarne chmury (2 konstrukcje):

- I za to, ekscelencjo, coś ty moją wierność ocenić umiał, dziękuję (CZ), O tym pan, ekscelencjo, dobrze wiesz i tego najbardziej się obawiasz (CZ).*

Kościuszko pod Raclawicami (24 konstrukcje):

- Co acan pleciesz? (KR), Cóż waćpan jeszcze powiesz (KR), Daj waść (KR), Gadasz waść, jakbyś już z niejednego pieca chleb jadł (KR), Lekko tę materię acan traktujesz (KR), Matce waćpan podziękuj (KR), Może byś waćpan dośiadł [konia] (KR), Może byś waćpan został (KR), Nie uczynisz tego waćpan (KR), Nie żartuj waćpanna (KR), Pan jesteś tym szalonym jeźdźcem (KR), Posłuchaj waszmość (KR), Pójdiesz waćpan pieszo (KR), Śmiałaś się wówczas waćpanna (KR), Tego jegomości waćpanna przyjmiesz sama (KR), Trzymaj się waćpan (KR), Waćpan jesteś oficerem (KR), Waćpan nie masz ani krzty dobrego serca (KR), Waćpan nie zaciągniesz się (KR), Waszmość mówiłeś (KR), Waszmość przyrzekałeś (KR), Waszmość zobaczysz (KR), Wracaj waść (KR), Wspominacie Amerykę, mości panowie (KR).*

Wilczyca (9 konstrukcji):

- A cóż to acan tak pokrzykujesz, jakbyś po stajniach chodził (W), Bierz waćpan ludzi! (W), Dobrze, żeś pan przyszedł (W), Oddasz pan ten list (W), Ogłuchłeś pan? (W), Pojedziesz pan pierwszy (W), Pojedziesz pan z nami (W), Potrzebny pan tu będziesz (W), Słuchaj pan (W).*

Rycerz (3 konstrukcje):

- A myślisz, pani, że mogę tu siedzieć (R), Zdjąłeś [obowiązek] ze mnie, ojcz (R), Zdrowy byłeś, panie (R).*

Należy zauważyć, że w filmach, w których obecne są połączenia zwrotów grzecznościowych z czasownikiem w drugiej osobie, konstrukcje trzecioosobowe pojawiają się bardzo rzadko, choć można je usłyszeć. Ponieważ jednak językoznawcy stwierdzają sporadyczne występowanie struktur drugiego typu w polszczyźnie już przed XIX w., uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że scenarzyści filmowi odzwierciedlają stan historyczny w zakresie posługiwania się omawianymi wykładnikami grzeczności językowej w sposób zaskakująco wręcz wiarygodny. A zatem analiza zarówno nacechowanych grzecznościowo dawnych tytułów, jak i struktur gramatycznych skłania do sformułowania wniosku, że honoryfikatywność jest elementem filmowej stylizacji historycznej równie rozbudowanym i dopracowanym, co składnia linearna.

Kończąc omówienie gramatycznych wykładników grzeczności językowej, przedstawiamy jeszcze zbiorcze dane statystyczne dotyczące ich dystrybucji tekstowej:

Tab. 14. Gramatyczne wykładniki grzeczności językowej - zestawienie statystyczne

Lp.	Zjawisko	G	BS	KW	KS	KB	ZR	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Pluralis maiestaticus (1. os.)	1	0	8	0	2	1	1	2	0	0	0	0
2.	Indykatywne grzecznościowe formy pluralne	0	4	26	0	39	13	2	0	12	0	0	7
3.	Grzecznościowa 3. os. l. mn.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
4.	Zwroty grzecznościowe + 2. os. l. poj.	0	0	0	2	0	1	11	2	24	9	3	0
5.	W sumie	1	4	34	2	41	15	14	4	36	10	3	7

3.4.2 Elementy obcojęzyczne

Badania nad elementami obcojęzycznymi w literaturze polskiej, zapoczątkowane przez fundamentalną rozprawę Stefanii Skwarczyńskiej (1937), zaowocowały na gruncie rodzimego językoznawstwa bardzo licznymi publikacjami. Z jednej strony rozpatrywano w nich możliwość wykorzystania dzieł literackich przy próbach rekonstrukcji sytuacji socjolingwistycznej w zakresie wielojęzyczności panującej w różnych środowiskach i w dawnych czasach (por. np. Nowowiejski 2000, Walczak 2013), z drugiej zaś zajmowano się funkcjami artystycznymi makaronizmów, w tym zwłaszcza ich zastosowaniami stylizacyjnymi (por. np. Borejszo 1986, Brzezina 1997, Damborski 2003). Analizując elementy obcojęzyczne jako wykładniki stylizacji w filmie historycznym, nawiązywać będziemy oczywiście do drugiego nurtu. Zakładamy, że wprowadzanie do dialogów filmowych makaronizmów ma służyć oddaniu zwyczajów komunikacyjnych właściwych dla prezentowanej na ekranie epoki.

Poniższa tabela przedstawia informacje na temat występowania elementów zaczerpniętych z różnych języków w naszym korpusie filmowym:

Tab. 15. Elementy obcojęzyczne w dialogach filmowych – zestawienie statystyczne

Lp.	Język	G	BS	KW	KS	ZR	KB	PK	CZ	KR	W	R	SWK
1.	Elementy łacińskie	0	3	7	1	2	3	7	0	0	2	0	5
2.	Elementy niemieckie	0	0	0	2	0	0	0	0	0	4	0	0
3.	Elementy włoskie	0	0	0	0	0	27	0	0	0	0	0	0
4.	Elementy francuskie	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0
5.	Elementy rosyjskie	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0
6.	Elementy wątpliwe interpretacyjnie	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
8.	W sumie	0	3	7	3	2	30	8	0	6	8	0	5

Do poszczególnych kategorii makaronizmów przynależą następujące „obiekty” tekstowe:

1. Elementy łacińskie (30 makaronizmów): *carissima* ‘najdroższa’ (KS), *Carolus* ‘Karol’ (KB), *Carolus Gustavus* ‘Karol Gustaw’ (PK), *Cracovia* (KB f=2), *et cetera* ‘i tak dalej’ (PK), *exequio* ‘element pseudołaciński’ (SWK), *fiat* ‘niech się stanie’ (BS), *in extenso* ‘dokładnie, w całości’ (KW), *In nomine Patris, et Fili, et Spiritus Sancti* (KW f=2), *In saecula saeculorum* ‘na wieki wieków’ (KW), *In saecula saeculorum lucyferium defloratum est* ‘element pseudołaciński’ (SWK), *Joannes Casimirus* ‘Jan Kazimierz’ (PK), *Laudetur Iesus Christus* ‘niech będzie pochwalony Jezus Chrystus’ (KW), *Licantrop licantropus lupus nosferatus est* ‘element pseudołaciński’ (SWK), *licantropus nosferatus* ‘element pseudołaciński’ (SWK), *medicus* ‘lekarz’ (PK), *omnis moriar* ‘wszystek umrę’ (SWK), *pax huic domui* ‘pokój temu domowi’ (KW), *pluralis* ‘liczba mnoga’ (W), *primo, secundo* ‘po pierwsze, po drugie’ (KW), *regina Poloniae* ‘królowa Polski’ (KB), *rex* ‘król’ (PK f=2), *rex Poloniae* ‘król Polski’ (ZR), *relata refero* ‘tylko powtarzam’ (PK), *requiem aeternam* ‘wieczny odpoczynek’ (KW), *scripta manent* ‘pisma pozostają’ (BS), *Stephanus* ‘Stefan’ (ZR), *tertium non datur* ‘trzeciego wyjścia nie ma’ (W), *ubi lex, ibi poena* ‘gdzie prawo, tam kara’ (BS), *vivat* ‘niech żyje’ (PK f=4).
2. Elementy niemieckie (6 makaronizmów): *Alle raus!* ‘wszyscy precz’ (W), *Hilfe!, Hilfe!* ‘pomocy, pomocy’ (W), *Mein Gott!* ‘pomocy’ (W), *Mein lie-*

ber Herr Ciolek ‘mój drogi panie Ciołek’ (KS), *Oh, mein Gott* f=2 (KS f=2), *Raus!* ‘precz’ (W).

3. Elementy włoskie (27 makaronizmów): *bambino* ‘dziecko’ (KB), *basta* ‘dość’ (KB f=3), *bella, bellissima* ‘piękna, najpiękniejsza’ (KB), *bene* ‘dobrze’ (KB f=3), *bellissima principessa* ‘najpiękniejsza księżniczka’ (KB), *benissimo* ‘bardzo dobrze’ (KB), *certo* ‘na pewno’ (KB f=2), *chiaro e preciso* ‘jasno i dokładnie’ (KB), *Dio* ‘Boże’ (KB f=4), *Dio salvi* ‘Boże ratuj’ (KB), *donna* ‘kobieta’ (KB), *grande Dio* ‘wielki Boże’ (KB), *grazie* ‘dziękuję’ f=2 (KB f=2), *maresciallo* ‘marszałek’ (KB f=3), *mi dispiace* ‘przykro mi’ (KB), *niente* ‘nic’ (KB f=4), *perché* ‘dlaczego’ (KB f=2), *piano* ‘cicho’ (KB), *presto* ‘szybko’ (KB f=8), *principessa* ‘księżniczka’ (KB f=4), *santa madonna* ‘Matko święta’ (KB f=2), *Santo cielo* ‘wielkie nieba’ (KB), *signore* ‘panie’ (KB f=2), *signora* ‘pani’ (KB f=3), *si* ‘tak’ (KB f=5), *vero* ‘prawdziwy’ (KB), *vipera gentile* ‘uprzejma żmija’ (KB).
4. Elementy francuskie (3 makaronizmy): *excellence* ‘ekscelencjo’ (KR f=3), *imbécile* ‘dureń, idiota’ (W), *mon chéri* ‘kochanie’ (W).
5. Elementy rosyjskie (5 makaronizmów): *A?* ‘dopowiedzenie’ (ZR f=2), *A to szto takoje?* ‘A to co jest?’ (KR), *Czort jego znajet* ‘diabli go wiedzą’ (KR), *eto* ‘to’ (KR), *eto u was* ‘to dla was’ (KR).
6. Elementy wątpliwe interpretacyjnie (1 makaronizm): *kolonel* ‘pułkownik; prawdopodobne przekształcenie łacińskiego *colonellus*’ (PK).

Elementy obcojęzyczne pojawiają się w dziewięciu z dwunastu analizowanych filmów, co daje podstawy do stwierdzenia, że dążenie do oddania na ekranie zjawiska wielojęzyczności stanowi strategię stylizacyjną dość silnie utrwaloną w obrębie polskiego filmu historycznego. Wyekscerpowane makaronizmy odznaczają się zróżnicowaniem formalnym, możemy bowiem wśród nich znaleźć zarówno pojedyncze wyrazy, jak i frazy, a nawet całe zdania. Zdarzają się także pojedyncze przykłady wypowiedzi, w których pod wpływem obcojęzycznych wzorców dochodzi do zaburzenia całej budowy gramatycznej czy też kalkowania niepolskiej struktury: w *Królowej Bonie* bohaterka tytułowa wypowiada w pewnym momencie kwestię *Dlaczego wchodzicie w obowiązki maresciallo Wolski?* (KB), z kolei w *Kościuszcze pod Raclawicami* rosyjski generał zadaje jednemu z polskich polityków pytanie *Eto u was żakowska piosenka?* (KR). Również ten fakt zdaje się świadczyć o przywiązywaniu przez wielu scenarzystów szczególnej wagi do elementów obcojęzycznych. Być może w jakimś stopniu jest to uwarunkowane faktem, że w polskim kinie historycznym (zwłaszcza starszym) stosunkowo rzadko pojawiają się dialogi prowadzone w całości w językach obcych. W korpusie filmów analizowanych

w niniejszej rozprawie rozmowy obcojęzyczne można usłyszeć tylko w dwóch dziełach – w *Bolesławie Śmiałym* postowie ruscy przybyli na dwór polskiego władcy w swoim gronie posługują się językiem rosyjskim, natomiast w *Przeorze Kordeckim* – obrońcy Częstochowy szwedzcy żołnierze oblegający Jasną Górę używają języka niemieckiego. Zwłaszcza w pierwszym przypadku mamy zresztą do czynienia z nie najszcześniejszą artystycznie i historycznie ekwiwalencją językową. Języki (czy raczej dialekty) słowiańskie nie były w XI w. na tyle zróżnicowane, by ich odmienność należało zaznaczać tak mocnymi środkami, jak skonstrastowanie współczesnej stylizowanej polszczyzny i współczesnego języka rosyjskiego. Z kolei obecność języka niemieckiego w *Przeorze Kordeckim* jest historycznie uzasadniona, ponieważ w wojsku szwedzkim oblegającym Częstochowę służyli przede wszystkim Niemcy (ze słynnym generałem Millerem na czele, notabene jednym z bohaterów dzieła), ale stwarza ryzyko dezorientacji widzów o mniejszym przygotowaniu historycznym, a może nawet zaistnienia niewłaściwych interpretacji kształtu językowego wypowiedzi postaci (np. uznanie go za efekt trudności ekipy filmowej w pozyskaniu szwedzkojęzycznych aktorów). W każdym razie brak pełnych dialogów w językach obcych w większości analizowanych filmów zmuszał do oddania wielojęzyczności prezentowanych na ekranie środowisk za pomocą „półśrodków”.

Twórcy filmowi sięgali najchętniej po elementy łacińskie, obecne aż w ośmiu filmach, co wydaje się zabiegiem w pełni naturalnym, zważywszy na istotne funkcje, jakie język łaciński pełnił przez wieki w obrębie polskiej wspólnoty komunikacyjnej. Obecność makaronizmów łacińskich służy oddaniu zwyczajów językowych konkretnych grup społecznych, stanowi więc narzędzie charakterystyki socjalnej bohaterów. W filmach, których akcja rozgrywa się w średniowieczu (*Bolesław Śmiały*, *Kazimierz Wielki*, *Królewskie sny*), posługują się nimi niemal wyłącznie duchowni katoliccy, co zgodne jest z faktami historycznymi – w tamtym okresie znajomość łaciny była jeszcze umiejętnością bardzo elitarną. W dziełach, których fabuła umiejscowiona została w czasach nowożytnych (*Królowa Bona*, *Żelazną ręką*, *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*, *Wilczyca*), elementy łacińskie występują już w języku postaci należących do polskich możnowładców, ziemian, ale również średniej i drobnej szlachty, co trafnie oddaje nawyki komunikacyjne tych warstw społecznych (por. np. Rzepka, Walczak 1992). Z nieco odrębną sytuacją mamy do czynienia w analizowanym odcinku serialu *Świat według Kiepskich*, w którym pseudołacińskie frazy stanowią element „egzorcyzmów” odprawianych przez Mariana Paździocha, choć oczywiście zabieg ten wpisuje się w uwarunkowany historycznie stereotyp kojarzący łacinę ze sferą praktyk religijnych i magicznych.

Oddaniu właściwości socjolektu dawnych polskich wyższych sfer społecznych służy wprowadzenie do dialogów elementów francuskich. W filmie *Kościuszko pod Raclawicami* posługuje się nimi jeden z dworzan króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, natomiast w *Wilczycy* – hrabina Julia. XVIII–XIX w. to czas, gdy francuszczyzna stała się językiem arystokratycznych salonów. W przypadku pozostałych grup makaronizmów mamy do czynienia z innym zamierzeniem – charakterystyką etniczną postaci. Elementy niemieckie pojawiają się w *Królewskich snach* oraz *Wilczycy*. W pierwszym z obrazów występują one w idiolekcie niemieckiego kupca Voigta. W dziele Piestraka natomiast austriacki oficer, Otto von Furstenberg, kieruje niemieckie komendy do huzarów, którymi dowodzi¹⁶. Elementy włoskie obecne są wyłącznie w *Królowej Bonie*. Posługuje się nimi głównie tytułowa władczyni oraz jej włoskie dwórki, wyjątkowo również Stańczyk parodiujący sposób mówienia Włochów przebywających na dworze Zygmunta Starego. Z kolei występowanie rusycyzmów, ograniczone do filmu *Kościuszko pod Raclawicami*, cechuje wypowiedzi rosyjskich wojskowych przebywających w Polsce.

Podsumowując, można powiedzieć, że wprowadzanie do dialogów makaronizmów pełni w polskich filmach historycznych dwie zasadnicze funkcje: służy oddaniu dawnych tendencji do posługiwania się językami obcymi przez pewne grupy socjalne oraz pokazaniu etnicznego zróżnicowania przedstawianych na ekranie środowisk.

3.4.3 Gatunki mowy

W opracowaniach poświęconych zjawisku stylizacji w dość ograniczonym stopniu zwraca się uwagę na poziom ponadzdaniowy, co można pewnie uznać za refleks poglądu ortodoksyjnych strukturalistów, jakoby lingwistyka kończyła się na składni (por. np. Barthes 1968: 330). Badacze, którzy próbowali wykraczać w swoich analizach poza granicę zdania, zwracali uwagę raczej na stylizacyjne odniesienia do gatunków *stricte* literackich kojarzonych z określonymi odmianami języka (tak np. Dubisz 1986, 1991) niż „genrów mowy” (by użyć terminu proponowanego niegdyś przez Annę Wierzbicką, por. Wierzbicka 1983) o charakterze potocznym czy użytkowym. Tymczasem wydaje się, że nawiązania do społecznie utrwalonych konwencji tworzenia wypowiedzi określonego typu mogą być bardzo silnymi sygnałami stylizacji. Dotyczy to zwłaszcza stylizacji historycznej, ponieważ wprowadzenie do tekstu aktów mowy typowych dla dawnego języka automatycznie pociąga za sobą

¹⁶ Z polską hrabiną Julią Otto rozmawia wyłącznie po polsku, choć wątpliwe, by znał język polski, a w filmie nie ma sugestii, by rozmowa intencjonalnie toczyła się w jakimś innym, wspólnym dla bohaterów języku.

przywołanie obyczajowości czasów minionych z całą jej egzotyką, przykuwającą uwagę współczesnego odbiorcy. Z tego powodu w niniejszym podrozdziale spróbujemy przyjrzeć się bliżej tym wypowiedziom bohaterów filmowych, które można uznać za realizację schematów gatunkowych charakterystycznych dla dawniejszej polszczyzny i polskiej kultury. Będziemy przy tym zwracać szczególną uwagę na konsytuację, wiadomo bowiem, że zaistnienie odpowiedniego kontekstu społecznego jest jednym z warunków fortunności aktów mowy.

A. „Urzędowe” akty mowy

Istotnym elementem stylizacji historycznej w badanych filmach są bez wątpienia gatunki, które proponujemy nazwać w pewnym uproszczeniu urzędowymi. Służą one ustanawianiu określonej rzeczywistości społecznej, prawnej, zobowiązaniu poddanych do wykonywania jakichś czynności itp. Dzięki wprowadzeniu wskazanych form wypowiedzi do dialogów twórcom udaje się pokazać na ekranie realia polityczno-ustrojowe charakterystyczne dla okresu historycznego, w którym umiejscowiona została fabuła. Tego typu akty mowy mają najczęściej charakter performatywny. Pojawiają się one w *Kazimierzu Wielkim*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* i *Kościuszcze pod Raławicami*.

W *Kazimierzu Wielkim* obserwować możemy akt koronacji. Jego podstawowym komponentem werbalnym jest dialog między arcybiskupem gnieźnieńskim Janisławem a przyszłym władcą. Duchowny zadaje pytania, trzymając koronę, Kazimierz zaś odpowiada na nie, klęcząc:

- *Chcesz królestwo pieczy twej powierzone w sprawiedliwości trzymać, rządzić i bronić?*
- *Chcę.*
- *Chcesz to ze szczerego serca przysiąc i w dozgonnej pamięci zachować?*
- *Chcę* (KW).

Następnie arcybiskup wypowiada łacińską formułę modlitewną:

In nomine Patris, et Fili, et Spiritus Sancti. Amen (KW).

Później zadaje zaś pytania zgromadzonemu rycerstwu:

- *Czy radzi przyjmiecie nowego pana waszego i władcę?*
- *Radzi!*

- *Czy radzi wspierać go będziecie pomocą jak i posłuszeństwem wspomagać?*
- *Radzi!* (KW).

Ceremonię kończy potrójny wiwat poddanych:

- *Niech żyje król!* (KW).

W dziele Petelskich znajdziemy też formułę hołdu lennego. Hołd składa Kazimierzowi Wielkiemu Dobrogost Osten, właściciel Santoka i Drezdenka. Stojąc na dziedzińcu zamku przed siedzącym na tronie królem, prosi najpierw:

Miłościwy panie, królu. Ja, Dobrogost Osten, z braćmi moimi, Arnoldem, Horlykiem, Bartoldem, z rycerstwem i ludźmi naszymi, prosimy cię, weź nas pod opiekę swoją. Weź pod opiekę grody Santok i Drezdenko z przynależnymi ziemiami (KW).

Wygłosiwszy tę prośbę, Dobrogost oddaje Kazimierzowi swą chorągiew. Następnie klęka, kładzie rękę na krzyż i mówi:

Składam ci, najjaśniejszy panie, hołd i przyrzekam wierność tobie i Koronie Królestwa Polskiego. Tak mi dopomóż Bóg i ten święty krzyż (KW).

Król odpowiada na to:

Przyjmuję ciebie, twoich ludzi i twoją ziemię pod naszą opiekę. Tobie na chwałę, Koronie Polskiej na pożytek (KW).

W filmie usłyszeć możemy również typowe dla średniowiecza obwieszczenie herolda. Stojąc na placu miejskim wśród tłumu i dzwoniąc specjalnym dzwonkiem, wzywa on publicznie dostojników krzyżackich na sąd papieski:

Z polecenia legatów papieskich: prepozyta Galharda z Carcer i kanonika Piotra z Montylio, w imieniu stolicy apostolskiej, a z oskarżenia króla polskiego Kazimierza wzywa się na sąd wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego Dytrycha z Altenburga, wielkiego komtura Rudolfa, marszałka zakonu Henryka, komturów: Hardunga i Sandera, szpitalnika zakonu Teodoryka, skarbnika zakonu Zygryda oraz wszystkich braci zakonnych w Prusach (KW).

W *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* napotykaamy wystąpienie posła szwedzkiego przybywającego pod mury klasztoru jasnogórskiego. Posłaniec przywołuje, w sposób właściwy dla epoki, całą bogatą tytulaturę reprezentowanego przez siebie władcy – króla Karola X Gustawa:

W imię Karola Gustawa, króla Wandalów, wielkiego księcia Finlandii, Estonii, Karelii et cetera. Otwórzcie! (PK).

W filmie *Kościuszek pod Racławicami* zwracają uwagę zachowania językowe będące wyrazem rosyjskiej dominacji w Polsce. Ambasador rosyjski, generał Otto von Igelström, żądając od hetmana Ożarowskiego zmniejszenia liczebności polskiej armii, mówi:

W imieniu najjaśniejszej imperatorowej żądam natychmiastowej redukcji wojska (KR).

Możemy także usłyszeć typowy dla stosunków prawno-administracyjnych carskiej Rosji ukaz Katarzyny II, ogłaszany wojsku polskiemu przez podporządkowanego wrogiej administracji oficera:

Aby wydatków na utrzymanie wojska umniejszyć, a więc ciężarów zbytecznych oszczędzić, [odtąd?] granic Rzeczypospolitej Najjaśniejsza Imperatorowa postanowiła być strażniczką i niezawodną gwarantką. Najjaśniejsza Imperatorowa Wszechrosji jako gwarantka swobód i przywilejów Rzeczypospolitej w niewyczerpanej swej dobroci miłościwie zezwała, aby zredukowane i rozwiązane [oddziały?] wojska polskiego były włączone do szeregów armii rosyjskiej (KR).

Z zimnymi rozkazami typowymi dla Rosjan pięknie kontrastuje uroczyste ślubowanie polskiego oficera Jana Milewskiego, wygłoszone przed jego ukochaną i będące wyznaniem miłości równocześnie do ojczyzny i do kobiety:

Ślubuję sprawy ojczyzny bronić i ciebie zawsze miłować, wierności jej dochować i honoru rycerskiego strzec. Tak mi, Panie Boże, dopomóż (KR).

Uwagę zwraca tu również obecność elementu religijnego. Jest to oczywiście odzwierciedlenie dawnej polskiej obyczajowości, bardzo silnie związanej z wiarą katolicką, ale równocześnie wpisanie walki o Polskę w wyższy, mistyczny porządek.

W filmie mamy wreszcie, znany z podręczników historii, akt wyzwolenia chłopów walczących pod Raclawicami, ustanowienia ich regimentu oraz nobilitacji Bartosza Głowackiego:

Bracia! Męstwem i krwią przelaną podpisaliście waszą wolność. Stwierdzam, jako wolni jesteście i równi najprzedniejszym w [kraju?] obywatelom. Waszą kosynierską gromadę mianuję honorowym regimentem grenadierów krakowskich. Ciebie, Bartoszu, od dzisiaj Wojciechu Głowacki, [mianuję?] chorążym tego regimentu (KR).

B. Magiczne i religijne akty mowy

W badanym korpusie filmowym bardzo często można się również spotkać z aktami mowy realizującymi funkcję magiczną lub przynajmniej będące elementami rytuałów religijnych. Znajdziemy wśród nich zarówno takie, które stanowią element obrzędowości chrześcijańskiej, jak i (częściej) zaklęcia o charakterze ludowym czy jednoznacznie pogańskim. Dzięki zaprezentowaniu na ekranie zachowań językowych tego rodzaju scenarzystom udało się w przekonujący sposób oddać mentalność bohaterów żyjących w czasach, gdy wiara nie tylko w dogmaty oficjalnego Kościoła, ale również we wszelkie przesady, zabobony i wyobrażenia demonologiczne stanowiła istotną i niepodważalną część porządku społecznego. Dla omawianych aktów mowy charakterystyczne jest współwystępowanie ze sformalizowanymi czynnościami o charakterze obrzędowym czy magicznym. Twórcy filmowi przeważnie zadbali też o obecność tych elementów, wzbogacając istotnie atrakcyjność wizualną swoich dzieł. Gatunki mowy związane z magią i religią występują w *Gnieździe*, *Bolesławie Śmiałym*, *Kazimierzu Wielkim*, *Królowej Bonie*, *Żelazną ręką*, *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy*, *Kościuszcze pod Raclawicami*, *Wilczycy*, *Rycerzu* i *Świecie według Kiepskich*.

W filmie *Gniazdo*, pomimo obecności motywów zaczerpniętych z przedchrześcijańskich wierzeń Słowian, magiczne akty mowy nie pojawiają się w formie bezpośredniej. Mamy natomiast scenę, w której wiedźma ujawnia Mieszkowi I rytuał wywoływania dusz z zaświatów:

Gdy przyjdzie pierwszy, upijesz [ziół] na trzy palce. Skłonisz się, potem upijesz znów na trzy (G).

Następnie czarownica przedstawia pogańską opowieść mityczną uzasadniającą wykonanie obrzędu w miejscu, w którym znajduje się książe Polan (mokradła pod Cedynią):

Ci, co odeszli, żyją tu, na bagnach. Czasem spojrzysz – widzisz zimę. A to łabędzie, tysiące łabędzi. Myślisz: ptaki, a to nie ptaki, to oni. Czasem znowu tuman się wzniesie, a to nie tuman, nie mgła, to oni chodzą po bagnach (G).

Bolesław Śmiały przynosi nam z kolei bardzo rozbudowaną formułę klątwy kościelnej, rzuconej przez biskupa krakowskiego Stanisława na tytułowego władcę:

Wyklęty jest Bolesław król ze wszystkimi współnikami i doradcami swoimi, ze wszystkimi, co mu pomoc nieśli, którzy mu radę dawali, którzy cieszyli się tym, co czynił, którzy wiedzieli o uczynkach jego, a nie powstrzymali go od nich i nie głosili ich za bezecne. Przeklęty niech będzie Bolesław w domu swoim i na dworze. Niech będzie przeklęty z Ananiaszem i Safirą. Niech będzie przeklęty z Judaszem zdrajcą. Niech będzie przeklęty z Abironem i Datanem, których ziemia żywych pożarła. Niech będzie przeklęty z Kainem bratobójcą. Mieszkanie jego niech się stanie spustoszone. Niech będzie wymazany z księgi żyjących i ze sprawiedliwymi niechaj pisany nie będzie. A pamięć jego niechaj przepadnie i szcześnie na wieki! Niech na Sądzie Ostatecznym przeklęty będzie z diabłem i aniołami jego i na wieki niech ginie, jeśli się nie opamięta. Amen. Fiat! (BS).

Rzucaniu klątwy towarzyszą odpowiednie czynności obrzędowe: wypowiadając kolejne zdania, biskup uderza pastorałem w posadzkę kościoła. Gdy zaś wybrzmiewa końcowe *fiat*, mnisi towarzyszący Stanisławowi z zapalonymi świecami w dłoniach upuszczają je równocześnie na ziemię.

W *Kazimierzu Wielkim* usłyszeć możemy z kolei wystąpienie przywódcy sekty biczowników, cytującego jakoby słowa Chrystusa. Poprzez nawiązania do składni i frazeologii charakterystycznej dla stylu biblijnego wystąpienie to wystylizowane zostało na średniowieczny apokryf bądź zapis objawienia:

Ja, który jestem żywotem i śmiercią, panem i sędzią, stwórcy i odkupicielem waszym, mówię do was, abyście się kajali, a krwią własną zmaszali grzechy wasze. Rzućcie domy, wyrzeczcie się mienia wszelkiego, weźmijcie bicz w dłonie i idźcie głosić pokutę. Biczujcie się bez litości przez dni trzydzieści

i trzy, tak jakom ja lat tyle żył dla was. I stanie się wtedy, że odpuszczą się grzechy wasze i będziecie namaszczeni na kapłaństwo, i co rozwińecie, rozwińzanym zostanie (KW).

Należy jednak nadmienić, że nie jest to tekst oryginalny, stworzony na potrzeby filmu. Zapożyczony został z powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Król chłopów*. Notabene informacja o tym nie została zamieszczona w napisach końcowych.

W *Królowej Bonie* pokazana została renesansowa fascynacja wróżbiarstwem i astrologią. Przed wyjazdem do Polski Bona prosi swojego astrologa o przepowiednię dotyczącą jej dalszych losów. Ten wyczytuje przyszłość władczyni z tajemniczej mikstury. Formuła werbalna zwraca uwagę swoją gęstą symboliką przybraną w formę asyndetycznego i bezorzeczeniowego ciągu składniowego:

Zieleń – gęsta, bujna, las. Łapy dzikiego zwierza na końskim grzbiecie. Dwa smoki na straży wielkiego zamczyska (KB).

W filmie *Żelazną ręką* pojawia się obrzęd katolickiego egzorcyzmu towarzyszącego spaleniu czarownicy na stosie. Mnich, stojąc nad pojmaną kobietą oskarżoną o czary, wykonuje nad nią znak krzyża, wygłaszając znaną formułę:

W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego (ZR),

a następnie zadaje rzekomej czarownicy pytanie:

Czy wyrzekasz się Szatana? (ZR).

Gdy kobieta zapewnia o swojej niewinności, mnich mówi:

Niech się wypełni wola boska (ZR),

co jest nakazem wprowadzenia oskarżonej na stos i podpalenia go.

W filmie Ryszarda Bera pojawia się również przykład ludowego zaklęcia miłosnego. Agata, kochanka rotmistrza Szymona Mrocza, przygotowuje dla mężczyzny magiczny napój z dodatkiem swojej krwi, chcąc w ten sposób zapewnić sobie jego wierność. Sztyletem przecina własną dłoń i spuszcza krew do kielicha stojącego przy ogniu, mówiąc:

*Będziesz moim przez krew moją, a miłość moja przywoła miłość twoją,
a śmierć niech nas nie rozłączy* (ZR).

W *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* jeden z jasnogórskich mnichów, spotykając niespodziewanie Michała Małynicza, którego bardzo dawno nie widział, wygłasza formułę:

Wszelki duch Pana Boga chwali! (PK).

Zawołanie to wedle dawnych wierzeń miało zapewnić człowiekowi bezpieczeństwo przy spotkaniu z diabłem, zjawą lub inną siłą nieczystą (Brzozowska-Krajka 1994: 60). Dziś posługujemy się nim głównie żartobliwie, ale bohater filmu zdaje się używać go, zgodnie z historycznymi normami zachowania językowego, z zachowaniem pełnej powagi, chcąc się upewnić, że nie ma do czynienia z duchem.

W filmie *Kościuszko pod Raclawicami* jeden z rosyjskich dowódców, opowiadając z przerażeniem o niespodziewanych nocnych napadach i szybkich zniknięciach oddziałów Kościuszki, mówi:

Czary jakie czy co? (KR),

czemu towarzyszy znak krzyża wykonany w sposób właściwy dla religii prawosławnej. Jest to jedyne zachowanie językowe o funkcji magicznej w bardzo skądinąd realistycznym i „postępowym” w swej społeczno-politycznej wymowie dziele Lejtesa. Być może twórcy chcieli w ten sposób zasugerować szczególną zabobonność (i w domyśle: zacofanie) Rosjan.

Liczne magiczne akty mowy pojawiają się w *Wilczycy*, co nie dziwi, zważywszy, że jest to film grozy w kostiumie historycznym. I tak Kacper Wosiński, wybudziwszy się w karecie z koszmaru, w którym jego zmarła żona powstała z grobu, wypowiada znaną sentencję:

Sen mara, Bóg wiara! (W).

Woźnica Onufry po spotkaniu ze zjawą na rozstaju dróg, wygłasza wspomnianą już formułę odpędzającą demony:

Wszelki duch Pana Boga chwali! (W),

dodaje do niej jednak drugą:

Zgiń, przepadnij, maro nieczysta! (W),

której wygłoszeniu towarzyszy, mające również znaczenie rytualne, splunięcie. Najbardziej rozbudowaną realizacją magicznej funkcji języka w *Wilczy* jest jednak zaklęcie, które recytuje doktor Goldberg, rzucając urok na hrabinę Julię w celu sprawdzenia, czy jest ona opętana przez złe moce:

Zejdź, duchu ciemności, przez żelazo do ognia, przez drzewo do wody. Zamień się w kamień, napij się krwi mojej. Ajelu, Sabatanie, Aster od trzykrotnie, po trzykroć trójcą w trzy. Ajelu, Luciferusie, Vayoet, niech przepali go ogień twój. Przekłety bądź trzykrotnie i po trzykroć trójcą w krzyż (W).

Wypowiedziawszy zaklęcie, doktor przebija sztyłem dagerotyp przedstawiający arystokratkę, co wywołuje u niej straszliwe bóle w klatce piersiowej. W samej formule słownej pojawiają się imiona demonów znanych z pism okultystycznych czy satanistycznych, a także charakterystyczne „trójkowanie”, nieobce zresztą również magii ludowej.

Film *Rycerz* przynosi nam przykład prośby-modlitwy skierowanej do bóstw i sił natury:

Bogowie wiatru i wody, księżycu, co rodzisz się i zamierasz, by znów powrócić, i ty, palące słońce, pomóżcie mi (R).

O charakterze genologicznym tej wypowiedzi decyduje specyficzne użycie trybu rozkazującego, mieszczące się na pograniczu funkcji optatywnej i magicznej (por. Laskowski 1998: 26–27). Modlitwa ma charakter wyraźnie animistyczny, co nie dziwi, zważywszy, że tytułowy bohater wypowiada ją w mistycznym uniesieniu po wzięciu udziału w trwającym całą noc misterium pogańskim.

Wreszcie w *Świecie według Kiepskich* słyszymy parodię łacińskiego egzorcyzmu bądź zaklęcia unieszkodliwiającego demona. Formułę odczytuje z tajemnej księgi Marian Paździoch, przygotowując się do uśmiercenia likantropa:

Exequio. Omnis moriar. In saecula saeculorum lucyferium defloratum est (SWK).

W sitcomie pojawia się ponadto całkiem udana parodia wypisu z dawnych ksiąg demonologicznych:

Licantropus Nosferatus za dnia w postaci ludzkiej się nosi, nie budząc podejrzeń. O zmroku jednakowoż przy pełni księżyca kształt przybiera ohydny, na poły człowiek, na poły zwierzę (SWK).

Nie jest to oczywiście gatunek realizujący funkcję magiczną, ale pozostaje w zbliżonym kręgu tematycznym. Za akty magiczne ani *stricte* religijne nie można uznać również tradycyjnych chrześcijańskich formuł powitania, realizujących w zasadzie funkcję fatyczną:

Paździoch: *Pochwalony!*

Halinka: *Na wieki wieków.*

Boczek: *Pochwalony!*

Ferdek: *Na wieki (SWK).*

Pełnią one jednak niewątpliwie funkcję stylizacyjną – we współczesnej polszczyźnie nie używa się ich w komunikacji codziennej, jedynie w kontaktach z osobami duchownymi lub w inny sposób związanymi z Kościołem. Ponadto w analizowanym odcinku serialu służą kreowaniu świata przedstawionego przesyconego wiarą w działanie sił nadprzyrodzonych.

C. Wiwaty i toasty szlacheckie

Bardzo charakterystycznym nawiązaniem do obyczajowości szlacheckiej są wiwaty wznoszone na cześć władców i innych dostojników państwowych. W badanych filmach odnoszą się one nie tylko do osób, które już piastują jakieś stanowisko, ale często również do takich, którym zgromadzenie szlacheckie życzy objęcia danej funkcji bądź wręcz ogłasza, że ją obejmują. Wiwaty mają przeważnie charakter makaroniczny, łącząc elementy językowe polskie i łacińskie. Ich wygłaszaniu towarzyszy ponadto często spożywanie alkoholu, stają się więc równocześnie toastami. Liczne przykłady szlacheckich wiwatów możemy usłyszeć w filmie *Żelazną ręką*:

Vivat Stephanus, książę Siedmiogrodu, rex Poloniae, vivat, vivat! (ZR),

Vivat Stefan Batory! (ZR),

Vivat Jan Zamoyski rex! (ZR),

Niech żyje prymas, vivat prymas! (ZR).

W dziele tym obok wiwatów szlacheckich pojawia się również wiwat kozacki, wygłaszany na cześć skazanego na ścięcie watażki, Iwana Podkowy, przez zgroma-

dzonych na miejscu egzekucji. Ukraińskiego kolorytu nadaje mu charakterystyczny wykrzyknik *sława*:

Sława ci, Iwanie! Nie zapomnimy cię, Podkowa! Chwała ci, Iwanie! (ZR).

W *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* pojawia się natomiast piękny przykład pojedynku na wiwaty – toasty, wznoszone na uczenie na cześć walczących ze sobą władców przez ich zwolenników. Jeden ze szlachciców, stronnik króla szwedzkiego Karola Gustawa wygłasza formułę:

Vivat Carolus Gustavus Rex! (PK),

na co jego stronnicy odpowiadają mu:

Vivat! Vivat! (PK).

Słyszając to, wierny królowi Janowi Kazimierzowi polski szlachcic – patriota Michał Małynicz – postanawia od razu wznieść „kontrtoast” na cześć prawowitego króla, Jana Kazimierza:

Vivat Joannes Casimirus Rex! (PK).

Słyszając to, przychylni dotychczasowemu monarsze szlachcice od razu zaczynają gromko krzyczeć:

Vivat! Vivat! (PK).

D. Zawołania bojowe i inne akty mowy związane z wojskiem

Innym nawiązaniem do zwyczajów z okresu Rzeczypospolitej szlacheckiej są zawołania wojenne, wzywające do wzięcia udziału w walce zbrojnej bądź też wygłaszane przez żołnierzy ruszających na przeciwnika w czasie bitwy. W drugim przypadku okrzyki te nie były tylko sygnałem rozpoczęcia ataku, miały również zagrzewać walczących do boju. W filmie *Żelazną ręką* żołnierze polscy, szarżując z szablami na oddział wojska moskiewskiego, krzyczą:

Bij! Zabij! (ZR).

W *Przeorze Kordeckim – obrońcy Częstochowy* Michał Małynicz, wzywając szlachtę, by wyruszyła na pomoc królowi Janowi Kazimierzowi, wygłasza następującą formułę:

Bracia, kto w Boga wierzy, na Szląsk, do króla! (PK).

Po zbliżoną frazę wykrzyknikową sięga polski dowódca w czasie walki z oddziałami szwedzkimi pod Częstochową:

Kto w Boga wierzy! (PK),

po której wygłoszeniu rusza z uniesioną szablą do ataku.

W filmie *Kościuszek pod Racławicami* możemy ponadto natrafić na dawną formułę przyjęcia rozkazu w wojsku polskim, wygłaszaną przez żołnierzy do dowódcy:

Uważam, panie generale (KR f=2).

Jak pokazuje powyższy przegląd aktów mowy, których obecność w badanych dziełach można interpretować jako nawiązanie do dawnych społecznych zwyczajów językowych, twórcy filmowi sięgali najchętniej po gatunki o charakterze religijnym i magicznym. Występują one prawie we wszystkich analizowanych dziełach, brak ich jedynie w *Królewskich snach* i *Czarnych chmurach*. Nieco mniejszą, choć również istotną rolę odgrywają akty mowy o charakterze urzędowym, związane z funkcjonowaniem państwa i stosunkami społecznymi właściwymi dla różnych okresów polskiej historii. Bez wątplenia dobór takich, a nie innych gatunków służy wykreowaniu bardzo określonej wizji historii, w której najważniejszymi czynnikami określającymi warunki indywidualnej i zbiorowej egzystencji są wielka polityka i religia.

3.4.4 Pragmatyczne wykładniki stylizacji językowej – podsumowanie

Analiza pragmatycznych wykładników stylizacji historycznej skłania do wniosku, że scenarzyści filmowi najchętniej wykorzystywali możliwości, jakich dostarcza dawna etykieta językowa. Jej elementy – przede wszystkim dawne zwroty adresatywne – pojawiają się z mniejszą lub większą intensywnością w każdym z badanych dzieł. Być może wynika to z faktu, że środki ewokujące dawną grzeczność językową mają w przeważającej części charakter leksykalny bądź frazeologiczny, co czyni posługiwanie się nimi zabiegiem stosunkowo prostym. Dodatkowo historycz-

ne formuły grzecznościowe odznaczają się wysokim stopniem rozpoznawalności, są dobrze znane, zwłaszcza z tekstów literackich, a niektórych używa się, chociaż oczywiście na zasadzie pewnej gry językowej, również we współczesnej polszczyźnie ogólnej (np. *jegomość, waszność*).

Na podkreślenie zasługuje z pewnością spora biegłość scenarzystów w posługiwaniu się stylizacją na poziomie pragmatycznym, na pewno większa niż w przypadku gramatycznej płaszczyzny tekstu. Dotyczy to zarówno wykorzystywania wykładników dawnej grzeczności językowej, jak makaronizowania bądź stosowania historycznych schematów gatunków mowy. W zasadzie trudno jest wskazać przykłady posłużenia się tymi środkami w sposób ewidentnie niezgodny z historycznymi regułami ich użycia. Odrębną kwestią pozostaje oczywiście adekwatność samego doboru środków do prezentowanej na ekranie epoki, ale temu zagadnieniu przyjrzymy się szczegółowo później.

Z badań nad pragmatyczną płaszczyzną filmowej stylizacji historycznej wpływa jeszcze jeden istotny wniosek. Otóż jest ona bardzo wyraźnie zdominowana przez środki, które odbiorcom kojarzyć się mogą jednoznacznie ze staropolską kulturą szlachecką. Jest to niewątpliwie wskazówka pozwalająca określić, z jakimi dominantami tematycznymi mamy do czynienia w polskim kinie historycznym, co jest o tyle ciekawe, że większość analizowanych obrazów powstała w okresie PRL-u, kiedy oficjalnie starano się modyfikować tradycyjną wizję polskich dziejów z dominującą pozycją warstw wyższych.

3.5 Elementy dawnej onomastyki jako wykładniki stylizacji językowej

Kończąc omówienie wykładników stylizacji historycznej, poświęcimy jeszcze – zgodnie z zapowiedzią – nieco uwagi ewentualnym funkcjom stylizacyjnym warstwy nazewniczej analizowanego korpusu filmowego. Problematyka użycia nazw własnych w polskich tekstach literackich doczekała się już dość sporej liczby opracowań (por. np. Wilkoń 1970, Niesporek 1986, Szewczyk 1988, Kosyl 1992), wśród których znalazły się nawet artykuły poświęcone onimom pojawiającym się w filmach (Kresa 2016a, 2016b). Dysponujemy zatem pewnym punktem odniesienia, choć należy w tym miejscu podkreślić, że w analizie stylizacji historycznej znaczną część nazw własnych powinno się interpretować jako archaizmy rzeczowe. Dotyczy to na pewno jednostek odnoszących się do realnie istniejących miejsc i postaci. Tak też uczyniliśmy w podrozdziale poświęconym płaszczyźnie semantyczno-leksykalnej. W tym miejscu przyjrzymy się zatem wyłącznie onimom odnoszącym się do

denotatów fikcyjnych – przede wszystkim osób, ponieważ w analizowanych filmach nie pojawiają się raczej nazwy wymyślonych miejsc.

Ze stylizacyjnym wykorzystaniem antroponimów mamy do czynienia przede wszystkim w filmach z akcją umiejscowioną w najdawniejszym okresie polskich dziejów, w średniowieczu. Pojawia się w nich wiele imion dziś nienadawanych lub nadawanych rzadko, o wyraźnie „starosłowiańskim” bądź staropolskim brzmieniu i strukturze słowotwórczej:

1. *Gniazdo: Bronisz, Derwan, Dźwigor, Mrokota, Odolan, Radost, Świętopełk;*
2. *Bolesław Śmiały: Damrot, Radosz;*
3. *Kazimierz Wielki: Beńko, Dobiegniew, Dobrogost, Spytek, Sulisław, Suchywilk;*
4. *Królewskie sny: Kraska, Olesko, Wołczko.*

Wśród wymienionych onimów znaczną część stanowią bardzo charakterystyczne dla okresu staropolskiego imiona złożone (np. *Dobiegniew, Sulisław*). Dobór osobowych nazw własnych służy oczywiście oddaniu realiów kulturowych – w okresie, w którym rozgrywa się akcja filmów, udział rodzimej antroponimii w ogólnym zasobie imienniczym był bardzo znaczny. Dopiero w XIV–XV w. zaczyna się proces jej wypierania przez onimy zapożyczone (Rospond 1973: 208). Dodatkowo twórcy dwóch pierwszych wymienionych wyżej obrazów zadbali o efekt „kontrastu etnicznego”. We wskazanych filmach imiona o ewidentnie obcym brzmieniu noszą przedstawiciele ludności na ziemiach polskich napływowej, niesłowiańskiego pochodzenia. W *Gnieździe* jest to rycerz niemiecki *Zygfryd*, w *Bolesławie Śmiałym* zaś – zakonnicy benedyktyńscy: *Adalbertus* i *Otton*.

Antroponimy obecne w filmach, których akcja rozgrywa się w XVI–XIX w., trudno jest interpretować w sposób przekonujący jako ewidentne wykładniki stylizacji historycznej. Można jedynie zauważyć, że sam ich dobór pozostaje zgodny z historycznymi uwarunkowaniami socjolingwistycznymi. I tak bohaterowie należący do szlachty noszą stosunkowo często nazwiska z sufiksami -ski, -cki, tradycyjnie kojarzone jako szlacheckie (np. *Gosławski* w *Żelazną ręką*, *Brochacki*, *Milewski* w *Kościuszcze pod Raclawicami*, *Smorawiński*, *Wosiński* w *Wilczyca*). Oczywiście nie jest to jakaś bezwyjątkowa reguła, równocześnie pojawiają się bowiem szlacheccie o takich nazwiskach, jak *Mroczek* (*Żelazną ręką*) czy też *Małynicz* i *Zaremba* (*Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*). Z kolei reprezentanci warstwy chłopskiej zazwyczaj pozbawieni są nazwisk. Same antroponimy z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy nie mają jednak cech „niezwykłości”, należy zatem być ostrożnym z dopatrywaniem się w ich doborze operacji archaizacyjnej.

Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w *Rycerzu* i *Świecie według Kiepskich*. W pierwszym z tych dzieł bohaterowie w ogóle pozbawieni zostali imion we wła-

ściwym sensie tego słowa. Używa się w odniesieniu do nich rzeczowników pospolitych, takich jak: *rycerz, król, księżniczka, kupiec, mnich*. Dotyczy to również mistrza w fachu rycerskim, określanego egzotycznie brzmiącym mianem *hierofant* ('człowiek wtajemniczający kogoś w coś'). Wskazane wyrazy w dialogach używane są wprawdzie w referencji jednostkowej, w odniesieniu do ściśle określonych postaci, zyskują więc walor nazw własnych, ale zarazem pozbawiają bohaterów rysów indywidualnych, sprawiają, że widz odbiera ich jako reprezentantów pewnych konwencjonalnych typów ludzkich. W zastosowaniu takiego zabiegu można wyraźnie dostrzec nawiązanie do poetyki baśni, ale pośrednio również swego rodzaju stylizację historyczną – wymienione rzeczowniki ewokują jasno stereotyp feudalnego średniowiecza, będącego zresztą podstawą budowania baśniowego świata przedstawionego w tradycji europejskiej (por. Skubalanka 1987: 26–27). Z kolei w *Świecie według Kiepskich* stała bohaterka serialu, Mariola, zostaje w ramach fabuły średniowiecznej przemianowana na *Rebekę*, czemu na pewno przyświecała intencja stylizacyjna, choć trudno ją jednoznacznie określić. Chyba jednak nie mamy tu do czynienia ze stylizacją historyczną, imię to nie ma bowiem w czasach współczesnych konotacji archaicznych, raczej etniczne. Być może w grę wchodziły skojarzenia biblijne, być może zaś – popkulturowe (postać Rebeki pojawia się np. w popularnym serialu *Pamiętniki wampirów*, należącym do nurtu tematycznego parodiowanego w analizowanym odcinku *Świata według Kiepskich*).

Powyższe uwagi skłaniają do sformułowania wniosku, że w polskich filmach o tematyce historycznej nazwy własne inne niż archaizmy rzeczowe bywają wykorzystywane jako wykładniki stylizacji, ale raczej o drugorzędnym znaczeniu.

ROZDZIAŁ IV

Językowa stylizacja historyczna a przekaz wizualny w filmie

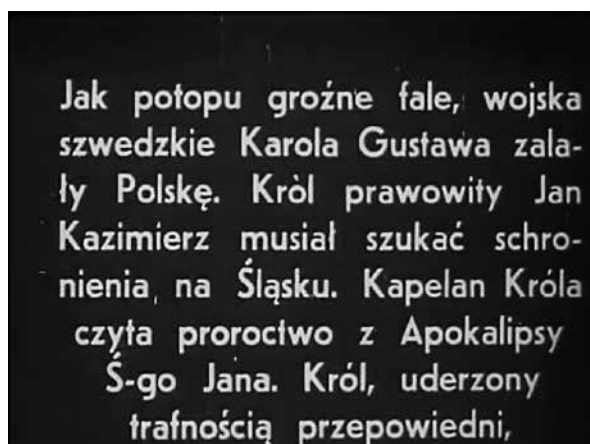
Nim przejdziemy do dalszych rozważań, powinniśmy poświęcić jeszcze nieco uwagi ewentualnym wpływom polisemiotycznego charakteru dzieła filmowego na kształt pojawiających się w nim operacji stylizacyjnych. W poprzednim rozdziale sygnalizowaliśmy, że tego rodzaju oddziaływania mogą się pojawiać. Rozpatrzenia wymagają na pewno dwie kwestie: obecność wykładników stylizacji historycznej w planie wizualnym oraz wpływ obrazu na rozumienie przez odbiorców osobliwości językowych.

4.1 Wykładniki językowej stylizacji historycznej w planie wizualnym

W części teoretycznej rozprawy zwróciliśmy uwagę na fakt, że kod językowy pojawia się w dziele filmowym przede wszystkim dzięki obecności kanału dźwiękowego, ale możliwa jest również sytuacja, w której do przekazu informacji słownych służy kanał wizualny. Dzieje się tak wówczas, gdy odbiorca widzi na ekranie jakiś dający się odczytać tekst (np. dokument, list, napis uliczny) o charakterze diegetycznym, przynależący do świata przedstawionego filmu, bądź też będący elementem niediegetycznym, zewnętrznym w stosunku do świata przedstawionego (komentarz narracyjny, wstęp o charakterze merytorycznym itp.). Teoretycznie rzecz ujmując, komunikaty werbalne pojawiające się w planie wizualnym mogą być wykorzystywane także w celach stylizacyjnych, da się w nich bowiem zamieścić elementy nacechowane. Czy twórcy polskich filmów historycznych sięgają po tego rodzaju rozwiązania?

Okazuje się, że w analizowanych w niniejszej rozprawie dziełach zarysowana wyżej możliwość została wykorzystana w stopniu minimalnym. Wynika to przede wszystkim z faktu, że widoczne dla odbiorcy teksty pisane pojawiają się w nich bardzo rzadko. Ich obecność ograniczona jest do dwóch filmów przedwojennych: *Przeora Kordeckiego – obrońcy Częstochowy* i *Kościuszki pod Racławicami*, oraz jed-

nego powstałego już po wojnie – *Bolesława Śmiałego*. Pisane przekazy werbalne we wszystkich trzech wymienionych dziełach przybierają przede wszystkim formę wstępów zarysowujących szersze tło historyczne lub fabularne prezentowanych na ekranie wydarzeń, mają więc charakter niediegetyczny. Dodatkowo w *Kościuszcze pod Racławicami* pojawia się jeszcze element diegetyczny – list jednej z głównych bohaterek, Hanki. We wskazanych komunikatach uwidaczniają się elementy nacechowane, które można interpretować jako wykładniki stylizacji językowej, ale nie są one zbyt liczne. Jeśli chodzi o teksty pisane niediegetycznie, to mamy do czynienia niemal wyłącznie z archaizmami rzeczowymi. W narracyjnym komentarzu otwierającym film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* mowa jest np. o królu szwedzkim *Karolu Gustawie*:



Obraz 1. *Przeor Kordecki*
– obrońca Częstochowy – kadr

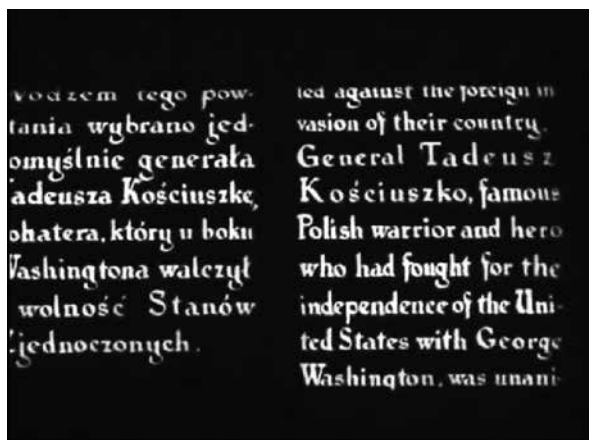
W *Kościuszcze pod Racławicami* we wstępie wspomina się o:
– Katarzynie II



Obraz 2. *Kościuszeko pod Racławicami* – kadr nr 1

[Ze względu na złą jakość kadru podajemy zapis odpowiedniego fragmentu tekstu:
...Caryca Rosji, Katarzyna II pod pozorem przyjaźni, dla ochrony granic Polski przed innymi sąsiadami wprowadza swoje wojsko, na czele którego staje ambasador...]

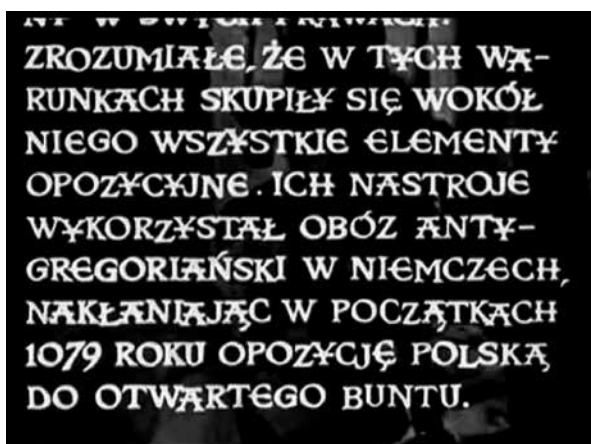
– Washingtonie (Jerzym Waszyngtonie)



Obraz 3. Kościuszko
pod Racławicami – kadr nr 2

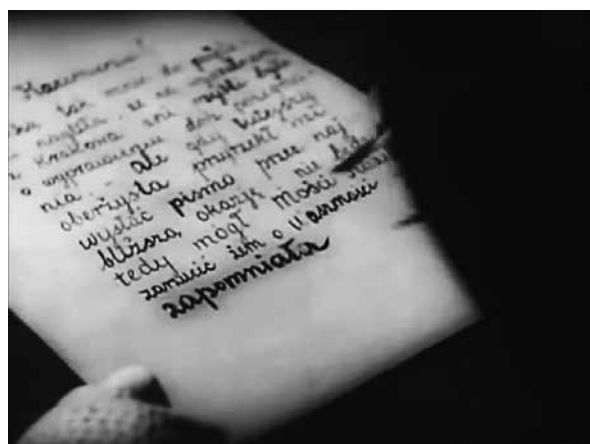
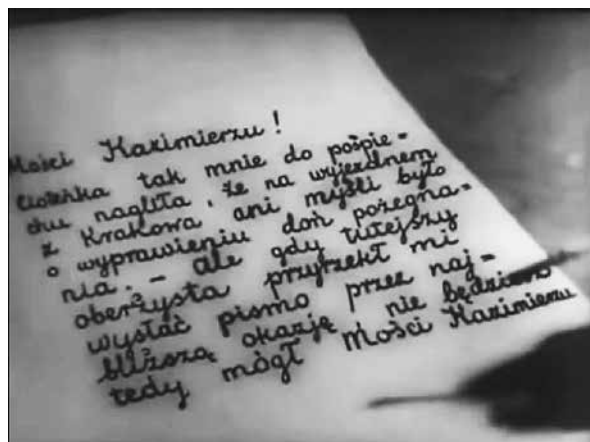
[Ze względu na złą jakość kadru podajemy zapis odpowiedniego fragmentu tekstu:
Wodzem tego powstania wybrano jednomyślnie generała Tadeusza Kościuszkę, bohatera, który u boku Washingtona walczył o wolność Stanów Zjednoczonych ...]

W komentarzu historycznym otwierającym *Bolesława Śmiałego* pojawia się obóz antygregoriański:



Obraz 4. *Bolesław Śmiały*
– kadr nr 1

Wykładniki stylizacji inne niż archaizmy rzeczowe są zjawiskiem bardzo rzadkim. We wstępie do *Przeora Kordeckiego*, mającym mocno literacki charakter, można napotkać przykłady struktur inwersyjnych: *potopu groźne fale, król prawowity* (por. obraz 1.). Poza tym jednak z większą różnorodnością elementów nacechowanych spotykamy się wyłącznie w liście Hanki, który widz jest w stanie dokładnie przeczytać, oglądając *Kościuszkę pod Raławicami*:

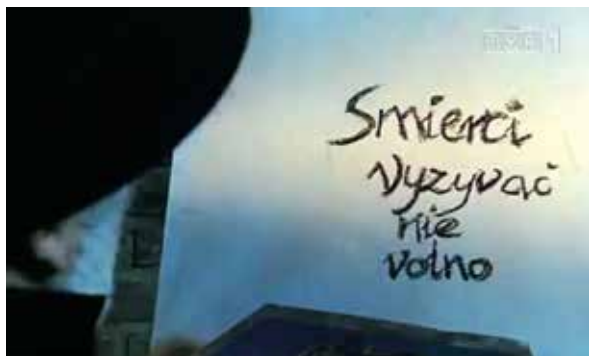


Obraz 5. *Kościuszkę pod Raławicami* – kadr nr 3 i 4

Mamy tutaj nacechowane elementy leksykalne, takie jak archaizm rzeczowy *oberżysta* czy archaizm stylistyczny *tedy*. Pojawiają się też zjawiska gramatyczne: analityczne formy czasu przeszłego (*żem zapomniła*) i skrócona postać zaimka *on* w połączeniu z przyimkiem (*doń*). Zaobserwować można też użycie w piśmie dawnych zwrotów grzecznościowych: *mości* i *waszmość*.

W żadnym z dzieł należących w niniejszej rozprawie do podstawowego kanonu źródeł nie spotykamy się z próbą wykorzystania w charakterze elementu stylizacyj-

nego dawnej polskiej ortografii. Analiza innych filmów historycznych bazujących na scenariuszach oryginalnych umożliwiła znalezienie tylko jednego przykładu. Dostarczył go film Janusza Majewskiego *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*. W obrazie tym możemy zobaczyć scenę, w której poeta Anonimus wypisuje na płótnie zdanie *Śmierci wyzywać nie wolno*, stosując znak „v” w miejscach, w których współcześnie postawilibyśmy „w”:



Obraz 6. *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* – kadr

Warto jednak zauważyć, że zapis „w” przez „v” nawiązuje (trudno ustalić, czy intencjonalnie) raczej do grafii zabytków średniowiecznych niż do zwyczajów pisownianych XVI w. (a wtedy rozgrywa się akcja filmu), nie mamy tu zatem do czynienia z przesadną pieczołowitością w zakresie wiernego oddania „realiów ortograficznych”.

Analiza elementów werbalnych zawartych w filmowych obrazach pozwala sformułować jednoznaczny wniosek, że w polskim kinie historycznym odgrywają one rolę zupełnie marginalną. Dotyczy to również wykorzystywania ich w ramach operacji stylizacyjnych.

4.2 Kod wizualny jako dopełnienie i rozwinięcie ewokatorów dawności językowo-kulturowej

Kody werbalny i wizualny pozostają w dziele filmowym w mniej lub bardziej ścisłym związku, co nie musi jednak oznaczać, że każdy element przekazu słownego bez towarzyszącego mu obrazu pozostaje niepełny semantycznie czy pragmatycznie. Jeśli chodzi o stylizację językową, to naszym zdaniem uzasadnione jest twierdzenie, że większość jej wykładników zachowuje względną niezależność wobec tego, co widz obserwuje w kadrze. By zrozumieć znaczenie archaizmu stylistycznego lub dialektyzmu czy też prawidłowo zinterpretować funkcje nacechowanych

struktur gramatycznych, widz dysponować musi czysto językową odbiorczą kompetencją stylizacyjną. Oczywiście zawsze możemy mówić o związkach na poziomie ogólnej semantyki dzieła, gdy dobór elementów językowych służy np. charakterystyce (socjalnej, etnicznej itp.) bohaterów, dokonywanej równocześnie za pomocą środków obrazowych. Tego rodzaju zależności mają jednak charakter dosyć oczywisty. W sposób bezpośredni w kontekst wizualny bywają natomiast uwikłane dwie grupy wykładników stylizacji historycznej: archaizmy rzeczowe oraz akty mowy ewokujące dawną obyczajowość.

Archaizmy rzeczowe, jak to zostało już wielokrotnie powiedziane, służą do nazywania pewnych realiów historycznych, w tym artefaktów. Niewątpliwie ich zrozumienie przez odbiorcę może być ułatwione, gdy desygnat zostanie pokazany na ekranie. Analiza zgromadzonego materiału pokazała, że twórcom filmowym zdarza się rzeczywiście korzystać z tej możliwości. Wydaje się, że ma to miejsce szczególnie wtedy, gdy archaizm rzeczowy przywołuje obiekt stosunkowo mniej znany, choć nie tylko w takich sytuacjach. Nawiązując do typologii związków między przekazem werbalnym i wizualnym zaproponowanej przez T. Tomaszewicz (2006: 58–63), można by powiedzieć, że słowo i kadr pozostają wówczas w relacji interpretacji, polegającej na tym, że obraz wyjaśnia dany fragment tekstu, przybliża jego sens. Poniżej podajemy kilka przykładów.

W serialu *Królewskie sny* król Władysław Jagiełło zwraca się do Żyda Wołczki słowami: *Powiedz mi, Wołczko, czemu ty stale chodzisz w czarnej kapocie?* (KS). Kontekst zdaniowy, ze względu na łączliwość semantyczną czasownika *chodzić*, pozwala oczywiście widzowi domyślić się, że desygnatem archaizmu rzeczowego *kapota* musi być jakiś rodzaj ubrania. Jednak dopiero kontekst wizualny umożliwia pełną identyfikację obiektu, o którym mowa, jako określonego stroju wierzchniego:



Obraz 7. *Królewskie sny* – kadr

W filmie *Wilczyca* usłyszeć możemy wyraz *dagerotyp*, oznaczający zdjęcie z wczesnego okresu rozwoju fotografii. Pojawia się on w następującej wypowiedzi: *Przecież ten dagerotyp zawsze stał na twoim biurku w kancelarii (W)*. Z samego kontekstu zdaniowego odbiorca, który nie zna znaczenia słowa, raczej nie mógłby wywnioskować, nawet w przybliżeniu, o jaki desygnat chodzi. W pełnym odczytaniu znaczenia zacytowanej kwestii skutecznie pomaga zaprezentowanie wspomnianego przedmiotu na ekranie:



Obraz 8. *Wilczyca* – kadr nr 1

W *Rycerzu* dwaj zakonnicy klęczą przy rannym bohaterze tytułowym. Jeden z nich zwraca się do drugiego słowami: *Nie zapomnij, bracie, o sakiewkach, jakie ma przy pasie (R)*. Połączenie przekazu werbalnego i wizualnego pozwala widzowi zidentyfikować obiekt denotowany przez archaizm rzeczowy *sakiewka*:



Obraz 9. *Rycerz* – kadr

W *Świecie według Kiepskich* po wypowiedzeniu przez Mariana Paździocha słów: *Najpierw ja do niego z samopału wypalę* (SWK) pojawia się kadr prezentujący w dużym zbliżeniu desygnat archaizmu rzeczowego *samopuł*:



Obraz 10. *Świat według Kiepskich*
- kadr

W tym przypadku mamy do czynienia ze szczególnie interesującym zabiegiem, ponieważ otoczenie słowne pozwala bez problemów zidentyfikować denotowany obiekt jako broń palną, przez co jego dokładne pokazywanie w kadrze wydaje się semantycznie nieco redundantne, a równocześnie przedmiot prezentowany na ekranie nie jest wcale samopulem, który był bronią długą. Tego rodzaju „wprowadzenie w błąd” widza w serialu czysto komediowym jest jednak usprawiedliwione. Za wspomnianą wyżej T. Tomaszkiwicz (2006: 62) moglibyśmy powiedzieć, że kod werbalny i wizualny pozostają tutaj w relacji sprzeczności.

Jak pokazują powyższe przykłady, przekaz wizualny może w istotnym stopniu dopełniać semantycznie nazwy dawnych realiów kulturowych pojawiające się w dialogach. Trzeba jednak stwierdzić, że taka symbioza dwóch kodów nie jest zjawiskiem pojawiającym się w badanych filmach zbyt systematycznie. Właściwie większość archaizmów rzeczowych obecnych w wypowiedziach postaci nie znajduje korelatów w postaci określonych elementów filmowej przestrzeni. W takich przypadkach można mówić o relacji paralelizmu, czyli względnej niezależności przekazu słownego i wizualnego (Tomaszkiwicz 2006: 61). Dotyczy to nie tylko jednostek denotujących abstrakta, ale również wielu nazw artefaktów, w tym nietrywialnych, takich jak np. *sadzone pasy*, *antał* czy *imperiał*. Prawdopodobnie twórcy zakładają najczęściej, że typowi odbiorcy filmów historycznych są na tyle wyedukowani, że znają wykorzystane w dialogach archaizmy rzeczowe, lub też będą w stanie określić ich znaczenie (przynajmniej w przybliżeniu) na podstawie samego kontekstu słownego.

Kontekst obrazowy stanowi także istotne dopełnienie ewokujących dawność kulturową gatunków mowy, co mocno podkreślaliśmy, omawiając je w poprzednim rozdziale. Ważną rolę odgrywa tu nie tylko ogólnie rozumiany kod wizualny, ale również wykorzystywane w jego ramach subkody, zwłaszcza kinezyчны. Szczególnie widoczne jest to w przypadku zachowań językowych o charakterze religijnym i magicznym, którym towarzyszą określone, rytualne czynności. Przykładem może być scena rzucania klątwy na króla przez biskupa Stanisława w *Bolesławie Śmiałym*. Po wygłoszeniu odpowiedniej formuły słownej przez hierarchę zakonnicy rzucają na posadzkę świątyni świece, co symbolizuje potępienie władcy i wykluczenie go z praktyk kościelnych:



Obraz 11. *Bolesław Śmiały*
- kadr nr 2

W *Wilczyca* formule zaklęcia rzucanego na hrabinę Julię towarzyszy wbicie szydła w jej wizerunek. Oprócz samej czynności ważne są także widoczne na ekranie magiczne akcesoria, takie jak dziewięcioramienny świecznik (nawiązanie do kultury żydowskiej):



Obraz 12. *Wilczyca* - kadr nr 2

Oczywiście silna korelacja między kodem werbalnym i wizualnym nie dotyczy tylko magicznych aktów mowy, występuje również przy innych silnie skonwencjonalizowanych zachowaniach językowych. Dobrym przykładem omawianej zależności występującej w obrębie gatunków „urzędowych” jest hołd lenny w *Kazimierzu Wielkim*. Wymianie zdań między królem i wasalem towarzyszy przekazanie chorągwi, symbolizujące uznanie zwierzchnictwa:



Obraz 13. *Kazimierz Wielki* – kadr

Jeśli chodzi o ludyczne akty mowy, to jako przykład podamy toast szlachecki z filmu *Żelazną ręką*. Słowne uczczenie króla Stefana Batorego: *Vivat Stephanus, książę Siedmiogrodu, rex Poloniae, vivat, vivat* (ZR), połączone jest oczywiście ze wzniesieniem kielichów:



Obraz 14. *Żelazną ręką* – kadr

W przypadku nacechowanych dawnością kulturową aktów mowy mamy do czynienia zdecydowanie z relacją komplementarności (por. Tomaszewicz 2006: 60) między przekazem słownym i wizualnym. Komunikat stanowi tu bardzo ściśle zorganizowaną całość, w obrębie której pewne treści wyrażone są za pomocą języka, inne zaś – poprzez obraz. Widz nie jest w stanie odczytać w pełni zawartego w nim sensu bez właściwego zrozumienia znaków tworzących oba równoległe porządki semiotyczne. Związane jest to oczywiście z faktem, że same zachowania obrzędowe czy ceremonialne stanowią nierozzerwalny spłot wypowiedzi i czynności.

Kończąc tę część rozważań, należy oczywiście stwierdzić, że związki kodu werbalnego z kodem wizualnym, a pewnie również innymi systemami semiotycznymi współtworzącymi dzieło filmowe (np. muzyką), są bardzo skomplikowane i wykraczają daleko poza kwestie wymienione w niniejszym rozdziale. Zależności te powinny oczywiście stać się przedmiotem dalszych badań, w ramach których bez wątpienia warto byłoby wyzyskać najnowszą, interdyscyplinarną refleksję na temat relacji między słowną, ikoniczną i gestyczną płaszczyzną komunikacji (por. np. Załazińska 2006, 2016). Tego rodzaju analizy zdecydowanie jednak wykraczałyby już poza problematykę precyzyjnie rozumianej stylizacji językowej.

ROZDZIAŁ V

Metastereotyp dawnej polszczyzny utrwalony w polskim filmie historycznym

Dokonany przez nas przegląd wykładników stylizacji językowej w polskim filmie historycznym wyraźnie pokazał, że ich zasób w kolejnych analizowanych dziełach jest bardzo zbliżony, niezależnie od tego, w jakim czasie i miejscu umieszczona została fabuła. Oczywiście pojawiają się też zabiegi, których występowanie zawężone jest do pojedynczych obrazów, ale fakt, że pewne zjawiska obecne są zawsze, skłania do uznania za słuszną wyjściową hipotezę badawczą, zgodnie z którą w polskim kinie istnieje mocno utrwalony stereotyp dawnej polszczyzny. W tym rozdziale spróbujemy go zrekonstruować i szczegółowo omówić. Nim jednak przejdziemy do interpretacji materiału empirycznego, musimy najpierw dokonać pewnych ustaleń teoretycznych i terminologicznych. Za kwestię o szczególnej wadze uznać należy rozróżnienie językowych stereotypów i metastereotypów.

Pojęcie stereotypu zrobiło we współczesnym językoznawstwie, przede wszystkim zorientowanym kulturowo, zawrotną karierę. Przejęte z psychologii i socjologii, a etymologicznie wywodzące się z terminologii poligraficznej (jako pierwszy zaproponował je Walter Lippmann, por. Lippmann 1922), pozwoliło w istotny sposób wzbogacić refleksję semantyczną, otwierając hermetyczną, strukturalistyczną naukę o znaczeniu na bogate związki istniejące między językiem a społeczną świadomością i wspólnotowymi wizjami świata.

Stereotyp jest najczęściej rozumiany translingwistycznie – większość badaczy odnosi ten termin do utrwalonych w języku wyobrażeń na temat rzeczywistości pozajęzykowej. Takie ujęcie zaproponował już Hilary Putnam (1975), który udowodnił, że znaczeń jednostek leksykalnych nie można utożsamiać z nauką, obiektywną wiedzą dotyczącą desygnatu, bazują one bowiem głównie na wiedzy potocznej. Użytkownicy języka wybierają niektóre, szczególnie istotne z ich punktu widzenia, cechy obiektów i nadają im charakter cech definicyjnych, choć w świetle

nauki mogą być one tak naprawdę nieistotne lub wręcz sprzeczne z jej ustaleniami. Te właśnie cechy składają się na społecznie utrwalone, stereotypowe rozumienie różnych obiektów i zjawisk.

Z czasem pojęcie stereotypu zaczęto wiązać w opracowaniach językoznawczych nie tylko z konkretnymi leksemami, ale pewnymi kategoriami pojęciowymi, które na poziomie leksykalnym mogą być wyrażane za pomocą różnych jednostek. Taki sposób patrzenia na zarysowany problem okazał się szczególnie nośny w obrębie polskiej szkoły lingwistyki kulturowej, koncentrującej swe wysiłki na rekonstrukcji językowego obrazu świata (JOS). Szczególnie wyrazistym przykładem wskazanej tendencji jest *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (SSiSL 1996–2012). Trzeba powiedzieć, że polscy badacze mają wyjątkowo znaczące osiągnięcia na polu badań nad stereotypami, a lista prac rekonstruujących językowe „wizerunki” rozmaitych fragmentów rzeczywistości liczy już pewnie dziesiątki – jeśli nie więcej – pozycji. Szczególnie nośne okazały się analizy stereotypów wspólnot, zwłaszcza etnicznych (por. np. Pisarkowa 1976, Niewiara 2009), ale w kręgu zainteresowań badaczy znalazły się też np. role rodzinne (Bartmiński 1998), zwierzęta (Anusiewicz 1990), elementy przyrody nieożywionej (Masłowska 1999), a nawet przedmioty codziennego użytku (Lewicki 1998)¹⁷.

Zdecydowanie rzadziej pojęcie stereotypu rozumiane jest intralingwistycznie i odnoszone do pewnych elementów języka, choć potoczna wiedza o nim bywała oczywiście przedmiotem pogłębionych studiów (por. np. Maćkiewicz 1999). Warto jednak zauważyć, że wśród mówiących istnieją mniej lub bardziej silne wyobrażenia na temat zarówno różnych odmian języka ojczystego: stylistycznych, geograficznych, chronologicznych, jak i języków obcych. Użytkownicy kojarzą z nimi szczególnie wyraziste i powiązane ze sobą właściwości fonetyczne, gramatyczne czy leksykalne. Te zespoły cech mają charakter ponadindywidualny, są społecznie utrwalone, nie muszą się wiązać z realną znajomością danego systemu, mogą też zniekształcać jego rzeczywisty obraz. Stanowią zatem typowe stereotypy, a ponieważ są zapisanymi w świadomości językowej wyobrażeniami samego języka, można by je – przez analogię do metajęzyka i funkcji metajęzykowej – określić eksperymentalnie mianem językowych metastereotypów¹⁸.

Wyobrażenia te mogą znajdować odzwierciedlenie już na poziomie czysto systemowym – mam tu na myśli chociażby jednostki leksykalne, których struktura odaje pewne typowe, charakterystyczne (przynajmniej w odczuciu użytkowników)

¹⁷ Z powodu obfitości literatury przedmiotu podajemy tu oczywiście tylko przykładowe pozycje.

¹⁸ Pojęcie metastereotypu znane jest w innym znaczeniu w psychologii (wyobrażenie jakiejś grupy na temat tego, jak postrzegają ją przedstawiciele innych grup, por. Thiele 2015: 31).

właściwości fonetyczne jakiegoś języka, por. polskie *szwargotać*, *szwargolić* – mówić po niemiecku. Taki charakter miewają nieraz również etnonimy, klasyczny przykład stanowi tu wschodniosłowiańskie określenie Polaków – *pszeki*. Częściej jednak ujawniają się w rozmaitych przejawach komizmu słownego, grach językowych. Współczesnym polskim przykładem są liczne słowa-parodie języka japońskiego, eksponujące charakterystyczną dla niego dominację sylab otwartych, takie jak *ko-pamatakawa* itp. W znanym polskim sitcomie *Świat według Kiepskich*, którego jeden z odcinków zanalizowany został w niniejszej rozprawie, często wyzyskiwanym zabiegiem komicznym jest tworzenie za pomocą rozpoznawalnych sufiksów bądź innych stereotypowych elementów sztucznych, obcojęzycznych nazwisk, podkreślających narodowość postaci, np. rumuńską (*Drakulesku*) czy rosyjską (*Iwan Nicypuruk Jebiewdenko*). Uważamy, że również stylizacja, rozumiana jako rozbudowana strategia tekstowa obecna przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w utworach artystycznych, stanowi zabieg oparty w ogromnym stopniu na metastereotypach różnych wariantów języka, a rzadziej też języków etnicznych. Oczywiście operacje stylizacyjne mogą odznaczać się różnym stopniem oryginalności i zaawansowania, jednak liczne analizy stylistyczne (kilka przykładów podano niżej) pokazują, że nawet wybitni pisarze-stylizatorzy zdradzają wyraźną skłonność do typizacji i powielania przynajmniej pewnych rozwiązań ponadindywidualnych, rozpoznawalnych dla odbiorców.

Problematyka językowych metastereotypów nie stała się jak dotąd wyodrębnionym zagadnieniem badawczym, choć oczywiście wielu lingwistów zajmujących się bardzo różnymi zjawiskami dostrzeżało fakt jednoznacznego wiązania przez użytkowników pewnych cech językowych z określonymi systemami, typami tekstów czy grupami użytkowników. Wątek ten pojawia się chociażby w opracowaniach dialektologicznych. Badacze gwar nieraz zauważali (por. np. Piechnik 2006: 195–197), że mieszkańcy wsi wychwytyją właściwości zarówno swojej własnej mowy, jak i języka mieszkańców innych okolic – sposób mówienia tych ostatnich ulega stereotypizacji i stanowi podstawę chociażby różnych prześmiewczych określeń „obcych”. Omawiane zagadnienie podejmowane było również przez badaczy stylu, zwłaszcza artystycznego. I tak np. już wybitny francusko-amerykański uczony Michael Riffaterre stwierdził (1959: 165–167), że różne elementy tekstów literackich są przez odbiorców jednoznacznie interpretowane jako archaizmy, neologizmy itp. ze względu na swe wyraziste, rozpoznawalne (jako dawne, innowacyjne...) cechy formalne, choć w świetle wiedzy lingwistycznej interpretacje te często okazują się błędne. Polscy stylistycy zwrócili uwagę na istnienie bardzo silnego stereotypu języka „ludowego”, obiegowego interdialektu, który nie odpowiada żadnej realnie istniejącej gwarze,

stanowi natomiast podstawę operacji stylizacyjnych w wielu tekstach literackich (Brzezinowa 1976). Dowiedli ponadto żywotności konwencjonalnych wyobrażeń gwar, pokazując, że obecne są one również we współczesnej kulturze popularnej, mediach i reklamie (Sikora 2005, 2010). Badacze stylu artystycznego dostrzegli też tendencję do silnej stereotypizacji zabiegów archaizacyjnych w literaturze polskiej – istnienie swoistego archilektu stylizacyjnego w dwudziestowiecznej prozie historycznej udowodnił wielokrotnie już tutaj cytowany S. Dubisz (1991).

Przeprowadzone dotychczas analizy omawianego zjawiska miały jednak charakter mocno wybiórczy i podporządkowane były studiom nad innymi fenomenami mowy. Wydaje się natomiast, że podobnie jak stereotypy, również metastereotypy językowe zasługują na systematyczne i wyczerpujące omówienie. Ich dokładne poznanie wzbogaciłoby niewątpliwie naszą wiedzę na temat świadomości językowej czy – inaczej rzecz ujmując – wiedzy wyraźnej nadawców i odbiorców komunikatów werbalnych. Metastereotypy, jak pokazują dotychczasowe, wspomniane wyżej badania, odgrywają istotną rolę w procesie tworzenia i dekodowania tekstów różnych typów. Wydaje się zatem, że badania nad nimi mogą okazać się szczególnie istotnym dopełnieniem opisu różnych gatunków mowy. Niewątpliwie dotyczy to również polskiego dialogu filmowego i obecnego w nim metastereotypu polszczyzny historycznej.

Aby go zrekonstruować, trzeba wskazać przede wszystkim te zabiegi stylizacyjne, które napotkać można w każdym z analizowanych filmów, stanowią one swego rodzaju rdzeń metastereotypu. Przyjrzyjmy się zatem kolejnym warstwom stylizacji. Jeśli chodzi o poziom fonetyczno-fonologiczny, to reprezentowany jest on stosunkowo ubogo i żadne ze zjawisk nie występuje we wszystkich dziełach. Stronę dźwiękową można zatem zasadniczo wyłączyć z naszych rozważań, chyba żeby przyjąć również negatywne rozumienie metastereotypu i uznać, że jego charakterystycznym elementem jest brak uniwersalnych wykładników fonetyczno-fonologicznych. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku warstwy słowotwórczej stylizacji. Większą różnorodność środków możemy natomiast uchwycić na poziomie fleksyjnym i tutaj da się już wskazać element uniwersalny. Mowa oczywiście o analitycznych formach czasu przeszłego. Badania nad podsystemem składniowym pozwoliły odkryć dwa zabiegi stylizacyjne obecne w każdym z badanych filmów, które oparte są na mechanizmie inwersji: postpozycyjny szyk przydawki charakteryzującej w dwuskładnikowej frazie nominalnej oraz finalny szyk orzeczenia w zdaniu.

Przejdźmy z kolei do płaszczyzny semantycznej. Niejako „obowiązkowym” elementem stylizacji historycznej w polskim kinie okazały się archaizmy rzeczowe z kręgu tematycznego wojny i wojskowości. Jako pewne klasy leksykalne we wszyst-

kich filmach pojawiają się ponadto archaizmy stylistyczne oraz wyrazy książkowe używane jako archaizmy funkcjonalne. Wydaje się, że można je zaliczyć do „rdzenia” filmowego wyobrażenia dawnej polszczyzny, pomimo że żaden z pojedynczych wyrazów czy frazeologizmów należących do tych grup nie wystąpił w każdym analizowanym dziele. Nie uważamy jednak, by zejście aż na poziom konkretnych jednostek leksykalnych było zabiegiem uzasadnionym przy rekonstrukcji metastereotypu utrwalonego w tekstach artystycznych tworzonych współcześnie i profesjonalnie. Operacja taka okazała by się pewnie zasadna przy badaniach nad folklorem, w którym mamy do czynienia z dużo mniejszą rolą indywidualnej kreacji.

Jeśli chodzi o płaszczyznę pragmatyczną, to do stylizacyjnych „uniwersaliów” przynależy na pewno dawna tytulatura grzesnościowa, związana przede wszystkim z obyczajowością szlachecką. Centralną pozycję zajmuje tu jednostka *pan/panie*, używana samodzielnie bądź w postaci rozwiniętych fraz.

Oprócz zjawisk przynależących do „twardego jądra” filmowego wyobrażenia polszczyzny da się jednak jeszcze wyodrębnić szereg operacji o charakterze niewątpliwie ponadindywidualnym, które obecne są w wielu, ale nie we wszystkich dziełach. Można określić je mianem peryferii metastereotypu. Zakładamy, że zaproponowana przez nas kategoria ma strukturę prototypową, z wyraźnym centrum i mniej dookreśloną sferą pograniczną. Precyzyjne wyznaczenie zakresu części peryferycznej nie jest zadaniem łatwym. Proponujemy, by nieco arbitralnie zaliczyć do niej wykładniki stylizacji pojawiające się przynajmniej w połowie filmów.

Jeśli chodzi o płaszczyznę gramatyczną, to poszukując peryferyjnych składników metastereotypu kolejny raz musimy pominąć podsystem fonetyczno-fonologiczny i słowotwórczy. Fleksja dostarcza nam dwóch zjawisk, są to krótkie postaci zaimków dzierżawczych oraz analityczne formy czasownika *być* w czasie teraźniejszym. Musimy również uwzględnić kilka dalszych wariantów szyku przestawnego: umieszczenie przydawki w odległej prepozycji, umieszczenie dopełnienia przed imiesłowową przydawką rozwijającą, inicjalny szyk orzecznika, finalny szyk bezokolicznika i chiastyczną budowę konstrukcji składniowych.

Ze zjawisk semantyczno-leksykalnych powinniśmy uwzględnić kilka grup tematycznych archaizmów rzeczowych: jednostki dotyczące finansów, miar i wag; wyrazy odnoszące się do stosunków społeczno-politycznych; nazwy funkcji i stanowisk; nazwy krain i jednostek terytorialnych; imiona i/lub nazwiska postaci z przeszłości; słownictwo dotyczące wierzeń i przesądów. Do peryferii metastereotypu musimy też zaliczyć leksykę potoczną wyzyskiwaną w ramach filmowej stylizacji historycznej.

Analiza płaszczyzny pragmatycznej nakazuje uwzględnić trzy struktury gramatyczne pełniące funkcje honoryfikatywne: *pluralis maiestaticus*, indykatywne grzesnościowe formy pluralne oraz połączenia zwrotów grzesnościowych z 2. os. l. poj. Nadto charakter ponadindywidualny mają jeszcze wyraźnie makaronizmy łacińskie oraz magiczno-religijne gatunki mowy.

Zrekonstruowany powyżej filmowy metastereotyp dawnej polszczyzny można przedstawić w sposób bardziej przejrzysty za pomocą schematu:



Schemat 2. Metastereotyp dawnej polszczyzny - elementy centralne i peryferyjne

By upewnić się, że nasza koncepcja filmowego metastereotypu polszczyzny historycznej jest zasadna, warto przyrzeć się jeszcze innym dziełom, nieanalizowanym dotychczas w niniejszej rozprawie, w których ze względów gatunkowych i tematycznych należałoby się spodziewać jego obecności. W grę wchodzi tu przede wszystkim filmy historyczne *sensu stricto*, bazujące na scenariuszach oryginalnych, pominięte wcześniej ze względu na przyjęte kryteria selekcji. Jak zostało to już powiedziane w części teoretycznej rozprawy, polskie kino poświęcone przeszłości zdominowane jest przez ekranizacje dzieł literackich. Analiza dostępnych źródeł filmoznawczych pozwoliła jednak wskazać jeszcze cztery dzieła zupełnie niezależne od jakiegokolwiek pierwowzoru książkowego i niebudzące żadnych wątpliwości co do przynależności gatunkowej. Są to następujące filmy: *Barbara Radziwiłłow-*

na, *Ułan księcia Józefa*, *Kopernik* i *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*. Poniżej przytaczamy krótkie informacje o każdym z tych obrazów, a następnie wskazujemy poświadczony w listach dialogowych elementy metastereotypu wraz z odpowiednią ilustracją materiałową. Nie przytaczamy wszystkich tekstowych realizacji poszczególnych zjawisk, staraliśmy się jednak, aby liczba przykładów pokazywała, na ile istotną rolę operacje te odgrywają w strukturze stylistycznej każdego z dzieł.

I. *Barbara Radziwiłłówna* (1936, reż. Józef Lejtes, scen. Anatol Stern, Maria Jehanne Wielopolska)

Informacje o fabule: Akcja filmu rozgrywa się w XVI w. Główny wątek stanowią dzieje romansu Barbary Radziwiłłówny (Jadwiga Smosarska) i króla Zygmunta Augusta (Witold Zacharewicz). Bohaterowie biorą ślub, co wzbudza opór możnowładców, a zwłaszcza królowej Bony (Leokadia Pancewiczowa). Monarchini nakazuje wiedźmie rzucić urok na Barbarę, a gdy magia nie przynosi rezultatu, postanawia otruć swoją przeciwniczkę. Młoda królowa umiera.

1. Krótkie postaci zaimków dzierżawczych: *meگو, memو, mych, swę, swej, twego*.
2. Analityczne formy czasu przeszłego: *com rzekła, jakem spojrzęła, jeśliście ubliżyli, kiedyście się przyjrżeli, po cóżeś przysięgał, tuśmy stali, tyłuś naliczył*.
3. Analityczne formy czasownika *być* w cz. ter.: *jeszczem wasz król, szczęśliwaś*.
4. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *bracia moi, domów królewskich, dynastii naszej, króla starego, królu miłościwy, matka moja, miłość wielka, odwiedziny wasze, ojca twego, spokoju mego, żonę twoją*.
5. Odległa prepozycja przydawki: *nie w czystych przychodzi zamiarach*.
6. Finalny szyk orzeczenia: *Któż u was tak przedni miód warzy?; Małoż to drwin natykać się musimy?; O tym zapomnieć mi nie wolno; Radziwiłł szatki i hajdawery po krzakach szuka; Toć my od świtu na króla czekamy*.
7. Finalny szyk bezokolicznika: *Macie jej cześć oddawać; Przestałbyś waść rękami machać; Żadna siła nas nie zmusi Radziwiłłom się kłaniać*.
8. Archaizmy rzeczowe – funkcje i stanowiska¹⁹: *stolnik* ‘urzędnik dworski zajmujący się stołem królewskim’.
9. Archaizmy rzeczowe – wojna i wojskowość: *goniec* ‘żołnierz przenoszący rozkazy’, *rycerz*.
10. Archaizmy rzeczowe – postaci z przeszłości: *Kopernik* ‘Mikołaj Kopernik’.

¹⁹ W rozdziale tym nie podajemy definicji leksemów objaśnionych już wcześniej.

11. Archaizmy stylistyczne: *dalibóg, grzeczny* 'doskonały', *jeno, miłośnica* 'kochanka', *miłować, niewiasta, niżli, rakuski*.
12. Słownictwo książkowe: *łękać się, miesięczny* 'księżycowy', *wielce*.
13. Słownictwo potoczne: *baba, diabli nadali, kłępa* 'wyzwisko'.
14. Pluralis maiestaticus: (królowa Bona:) *Możemy je [małżeństwo] zawrzeć za niego*.
15. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne: (Barbara Radziwiłłówna do Zygmunta Augusta:) *Pomóż mi waść wydobyć się z tej opresji, a moi bracia wynagrodzą was*; (Zygmunt August do Barbary Radziwiłłówny:) *Skądże to o nim wiecie?*; (Leśnik do Zygmunta Augusta:) *Wybaczcie, miłościwy panie*.
16. Zwroty grzecznościowe + 2. os. l. poj.: *Czytaj waść dalej; Jak waść śmiałeś; Nie groziłaś mi, pani*.
17. Dawne tytuły grzecznościowe: *acan, król jegomość, miłościwy pan, miłościwy panie, mości panowie, mości stolniku, mościa panno, najjaśniejsza pani, najmiłościwsza pani, pani, pani matka, waćpan, waćpani, wasza miłość, waszmość, waść*.
18. Elementy łacińskie: *Sic astra volunt* 'Tak chcą gwiazdy'.
19. Magiczne i religijne akty mowy: (wróżba astrologa): *Waga to znak miłości i harmonii, księżyc oznacza matkę i ludność kraju. Tak chcą gwiazdy. Gwiazda króla starego zachodzi. Niebawem zasiądziecie na ojców tronie, miłościwy panie. Miłość wielka przecina waszą drogę, miłość fatalna. Żaden człowiek nie zaznał takiego szczęścia. Księżyc przeciwstawia się Wenerze. Będziecie mieli wszystkich przeciwko sobie. Własną matkę, własny kraj i w chwili zwycięstwa zostaniecie zwyciężeni*; (przekleństwo rzucane przez wiedźmę na Barbarę:) *Barbaro, niechaj [?] przekłuje chorobą twe piersi, jak ja je przekłuwam. Niechaj król odwróci się z odrazą od twego schorzałego ciała*.

II. *Ułan księcia Józefa* (1937, reż. Konrad Tom, scen. Konrad Tom, Waław Gąsiorowski)

Informacje o fabule: Akcja filmu rozgrywa się na początku XIX w., w czasie wojen napoleońskich. Fabuła skupia się na miłości młodego ułana, porucznika Andrzeja Zadory (Witold Conti), służącego w oddziałach księcia Józefa Poniatowskiego (Franciszek Brodniewicz), oraz prowadzącej gospodę Kasi (Jadwiga Smosarska). Dziewczyna zostaje lekko ranna w starciu ze szpiegami austriackimi. Porucznik Zadora, dowiedziawszy się o tym, samowolnie opuszcza swój oddział, by spotkać się z ukochaną. Za dezercję zostaje skazany na karę śmierci. Kasia prosi księcia Po-

niatowskiego o pomoc, ten wstawia się za ułanem, dzięki czemu Andrzej nie zostaje stracony i może uczestniczyć w wyprawie wojennej przeciwko Austrii.

1. Krótkie formy zaimków dzierżawczych: *twego*.
2. Analityczne formy czasu przeszłego: *ilem razy mówił, nigdy nie miał, źleś myślał*.
3. Analityczne formy czasownika *być* w cz. ter.: *głodniśmy, nie głodnym, żeś jedna na świecie*.
4. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *Apollinie nasz, obroku takiego, ojca twego, słońeczko moje*.
5. Finalny szyk orzeczenia: *Chyba urodę waćpanny nie ja pierwszy sławię; Co niejednemu to się ręce albo nogi w bitwie zawieruszyły; Kasieńka za panem oczki wypatruje; Konia mi wpieryw nakarmisz; Na wprost Nowego Dworu austriackich saperów widziałem; Wszystko ku dobremu się obróci; Złodziejaszki z piwnicy wino wynoszą*.
6. Wojna i wojskowość: *huzar, kartacz* ‘dawny pocisk artyleryjski wypełniony kulami z ołowiu’, *pałasz* ‘dawna broń biała z długim ostrzem o dwóch stronach tnących’, *rycerz*.
7. Archaizmy stylistyczne: *jednaki* ‘jednakowy’, *jeno, juści, niewiasta, okrutnie* ‘bardzo’, *osobliwie* ‘szczególnie’, *ostać, rekuza* ‘odrzuć propozycji małżeństwa’, *suponować* ‘przypuszczać’.
8. Słownictwo książkowe: *delicje, infamia, maksyma, nazbyt*.
9. Słownictwo potoczne: *baba, drab, fujara* ‘wyzwisko’, *gapić się, wpałasować*.
10. Dawne tytuły grzecznościowe: *acan, asan, aśka, jejmość, jejmościanka, miłościwi panowie, mości Kozubski, panie, waćpan, waćpanna, wasza książęca mość, waszmość*.
11. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne: (oberżystka Kasia do ordynansa Koperka:) *Nie widzieliście gdzie pana porucznika?*; (Oberżystka Kasia do służącej Komarowej:) *Przecież Andrzej wam łaskaw. Traktuje Komarową jakbyście byli moją matką*.
12. Zwroty grzecznościowe + 2. os. l. poj.: *Co waćpan zjesz na śniadanie; Czy widziałeś waszmość jakieś nowe ich przygotowania?; Kwiatuszków waćpanna nie wspominaj; Waćpan odpocznij; Widziałeś waćpan ich przednie strażę; Znajdziesz waszmość kwiaty*.

III. Kopernik (1972, reż. Ewa i Czesław Petelscy, scen. Jerzy Broszkiewicz i Zdzisław Skowroński)

Informacje o fabule: Akcja rozgrywa się w XVI w. Jest to filmowa biografia Mikołaja Kopernika (Andrzej Kopiczyński). W dziele przedstawione zostały studia astronoma w Krakowie i we Włoszech, służba u biskupa warmińskiego Łukasza Watzenrode (Czesław Wołłejko) i udział w wojnie z Krzyżakami, a także oczywiście poszukiwania naukowe. Ważnymi wątkami w filmie są opór Kościoła i społeczeństwa wobec odkryć wielkiego uczonego oraz dzieje jego domnianego romansu z gospodynią, Anną Schilling (Barbara Wrzesińska).

1. Analityczne formy czasu przeszłego: *żeś zechciał przyjąć moje zaproszenie.*
2. Analityczne formy czasownika *być* w cz. ter.: *jam jest stary głupiec.*
3. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *có-ruchna moja, głowami swymi, ludu mój, ojcze wielebny, panie mój, przyjacielu mój, serca podłego, w żalobie głębokiej, żywot ludzki.*
4. Dopełnienie przed imiesłowową przydawką rozwijającą: *mnichy krzyżem znaczone.*
5. Inicjalny szyk orzecznika: *Wielkie jest twoje imię, panie.*
6. Finalny szyk orzeczenia: *A skądże miał wiedzieć, że książka świętą jest?; O ile bowiem ruch firmamentu [...] przyciąga Ziemię w jedną stronę, o tyle ruch gwiazd błędnych jemu przeciwny z zachodu na wschód porywa; Od kiedy postanowiłeś, przewielebny, że nim [biskupem] będziesz; Staram się, by zrozumiano, że hipotezę ogłaszam; Tam właśnie ogień umieścili; Wszyscy się mną zajmują; Żeby cię trąd zeżarł i nagła dzuma dopadła; Żeby więcej złości przeciwni zakonowi nie wykazywał.*
7. Finalny szyk bezokolicznika: *Co wy grzeszni i serca podłego uczyniliście, aby męki jego nie dopuścić?; Tam byście mogli Turków, Tatarów nawracać.*
8. Chiastyczny układ konstrukcji składniowych: *Minęła zima i deszcze minęły; Odpustowe listy, komu listy odpustowe?!; Umiesz usługiwać, rozkazywać potrafisz?.*
9. Archaizmy rzeczowe – wojna i wojskowość: *jezdny* ‘żołnierz służący w konnicy’, *knecht* ‘pieszy żołnierz w dawnym wojsku niemieckim’, *pieszy* ‘wojownik poruszający się pieszo, należący do piechoty’, *zaciężny* ‘sformowany z wojowników zwerbowanych za opłatą’.
10. Archaizmy rzeczowe – finanse, miary i wagi: *floren.*
11. Archaizmy rzeczowe – stosunki społeczno-polityczne: *burgrabia, komtur, wielki mistrz.*

12. Archaizmy rzeczowe – postaci z przeszłości: *książę Albrecht* ‘Albrecht Hohenzollern, ostatni wielki mistrz krzyżacki i pierwszy książę pruski’, *Marcin Luter* ‘niemiecki reformator religijny’, *Melanchton* ‘Filip Melanchton, niemiecki reformator religijny’.
13. Archaizmy rzeczowe – wierzenia i przesady: *astrolog*, *kacerstwo* ‘dawniej osoby głoszące poglądy religijne niezgodne z oficjalnym nauczaniem Kościoła’.
14. Archaizmy stylistyczne: *bojowanie* ‘walka’, *przez* ‘dlaczego’, *mac* ‘matka’, *ony* ‘ten’, *rajfur* ‘stręczyciel’, *tako* ‘tak’, *wszędę* ‘wszędzie’.
15. Słownictwo książkowe: *albowiem*, *cudzołóstwo*, *czynić*, *dozwalać*, *iż*, *mnie-mać*, *pojmować*, *życiwo*.
16. Słownictwo potoczne: *dziwka*, *opilstwo*, *ścierwo*, *tyłek*, *won!*.
17. Dawne tytuły grzecznościowe: *mości Dołuski*, *najjaśniejszy pan*, *pani*, *panie*, *panie mój*, *wasza dostojność*, *wasza miłość*, *waść*, *wielmożny pan*.
18. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne: (Mikołaj Kopernik do szpiega krzyżackiego:) *Bo chociaż jesteście tylko, przejazdem, panie, na pewno będziecie mówić jak poseł*; (szpieg krzyżacki do biskupa warmińskiego:) *Nie wiem, co was tak rozśmieszyło, panie*.
19. Elementy łacińskie: *Dominus vobiscum* ‘Pan z wami’, *Laudetur Iesus Christus*, *In saecula saeculorum*, *leprosus* ‘trędowaty’, *silentium* ‘cisza’.
20. Religijne i magiczne akty mowy: (przekleństwo rzucane przez mnicha na bluźnierców i heretyków:) *Niech przeklęta będzie szarańcza ona, przeklęta w domu i wszędzie, przeklęta w mieście i na roli, przeklęta czuwając i śpiąc, przeklęta chodząc i siedząc. W ciele judaszowym i czarcim pomocię swoim. W śmierci krwawej i karze ognistej, na ogień wieczysty przeznaczonej*.

IV. Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny (1982, reż. Janusz Majewski, scen. Halina Auderska, Stanisław Kasprzysiak, Janusz Majewski)

Informacje o fabule: Akcja filmu rozgrywa się w XVI w. Jest to kolejne dzieło poświęcone miłości króla Zygmunta Augusta (Jerzy Zelnik) i Barbary Radziwiłłówny (Anna Dymna). Główną osią fabuły jest wielka wędrówka odbywająca się po śmierci królowej. Kondukt pogrzebowy podąża z Krakowa do Wilna, gdzie Barbara, zgodnie ze swoją wolą, ma zostać pochowana. W czasie podróży Zygmunt August wspomina dzieje swej miłości, nieakceptowanej przez królową Bonę (Aleksandra Ślaska), powraca także myślami do swojej pierwszej żony, Elżbiety Habsburżanki (Bożena Adamek). W wędrówce towarzyszy królowi poeta Anonimus (Krzysztof Kolberger).

1. Analityczne formy czasu przeszłego: *bom czuwał, com dostała, cośmy zachowali w pamięci, dobrześ przepowiedział, po coś brał święcenia, po tom jechał, żem nie wzywał, żeś zostawił.*
2. Analityczne formy czasownika *być* w cz. ter.: *bladziście bardzo, dlategom taka słaba, młodyś jeszcze, na zawsześ spłoszona, tyś dalej z nimi, wyposzczeniśmy, zdrożonyś.*
3. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *brednie wierutne, ciało moje, królowę naszą, małżonkę moją, najmiłsza moja, okazałością wielką, panie mój, serce ogromne, siostrę naszą.*
4. Finalny szyk orzeczenia: *Kto teraz w imieniu wszystkich posłów przemawiać zechce?; Niech nas odtąd z prostotą witają; O moim ożenieniu już żadnych mów słuchać nie będę; Schlebiać nam celebrą nie należy; Radziwiłł Rudy Czarnemu w niczym ustąpić nie chce; Śmierci wyzywać nie wolno.*
5. Finalny szyk bezokolicznika: *Kazano także mnichom popiół gromadzić; Nie czas jeszcze to roztrząsać; Przecież ona mogłaby do portretu pani naszej stawać.*
6. Chiastyczny układ konstrukcji składniowych: *Hartu nie masz, nie wiesz, co to skrucha.*
7. Archaizmy rzeczowe – postaci z przeszłości: *Albrecht pruski 'Albrecht Hohenzollern', Habsburgowie.*
8. Archaizmy rzeczowe – funkcje i stanowiska: *marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego.*
9. Archaizmy rzeczowe – wojna i wojskowość: *goniec, jeździec 'rycerz jeżdzący na koniu'.*
10. Archaizmy stylistyczne: *dać pokój, jeno, miłować, niewiasta, niżli, obaczyć się 'zobaczyć się, ostać, poddanka 'poddana', pozwolenstwo 'pozwolenie', tedy, ukrzywdzić 'skrzywdzić', wszytki 'cały', zewłok 'zwłoki'.*
11. Słownictwo książkowe: *biesiadować, dysputa, małżonka, przeto, zwyknąć.*
12. Dawne tytuły grzecznościowe: *król jegomość, królu panie, miłościwa pani, miłościwy panie, panie, wasza królewska mość, wasza miłość.*
13. Pluralis maiestaticus: (Zygmunt August:) *Wjazd do Krakowa umiłowanej małżonki naszej.*
14. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne: (Zygmunt August do Bony Sforzy:) *Gdybyście mogli, miłościwa pani, poświęcić mi kilka chwil;* (Zygmunt August do Barbary Radziwiłłówny:) *Pięknie wam w tej czerni, ale to szaty wdowie. Obiecaliście je zdjąć;* (dworzanin do Zygmunta Augusta:) *Surowe słowa, wasza królewska mość. Czemuż odpędzacie?*

15. Elementy łacińskie: *De profundis clamavi ad te, Domine* ‘Z otchłani wołałem do Ciebie, Panie’; *Dux Magnus* ‘wielki książę; *Requiescat in pace* ‘Niech spoczywa w spokoju’.
16. Magiczne i religijne akty mowy: (litewska opowieść mityczna:) *Nie wiem, jaka jest śmierć w Koronie, ale nasza, litewska, to niewiasta z żądłem w pysku, z trupa jad wysysa i żywych karmi. Nieboszczykowi nożyce na to się zostawia, żeby żądło miał czym od siebie odciąć. Zawsze tak to Litwinów chowamy.*

Jak pokazuje powyższy przegląd, obecność skonwencjonalizowanych ewokantów dawnej polszczyzny jest w przebadanych filmach bardzo wyraźnie poświadczona. Występują w nich wszystkie centralne elementy metastereotypu, ale systematycznie powtarza się również wiele składników peryferyjnych. Uwagę może wprawdzie zwrócić mniej istotna, niż miało to miejsce we wcześniej analizowanych dziełach, rola archaizmów rzeczowych z pola semantycznego wojny i wojskowości, stan ten uwarunkowany jest jednak faktem, że trzy spośród omawianych tu filmów (*Barbara Radziwiłłówna*, *Ułan księcia Józefa*, *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*) zdominowane są absolutnie przez wątek miłosny, czwarty zaś (*Kopernik*) skupia się całkowicie na intelektualnej biografii uczonego. Na podkreślenie zasługuje również to, że wśród zanalizowanych dzieł pojawiają się zarówno tytuły przedwojenne, jak i powojenne, co pokazuje siłę trwania filmowego wyobrażenia staropolszczyzny.

Za wartą rozważenia uznaliśmy także ewentualną obecność metastereotypu w filmach związanych z przeszłością w sposób tylko luźny, umowny. Dwa tego rodzaju obrazy analizowaliśmy już wcześniej, teraz przyjrzymy się kolejnym: *Diabłu* Andrzeja Żuławskiego i *Alchemikowi* Jacka Koprowicza. Akcja pierwszego z nich rozgrywa się w czasie zajmowania przez wojska pruskie Wielkopolski w ramach II rozbioru Polski, ale jest to właściwie horror psychologiczny, w którym fakty historyczne stanowią zaledwie tło. Fabuła *Alchemika* została natomiast formalnie umiejscowiona w wieku XVI, mamy jednak do czynienia w zasadzie z filmem fantasy z elementami science fiction, odwołującym się do rzeczywistych postaci czy wydarzeń w stopniu całkowicie śladowym.

V. *Diabeł* (1972, scen. i reż. Andrzej Żuławski)

Informacje o fabule: Szlachcic Jakub (Leszek Teleszyński), niedoszły królobójca, zostaje uwolniony z więzienia przez Nieznajomego – tytułowego Diabła (Wojciech Pszoniak). Młody człowiek powraca do domu rodzinnego w towarzystwie zakonnicy (Monika Niemczyk). Obserwując moralną degrengoladę zarówno własnej rodziny, jak i całej Rzeczypospolitej, popada stopniowo w obłąd. Opętany przez

Diabła morduje kolejne osoby brzytwą, wierząc, że uwalnia w ten sposób świat od zła i grzechu. Wreszcie zostaje zabity przez Nieznajomego, który okazuje się również współpracownikiem władz pruskich. Diabeł próbuje następnie zgwałcić narzeczoną Jakuba, która tnie go brzytwą. Nieznajomy umiera, a jego ciało zmienia się w wilczą padlinę.

1. Krótkie postaci zaimków dzierżawczych: *meگو*.
2. Analityczne formy czasu przeszłego: *coście zrobili, dlaczegoś go nie pochował, którąś utłukł, którzyście przybyli, tyś powiedział, tyś zabił*.
3. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowych grupach nominalnych: *komnat królewskich, ojciec nasz, ojczyzny mojej, tchu meگو*.
4. Dopełnienie/okolicznik przed imiesłowową przydawką rozwijającą: *Turczynkę z daleka wiezioną*.
5. Finalny szyk orzeczenia: *Ja ci żadnych nazwisk nie dawałem; Jeszcze co złego naprowadzisz; Na króla rękę podniosłeś; Ona mi iść nie pozwala; Świętością sakramentu rozkazuję; Tu się dużo rzeczy zmieniło*.
6. Słownictwo książkowe: *aby, nieszczęśny, nierząd, oblubieniec, pomazaniec, zaślubiny*.
7. Dawne zwroty grzecznościowe: *panie, paniczu*.

VI. *Alchemik* (1988, scen. i reż. Jacek Koprowicz)

Informacje o fabule: Głównym bohaterem filmu jest alchemik Sendivius (Olgierd Łukaszewicz), który przybywa na dwór księcia Fryderyka (Michał Bajor), by uwolnić z więzienia starego alchemika Tomasza Setona (August Kowalczyk). W tym celu udaje przed monarchą, że potrafi wytworzyć złoto z rtęci. Sendivius wierzy, że Seton posiadał prawdziwą umiejętność przemiany metali nieszlachetnych w szlachetne, i chce uzyskać od niego tę wiedzę, żeby uwolnić swoją żonę i syna, więzionych przez księcia Kiejstuta (Jerzy Nowak). Stary alchemik jednak umiera, nie pozostawiając jednoznacznych wskazówek. W wyniku wielu poszukiwań Sendivius dociera wreszcie do statku kosmicznego, który rozbił się na dalekiej północy. Okazuje się, że to od kosmitów Tomasz Seton zdobył tajemnicę kamienia filozoficznego.

1. Analityczne formy czasu przeszłego: *tyś milczał*.
2. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej: *panie mój, starzec ów, synku mój, świata całego, żywicielką jego*.
3. Odległa prepozycja przydawki: *Zupełnie inne mam pragnienie*.
4. Finalny szyk orzeczenia: *Jest wiele miejsc, do których bez map nikt nigdy nie trafi; Na szczęście alchemik niczego się nie domyśla; Nigdy mapy nie używa-*

łem; Razem z nimi ty będziesz płonął; Zapewniam cię, książę, że nikt poza mną tej formuły odczytać nie potrafi.

5. Archaizmy rzeczowe – finanse, miary i wagi: *talar*.
6. Archaizmy rzeczowe – funkcje i stanowiska: *marszałek dworu*.
7. Archaizmy rzeczowe – postaci z przeszłości: *Klemens VII* ‘papież’.
8. Archaizmy rzeczowe – wierzenia i przesady: *alchemik* ‘osoba zajmująca się alchemią – dawną dziedziną wiedzy tajemnej, koncentrującą się na poszukiwaniu sposobów przemiany metali nieszlachetnych w złoto’, *astrolog*, *transmutacja* ‘według dawnych wierzeń przemiana metalu nieszlachetnego w złoto’, *tynkтура* ‘według dawnych wierzeń substancja zmieniająca metale nieszlachetne w złoto’.
9. Archaizmy stylistyczne: *służebnica* ‘służąca’.
10. Słownictwo książkowe: *brzemienna* ‘ciężarna’, *łękać się*, *posiąść*, *uczynić*.
11. Dawne tytuły grzecznościowe: *panie*, *panie mój*.
12. Religijne i magiczne akty mowy: (łacińska formuła egzorcyzmu:) *Exorciso te, immundus spiritus, per Patrem, et Filium, et Spiritus...* ‘Wypędzam cię, duchu nieczysty, przez Ojca i Syna, i Ducha...’

W filmach Żuławskiego i Koprowicza obecność metastereotypu dawnej polszczyzny zaznacza się już dużo słabiej, należy jednak podkreślić, że w obu tych dziełach twórcy zastosowali w zasadzie minimalną stylizację językową, bohaterowie przemawiają głównie językiem całkowicie współczesnym. Widoczne jest to zwłaszcza w *Diable*. Można stwierdzić, że stosowanie zabiegów archaizacyjnych w polskim kinie kostiumowo-fantastycznym (w szerokim rozumieniu tego terminu) nie jest tak silną normą stylistyczną, jak ma to miejsce w dziełach historycznych *sensu stricto*. Tym niemniej rzadko pojawiające się w dialogach dwóch zanalizowanych powyżej obrazów środki stylizacyjne nawiązują wyraźnie do – zrekonstruowanego przez nas – filmowego wyobrażenia „staropolszczyzny”. Dotyczy to zwłaszcza gramatycznej płaszczyzny stylizacji, w której obrębie operacje szyku okazują się kolejny raz wyjątkowo silnym sygnałem archaiczności tekstu.

Warto jeszcze rozważyć kwestię żywotności, trwałości filmowego metastereotypu dawnej polszczyzny. Dzieła, które analizowaliśmy do tej pory, powstały stosunkowo dawno, pochodzą w większości z okresu PRL-u, a część nawet z czasów przedwojennych. W III Rzeczypospolitej nastąpił dość wyraźny spadek zainteresowania tematyką historyczną w polskim kinie. Powstała wprawdzie pewna liczba dzieł dotyczących dziejów najnowszych, ale wcześniejsze epoki, których przedstawienie na ekranie uprawniałoby do zastosowania stylizacji historycznej, zostały wyraźnie

zaniedbane. Zmianę przyniosły ostatnie lata, kiedy to telewizja polska zdecydowała się wyprodukować pierwszy od dawna serial historyczny, zatytułowany *Korona królów*. Jest on wprawdzie utrzymany w konwencji telenoweli, ale jego akcja rozgrywa się w średniowieczu, w czasach panowania Kazimierza III Wielkiego, powinien się zatem znaleźć w polu naszych zainteresowań. Dwa pierwsze odcinki serialu postanowiliśmy zatem poddać analizie pod kątem obecności elementów metastereotypu. Drugim dziełem, którym warto się w tym miejscu zająć, jest powstały kilka lat wcześniej obraz *Dawno temu w Iłży*. Jego akcja rozgrywa się w średniowiecznej Polsce, co potencjalnie może się wiązać z rozbudowanymi strategiami stylizacyjnymi. Jest to film niezależny, amatorski, stworzony przez jedną z grup rekonstrukcji historycznej, ale przez to tym bardziej interesujący, stwarza bowiem możliwość sprawdzenia, czy metastereotyp stanowi zjawisko wyraziste również dla twórców nieprofesjonalnych.

Poniżej zamieszczamy przykładowy materiał ilustracyjny zaczerpnięty z dwóch wskazanych dzieł filmowych.

VII. *Dawno temu w Iłży* (2010, scen. i reż. Michał Drzewiecki)

Informacje o fabule: Akcja filmu została umiejscowiona w XIII w., w Polsce czasów rozbicia dzielnicowego. Rycerz Piotr Wasek, pan na zamku w Iłży, toczy walkę z biskupem krakowskim, przez którego uważany jest za szkodliwego awanturnika. Piotr postanawia ożenić się z córką ruskiego księcia Jarosława, by zyskać w nim sojusznika. Słowiańska księżniczka zostaje porwana, ale po licznych perypetiach odzyskuje wolność.

1. Krótkie postaci zaimków dzierżawczych: *swe*.
2. Finalny szyk orzeczenia: *Diabli cię tu przywiedli; To dobry pan jest*.
3. Archaizmy rzeczowe – wojna i wojskowość: *ciura* ‘człowiek należący do służby obozowej w dawnym wojsku’, *konnica* ‘wojsko walczące konno’, *rycerz*, *warowny gród*.
4. Archaizmy rzeczowe – stosunki społeczno-polityczne: *poddaństwo* ‘zależność chłopów od właściciela ziemskiego w ustroju feudalnym’.
5. Archaizmy rzeczowe – funkcje i stanowiska: *kasztelan*, *kniaź*.
6. Archaizmy stylistyczne: *pilno* ‘pilnie’, *rok Pański*.
7. Słownictwo książkowe: *oręż*.
8. Dawna tytulatura grzecznościowa: *pani*, *panie*, *wasza miłość*, *wielki panie*.
9. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne: (sługa do księżniczki ruskiej:) *Zapewne zdrożeni jesteście po dalekiej podróży, pozwólcie, że wskażę*

wam wasze komnaty; (poseł do księcia ruskiego Jarosława:) *Witajcie, wielki panie.*

10. Łacińskie elementy językowe: *Vis accipere, Petrus, hic praesentem in tuam legitimam uxorem juxta ritum sanctae Matris Ecclesiae?* ‘Czy bierzesz Piotrze, tu obecną na swą żonę zgodnie z obrządkiem świętej Matki Kościoła?’

VIII. *Korona królów* (2018, reż. Wojciech Pacyna i in., scen. Krystyna Łączyńska, Ilona Łepkowska)

Informacje o fabule: Akcja serialu rozgrywa się u schyłku panowania Władysława Łokietka i na początku rządów Kazimierza Wielkiego. Fabuła ogniskuje się wokół perypetii miłosnych królewicza (potem króla) Kazimierza związanych z kolejnymi małżeństwami.

1. Postpozycja przydawki w dwuskładnikowych grupach nominalnych: *dziecka bożego, królowo miłościwa, syna jego.*
2. Finalny szyk orzeczenia: *Do klasztoru chyba pójdę; Kucharka za księżniczką Anną przyjechała; Litwini po nocy najazd zrobili; Litwy jak dotąd ochrzcić się nie udało; Ludzie od chłodów umierają, strażnicy zabawy sobie urządzają; Na wojnę z Krzyżakami Giedymin na pewno z nami nie pójdzie; Odzyskasz ziemie, których ja odzyskać nie mogłem; Wiedziałam, że coś złego przede mną ukrywają; Zburzyć stolicę pogan to by się papieżowi podobało.*
3. Hiastyczny układ konstrukcji składniowych: *Nie szukaj Niemierzy, tylko kucharkę przyprowadź.*
4. Archaizmy rzeczowe – wojna i wojskowość: *miecz, rycerz, szczerbiec ‘miecz koronacyjny królów polskich’.*
5. Archaizmy rzeczowe – funkcje i stanowiska: *wielki książę ‘władca litewski’, wielki mistrz.*
6. Archaizmy rzeczowe – wierzenia i przesady: *Perkunas ‘litewski bóg burzy’.*
7. Archaizmy stylistyczne – *gotować się ‘przygotowywać się, łoże.*
8. Słownictwo książkowe: *krucyfiks, niemoc.*
9. Dawne tytuły grzecznościowe: *najjaśniejsza pani, pani, panicz, panie, wasza książęca mość.*
10. Elementy łacińskie: *Ave Maria, gratia plena, Dominus Tecum, benedicta Tu in mulieribus ‘Zdrowaś Maryjo, łaski pełna, Pan z Tobą, błogosławionaś Ty między niewiastami’; In Nomine Patris, et Filii, et Spiritui Sancti ‘w imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego’; Pax vobiscum ‘pokój wszystkim’.*

Na podstawie zaprezentowanych przykładów można stwierdzić, że w obu analizowanych dziełach nawiązania do metastereotypu są widoczne, ale w dość niskim stopniu. Związane jest to z faktem, że twórcy filmu i serialu zdecydowali się ograniczyć jedynie do minimalnej stylizacji językowej, operując w dialogach głównie polszczyzną współczesną, w pełni zrozumiałą dla odbiorcy. Trudno ocenić jednoznacznie, czy oznacza to zanik tradycji archaizacyjnej utrwalonej w kilkudziesięcioletniej historii polskiego kina historycznego. Oba analizowane dzieła mają przecież specyficzny charakter gatunkowy. *Dawno temu w Iłży* zostało zrealizowane przez amatorów, dla których rozwinięta stylizacja językowa, strategia artystyczna bardzo przecież wyrafinowana, mogła stanowić zbyt wielkie wyzwanie. Z kolei w telenoweli, nawet historycznej, zbyt skomplikowanie kodu werbalnego nie jest raczej pożądanym zjawiskiem. Na pewno dopiero pojawienie się większej liczby filmów z akcją osadzoną w odleglejszych epokach mogłoby pokazać, czy współcześni twórcy skłonni są podążać za archaizacyjną tradycją. Tym niemniej analiza *Korony królów* oraz *Dawno temu w Iłży* zdaje się sugerować, że świadomość szczególnej wyrazistości stylizacyjnej pewnych środków językowych cały czas istnieje, nawet wśród niespecjalistów.

Wyniki badań przedstawione w niniejszym rozdziale dowodzą naszym zdaniem dosyć jednoznacznie, że w filmowym wariacie polszczyzny artystycznej istnieje bardzo silnie utrwalona konwencja archaizowania, polegająca na nieustannym sięganiu do pewnego, względnie zamkniętego zbioru chwytów, który tworzy tzw. metastereotyp dawnej polszczyzny. Jego skład został określony na drodze analizy materiałowej, której poddano specjalnie wyselekcjonowaną grupę filmów. Oczywiście ów metastereotyp wymaga jeszcze dalszych badań, dotyczących przede wszystkim jego źródeł, związków z tradycją literacką oraz percepcji odbiorczej.

ROZDZIAŁ VI

Filmowe zabiegi archaizacyjne i metastereotyp a zagadnienie adekwatności stylizacji

Nasze dotychczasowe rozważania pokazują wyraźnie, że stylizacja historyczna w polskim filmie cechuje się daleko posuniętą selektywnością oraz towarzyszącą jej stereotypizacją zabiegów językowych. Stan taki powoduje, że wszystkie analizowane filmy są do siebie bardzo zbliżone pod względem ukształtowania językowo-stylistycznego, co wyraźnie kontrastuje z ich charakterystyką fabularną – akcja kolejnych dzieł rozgrywa się w różnych stuleciach, a nawet epokach. Prowokuje to do zadania pytania, czy wykładniki stylizacji dobierane są przez reżyserów i scenarzystów w sposób adekwatny do przedstawianych na ekranie czasów, innymi słowy – czy język bohaterów filmowych odznacza się historyczną wiarygodnością. Zagadnieniu temu poświęcony będzie cały niniejszy rozdział, bo chociaż parokrotnie pojawiało się już ono w niniejszej pracy na marginesie różnych analiz materiałowych, wydaje się, że stylizacyjne kompetencje twórców filmowych zasługują na bardziej pogłębione i całościowe przedstawienie.

W opublikowanym kilka lat temu artykule (Bobrowski 2017d) przedstawiliśmy koncepcję, zgodnie z którą właściwe jest ocenianie archaizacji językowej w dziele artystycznym – również filmowym – pod kątem jej poprawności lub niepoprawności. Nie oznacza to oczywiście, że od twórców należałoby oczekiwać jakiegoś rekonstrukcjonizmu, ścisłego odtwarzania w tekście kreowanym wzorca stylizacyjnego. Tego rodzaju „archeologia” językowa, ograniczająca znacznie twórczą swobodę pisarza czy scenarzysty, prowadziłyby do rezultatów artystycznie raczej wątpliwych, odstręczających potencjalnego odbiorcę sztucznością i niezrozumiałością. Można sobie oczywiście wyobrazić film fabularny, w którym dialogi oddawałyby ściśle stan języka na jakimś historycznym etapie rozwoju, ale byłoby to dzieło mocno hermetyczne, koncentrujące całkowicie uwagę widzów na formie przekazu, a nie fabule, obraz o ambicjach eksperymentatorskich. Nie jest zresztą raczej przypad-

kiem, że w głównym obiegu kinowym i telewizyjnym eksperymenty tego rodzaju się nie pojawiają²⁰, choć spotykamy filmy z dialogami napisanymi w całości trudną dla odbiorców odmianą regionalną (por. np. użycie dialektu północnoangielskiego w znanym obrazie Kena Loacha *Kes* z 1969 r. czy też kaszubszczyzny w filmie Ryszarda Bera *Kasžebě* z 1970 r.), a nawet językami martwymi (słynna *Pasja Mela* Gibsona z 2004 r.). Stoimy jednak na stanowisku, że twórca dzieła historycznego *sensu stricto* nie powinien traktować materii językowej w sposób całkowicie dowolny, tak jak nie lekceważy wiarygodności innych prezentowanych na ekranie realiów – strojów, broni, budowli, obrzędów itp. Uważamy, że jeśli decyduje się na wprowadzenie do dialogów elementów archaicznych, możemy oczekiwać posługiwania się nimi w sposób względnie zgodny z wiedzą historycznojęzykową. Reżyserzy i scenarzyści powinni przede wszystkim unikać ewidentnych anachronizmów, a także dbać o to, by użycie dawnych leksemów, form fleksyjnych, konstrukcji składniowych itp. odpowiadało ich rzeczywistemu funkcjonowaniu w dawnych tekstach. Tego rodzaju oczekiwania formułowało wobec autorów beletrystyki wielu polskich językoznawców doby przed- i wczesnostrukturalistycznej: Stanisław Jodłowski (1933), Henryk Gaertner (1933: 121), Halina Kurkowska i Stanisław Skorupka (1959) czy też Zenon Klemensiewicz (1961a). I choć późniejsi, strukturalistycznie zorientowani badacze języka artystycznego przyznawali twórcom nieledwie całkowitą artystyczną swobodę, również w zakresie stylizacji, w niniejszym opracowaniu opowiadamy się za powrotem do klasycznego stanowiska, choćby ze względu na dość ugruntowane, jak się wydaje, społeczne przekonanie o edukacyjnych funkcjach tak prozy, jak i kina historycznego. Warto w tym miejscu zauważyć, że np. w anglojęzycznym kręgu kulturowym wiarygodność stylizacyjna dialogów filmowych (co nie oznacza bynajmniej rekonstrukcjonizmu!) jest obiektem troski reżyserów i scenarzystów, a stosunkowo często również przedmiotem oceny dokonywanej przez krytyków i widzów (por. Hołobut, Woźniak 2017: 257–283).

Czy w naszym korpusie filmowym pojawiają się elementy budzące istotne zastrzeżenia językoznawcy-stylistyka? Przyjrzyjmy się kolejnym płaszczyznom stylizacji historycznej. Nieliczne w analizowanych dziełach fonetyczne wykładniki stylizacji historycznej nie budzą w większości przypadków istotnych wątpliwości. Czasami można wręcz mówić o wyjątkowo trafnym ich doborze. Na taką ocenę za-

²⁰ Profesor Michał Kotin poinformował autora na zjeździe Polskiego Towarzystwa Językoznawczego w 2016 r., że został niegdyś poproszony o przygotowanie kwestii w języku staroniemieckim do niemieckiego filmu fantastycznego dla dzieci. Było to jednak punktowe wykorzystanie dawnej niemczyzny dla samego jej brzmienia, ograniczone do wypowiedzi konkretnej postaci (wiedźmy). Za przekazanie tej informacji autor niniejszego opracowania serdecznie dziękuje.

sługuje np. użycie w filmie *Gniazdo* postaci wyrazowych z nagłosowym k w miejsce współczesnego ogólnego ch (*Kryst, krzest*). Zjawisko to, choć również gwarowe, jest bardzo dobrze udokumentowane w zabytkach staropolskich, a z punktu widzenia współczesnego odbiorcy na pewno odznacza się wyrazistością. Pewne zastrzeżenia można mieć natomiast co do trójskładnikowych postaci zapożyczeń na -ija// -yja, pojawiających się w *Kazimierzu Wielkim* oraz w *Kościuszcze pod Raclawicami*. W pierwszym filmie użyta przez twórców forma *konfederacyja* razi dlatego, że w języku staropolskim ta konkretnie jednostka na pewno nie istniała, a ze względów historyczno-kulturowych kojarzy się mocno z czasami późniejszymi. Z kolei wprowadzenie omawianych postaci dźwiękowych do wypowiedzi bohaterów żyjących u schyłku XVIII w., a więc już po ustabilizowaniu się akcentu paroksytonicznego, może być odbierane jako przesada lub nawet zabieg anachroniczny. Warstwa fonetyczno-fonologiczna badanych filmów budzi ponadto ogólne zastrzeżenia ze względu na przesadną redukcję środków stylizacyjnych. Wydaje się, że bez większych strat w zakresie komunikatywności tekstu scenarzyści mogliby dużo częściej sięgać po zleksykalizowane dawne postaci dźwiękowe wyrazów, znane dobrze z tradycji literackiej, takie jak np. *ocięc* 'ojciec', *cora* 'córa, córka', *ślawnien* 'ślawnion, ślawniony'.

W zakresie fleksji nominalnej najbardziej ewidentnym błędem stylizacyjnym jest bez wątpienia używanie liczebnika zespołowego *samotrzeń* w znaczeniu 'same-mu'. Zabieg taki wydaje się usprawiedliwiony w serialu komediowym *Świat według Kiepskich*. Jego twórcy – znani z zamiłowania do wielopiętrowego humoru, adresowanego do widzów o zróżnicowanych kompetencjach odbiorczych – mogli całkiem świadomie użyć wskazanej formy w sposób niewłaściwy, licząc na to, że błąd zostanie dostrzeżony i odebrany jako żart. Trudno jednak wytłumaczyć obecność rażącej pomyłki w poważnym, monumentalnym fresku historycznym, jakim jest *Kazimierz Wielki*. Innym wątpliwym rozwiązaniem wydaje się wprowadzenie formy N. l. mn. *sołdaty* do potocznego dialogu w filmie *Kościuszek pod Raclawicami*. Jest to chyba przykład archaizacji przesadnie wzmocnionej, u schyłku XVIII w. końcówka -y funkcjonowała już bowiem jako środek stylistyczny podnoszący rejestr. Ewidentnym anachronizmem jest forma *Sasy*, pojawiająca się w *Gnieździe*. Użycie przeniesionej z biernika końcówki -y w M. l. mn. rzeczowników męskoosobowych to zjawisko bardzo późne, osiemnastowieczne. Wyzyskiwane było wprawdzie w różnych funkcjach stylizacyjnych w dziewiętnastowiecznej poezji, jednak jego obecność w nowoczesnym filmie o czasach piastowskich wydaje się rażąca. Inne nacechowane formy deklinacyjne są stosowane raczej trafnie, można jednak odnieść wrażenie, że bardzo rzadko. Sądzimy, że jeśli scenarzyści decydują się już na wprowadzenie do

dialogów archaicznej końcówki, osiągnęliby większy efekt, gdyby posłużyli się nią przynajmniej parokrotnie.

Nacechowane formy koniugacyjne są stosowane w zasadzie poprawnie, choć pewne problemy stwarzały scenarzystom analityczne formy czasu przeszłego, co wydaje się dość zaskakujące. W dialogach filmowych można napotkać nienormalne połączenia końcówek fleksyjnych z partykułą *-że*, np. *skąd żeście się tu wzięli* (R), czy też zjawisko podwajania końcówek, np. *com żem je kosił* (SWK). Nie są to usterki *stricte* stylizacyjne, ale wskazują na brak językowego wyczucia w zakresie ciągle istniejącej konstrukcji, co na pewno w jakimś stopniu świadczy o stosunku twórców filmowych do formy językowej ich dzieł. Uwagę zwraca ponadto brak nawiązań do historycznych czasów przeszłych. Czas zaprzeszły został użyty tylko w jednym filmie (*Kazimierz Wielki*), w dodatku tylko raz. Wydaje się, że w dziełach, których akcja została umiejscowiona w średniowieczu, scenarzyści mogliby sięgnąć w większym stopniu po czasy przeszłe złożone, upodabniając w ten sposób np. sakralne akty mowy do zbytków staropolskich, na pewno w jakimś stopniu znanych odbiorcom chociażby z edukacji szkolnej.

Nieliczne stylizacyjne operacje słowotwórcze – poza błędną interpretacją przymiotnika dzierżawczego *Łokietków* jako formy żeńskiej – nie budzą zastrzeżeń, można się jednak dziwić, dlaczego twórcy filmowi zdecydowali się stosować je tak rzadko. Wydaje się, że dawne formacje patronimiczne i przymiotniki dzierżawcze nie powinny stwarzać odbiorcom większych trudności interpretacyjnych, odznaczają się natomiast dużą wyrazistością stylizacyjną. Z tych samych względów wdzięcznym środkiem archaizacyjnym byłaby również odmienna prefiksacja czasowników, choć przy jej stosowaniu istnieje oczywiście większe ryzyko tworzenia form sztucznych, niezgodnych z faktami historycznojęzycznymi. Ewidentnych błędów stylizacyjnych tego rodzaju da się jednak uniknąć stosunkowo łatwo, pomoc stanowią chociażby słowniki polszczyzny historycznej. Jak pokazuje analiza materiału, polscy scenarzyści nie są raczej skłonni do podejmowania bardziej zaawansowanych poszukiwań leksykograficznych.

Jeśli chodzi o podsystem składniowy, to najwięcej wątpliwości „normatywnych” budzi powszechne stosowanie przez twórców filmowych inwersji. Z jednej strony wykorzystanie wyszukanych wariantów szyku, ze względu na ich mocne nacechowanie, jest bardzo sugestywnym zabiegiem stylizacyjnym, z drugiej jednak powoduje, że widz może odbierać filmowe dialogi jako bardzo książkowe, koturnowe. To z kolei osłabia ich historyczne prawdopodobieństwo socjolingwistyczne, trudno bowiem uwierzyć, by dawni Polacy rozmawiali ze sobą, stosując nieustannie wyrafinowaną, literacką składnię linearną, również w sytuacjach nieoficjalnych. Ponad-

to, jak już wspominaliśmy, omawiając gramatyczne wykładniki stylizacji, skomplikowany szyk przestawny charakteryzował przede wszystkim piśmiennictwo okresu średniopolskiego, pozostające pod silnym wpływem składni łacińskiej. W związku z tym uczynienie inwersji jednym z głównych środków stylizacyjnych w filmach z akcją umiejscowioną w średniowieczu bądź w I poł. XVIII i w XIX w. raczej obniża ocenę wiarygodności archaizacji stosowanej w tych dziełach. Innym zabiegiem składniowym, który w świetle ustaleń lingwistycznych (por. Klemensiewicz 1926) wydaje się nadużywany przez scenarzystów, jest narzędnikowa postać orzecznika przymiotnego. Zjawisko to stanowi innowację okresu średniopolskiego, nie występowało natomiast w polszczyźnie średniowiecznej, mimo to w filmach, których akcja rozgrywa się w tej epoce (*Bolesław Śmiały*, *Kazimierz Wielki*), można usłyszeć formy typu *będzie sprawiedliwym* (BS), *rozwiązany zostanie* (KW). Rozszerzenie autentycznego zakresu obecności omawianych struktur bez wątplenia uwarunkowane jest ich stylizacyjną wyrazistością, co jednak nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z historycznojęzykowym nadużyciem.

Płaszczyna leksykalno-semantyczna filmowej stylizacji nie wywołuje w przeważającej liczbie przypadków większych zastrzeżeń. Bardzo trafny okazuje się dobór archaizmów rzeczowych, co zapewne wynika z faktu, że ich właściwe stosowanie wiąże się bezpośrednio z dochowywaniem wierności realiom historycznym. Niezbyt szczęśliwym rozwiązaniem wydaje się jednak na pewno – wspomniane już wcześniej – stosowanie przez bohaterów w odniesieniu do faktów z przeszłości współczesnego nazewnictwa naukowego (np. *żywoty świętych*, *unia horodelska*), które oczywiście nie mogło być znane w prezentowanych na ekranie czasach. Zjawisko to ogranicza się w zasadzie do filmów poświęconych średniowieczu. W dziełach dotyczących tej epoki można też napotkać pojedyncze przykłady archaizmów rzeczowych będących anachronizmami, odnoszących się do realiów późniejszych: *alkowa* ‘pomieszczenie sypialne’, *chorągiew* ‘oddział wojska’, *konfederacja* ‘związek szlachty’ w *Kazimierzu Wielkim*; *sabat* ‘zgromadzenie czarownic’ w *Królewskich snach*. Jeśli chodzi o pozostałe klasy semantyczno-leksykalnych wykładników archaizacji: archaizmy stylistyczne, leksemy książkowe, potoczny i dialektyzmy, to trzeba stwierdzić, że w zdecydowanej większości nie wzbudzają one większych wątpliwości „normatywnych”. Jednostki tego rodzaju nie ewokują specyficznie historycznej rzeczywistości, istnieje zatem nikła szansa, że staną się przyczyną stylistycznego zgrzytu, nawet jeśli użyją ich bohaterowie z epoki, w której jeszcze (lub już) nie były używane. W takich przypadkach anachronizm mógłby zresztą odkryć wyłącznie odbiorca o bardzo zaawansowanej wiedzy specjalistycznej. Problem stwarzają jedynie nieznanne w danym okresie archaizmy stylistyczne zapożyczone

dopiero później z języków obcych – przede wszystkim z łaciny: *fawor* ‘łaska’ (KS), *skrypt* ‘list’ (KW), *suplika* ‘prośba pisemna’ (KW), rzadziej niemieckiego: *frymarczyk* ‘kupczyk czymś’ (KW). Wprowadzenie ich do list dialogowych można uznać za zabieg sprzeczny z realiami kulturowo-komunikacyjnymi. Przypadki takie ograniczone są do filmów o tematyce średniowiecznej.

W obrębie płaszczyzny pragmatycznej wątpliwości budzić może przede wszystkim silna tendencja do rozszerzania historycznego zakresu występowania dawnych tytułów grzecznościowych, będących typowym wytworem kultury szlacheckiej. Chodzi tu zwłaszcza o liczne zwroty adresatywne będące skröceniami (różnych stopni) konstrukcji z segmentem *miłość*, np. *jegomość*, *acan*, *mości*, *waszmość*. Ich użycie ograniczone było w zasadzie do XVI–XVIII w. Nie wszystkie zresztą powstały oczywiście od razu, proces skracania wyrażen etykietalnych postępował na przestrzeni całego okresu średniopolskiego. O ile jednak oczekiwanie, by scenarzyści sprawdzali, czy dana postać formuły adresatywnej występowała w danym dziesięcioleciu czy nawet półwieczu, należałoby uznać za zdecydowanie zbyt purystyczne, o tyle słusznie można mieć zastrzeżenia do umieszczania szlacheckiej tytułatury grzecznościowej w zupełnie nieadekwatnym kontekście historyczno-kulturowym. Z takimi sytuacjami mamy natomiast do czynienia w badanym materiale. Najbardziej ewidentne przykłady stanowią tu dwa filmy: *Kazimierz Wielki* oraz *Wilczyca*. Akcja pierwszego z nich rozgrywa się w wieku XIV, a więc na długo przedtem, nim pojawiły się skröcone zwroty grzecznościowe. Mimo to w wypowiedziach bohaterów usłyszeć możemy takie formuły, jak *król jegomość*, *mości Macieju* czy *wasza mość*. Z kolei w *Wilczycy* słyszymy zwroty typu *acan* i *waszmość*, traktowane przez rozmówców jako zupełnie neutralne wykładniki grzeczności językowej, pomimo że w połowie XIX stulecia musiały już uchodzić za elementy zupełnie przestarzałe (por. Rachwał 1991). W filmie *Piestraka* pojawiają się ponadto liczne przykłady łączenia zwrotów adresatywnych z formą 2. os. l. poj. czasownika, np. *Bierz waćpan ludzi!*; *Potrzebny pan tu będziesz*. Historycznie jest to również zabieg niewiarygodny, ponieważ od XIX w. mamy do czynienia już z normą dzisiejszą, a więc stosowaniem w takich przypadkach 3. os. l. poj., chyba żeby zinterpretować omawiane użycia jako wykładniki dodatkowych funkcji pragmatycznych, np. jako wyraz lekceważenia adresata (w *Wilczycy* mamy do czynienia z alternacją konstrukcji drugo- i trzecioosobowych), choć kontekst i konsytuacja nie pozwalają uznać takiej interpretacji za jednoznacznie słuszną.

Analiza materiału filmowego pod kątem lingwistycznej adekwatności środków stylizacyjnych pozwala stwierdzić, że stosunkowo najmniej wątpliwości historyka języka budzić mogą dzieła, których akcja została osadzona w okresie średniopol-

skim bądź w początkowej fazie okresu nowopolskiego (II poł. XVIII w. – początek XIX w.). Nie znaczy to oczywiście, że twórcy wskazanych filmów dokonali jakiejś, choćby przybliżonej, rekonstrukcji ówczesnego stanu polszczyzny. O archaizacji rekonstrukcyjnej nie ma mowy w żadnym z polskich filmów historycznych, scenarzyści bazują bowiem na współczesnym języku ogólnym (oczywiście w wersji starannej, opracowanej), ubarwiając go tylko elementami nacechowanymi. Jeśli chodzi jednak o dzieła z fabułą umiejscowioną w XVI–XVIII w., to wykładniki stylizacji rzeczywiście w bardzo dużym stopniu nawiązują do właściwości ówczesnej polszczyzny. Na pewno nie można tego samego powiedzieć o filmach poświęconych średniowieczu. W ich przypadku twórcy w bardzo ograniczonym stopniu wykorzystują elementy typowe dla zabytków pochodzących z tej epoki, chętnie natomiast sięgają do charakterystycznych zasobów języka późniejszego – przede wszystkim średniopolskiego. Skutkuje to oczywiście pojawianiem się anachronizmów. Z kolei *Wilczyca*, z fabułą osadzoną w połowie XIX stulecia, stanowi ciekawy przykład stylizacji nadmiernie wzmocnionej poprzez nasycenie wypowiedzi postaci żyjących w okresie nowopolskim elementami języka starszego – znowu średniopolskiego. Filmy poświęcone przeszłości zupełnie fikcjonalnej (*Rycerz*, *Świat według Kiepskich*) oczywiście nie podlegają ocenie w zakresie adekwatności doboru środków stylizacyjnych do prezentowanej na ekranie epoki.

Powyższe obserwacje pozwalają na sformułowanie dwóch wniosków. Po pierwsze nie wydaje się, by twórcy filmów opartych na scenariuszach oryginalnych konsultowali kształt językowy swych dzieł ze specjalistami z dziedziny językoznawstwa, bazowali raczej wyłącznie na własnej kompetencji stylizacyjnej, będącej częścią „normalnych” umiejętności literackich, jakimi dysponować muszą twórcy scenariuszy czy list dialogowych. Za takim osądem przemawiają zresztą fakty zewnętrznojęzykowe. Zgodnie z naszymi ustaleniami wśród konsultantów naukowych żadnego z analizowanych dzieł nie znalazł się językoznawca, choć reżyserzy posiłkowali się bardzo chętnie wiedzą historyków i historyków sztuki, a nawet muzykologów. Takie podejście do materii słownej w polskim kinie historycznym wydaje się szczególnie znamienne, zwłaszcza że nie wszyscy filmowcy pozostają zamknięci na współpracę z lingwistami. Decydowali się na nią twórcy niektórych dzieł z silnie rozwiniętą stylizacją gwarową, dawniej np. Ryszard Ber jako reżyser filmu *Kaszëbë*, a w ostatnich latach Wojciech Smarzowski, autor głośnego *Wołynia*. Drugi wniosek wypływający z przeprowadzonej analizy „normatywnej” stylizacji historycznej dotyczy stopnia przyswojenia dawnej polszczyzny przez twórców filmowych. Bez wątplenia najlepiej były im znane właściwości języka średniopolskiego i dlatego czerpali przede wszystkim z jego zasobów. Jeśli chodzi o inne okresy rozwojowe, nie dysponowali

prawdopodobnie wiedzą wystarczającą, by próbować szerzej do nich nawiązywać. Obserwacja ta rzuca istotne światło na kwestię źródeł omawianego wcześniej filmowego metastereotypu dawnej polszczyzny, ale tym zagadnieniem zajmiemy się już w następnym rozdziale.

ROZDZIAŁ VII

Stylizacja historyczna w filmie – stylizacja historyczna w literaturze. Problem źródeł metastereotypu dawnej polszczyzny

W poprzednich rozdziałach omówiliśmy szeroko zasób ewokantów dawności językowo-kulturowej pojawiających się w dialogach filmowych (ewentualnie również w filmowym paratekście), ich związki z kodem wizualnym, procesy stereotypizacyjne, którym podlegają, oraz stopień zgodności z autentycznymi wzorcami stylizacyjnymi. Ponieważ podstawę naszych badań stanowiły wyłącznie filmy i seriale bazujące na scenariuszach oryginalnych, za uzasadnione można uznać stwierdzenie, że udało nam się pokazać specyfikę autonomicznej filmowej stylizacji historycznej, wypracowanej specjalnie na potrzeby medium audiowizualnego. W niniejszym rozdziale spróbujemy dokonać porównania kinowych strategii stylizacyjnych z tymi, które już wcześniej pojawiły się w polskiej literaturze, wydobywając zarówno podobieństwa, jak i różnice. Punktem odniesienia będą tu opracowania naukowe, w których poddano analizie wykładniki archaizacji obecne w tekstach literackich. Prac tego rodzaju w rodzimej literaturze językoznawczej istnieje stosunkowo wiele. Zdecydowana większość z nich poświęcona jest konkretnym utworom: *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego (Handke 1959), *Krzyżowcom* Zofii Kossak-Szczuckiej (Kamińska 1959), *Dziadom* Adama Mickiewicza (Rudnicka-Fira 1984), *Warszawskiemu Albertusowi* Adolfa Dygasińskiego (Stachurski 1973), *Błazeja Siennickiego diariuszowi z wojny szwedzkiej* Bohdana Królikowskiego (Kij 1981), *Krzyżakom* (Kurzydłowska 1973) oraz *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza (Mitros 1955, Wilkoń 1976: 123–159). Można jednak napotkać również opracowania poświęcone większym zbiorom dzieł jednego autora: Stanisława Wyspiańskiego (Bobrowski 2015), Stefana Żeromskiego (Brzeziński 1970), Andrzeja Sapkowskiego (Dziwisz 2015, Kaczerzewska 2016). Istnieją też artykuły i monografie omawiające utwory różnych autorów, ale pokrewne gatunkowo i tematycznie: powieści histo-

ryczne Ryszarda Jegorowa i Bohdana Królikowskiego (Buczyński 1990), literaturę dla dzieci (Kopeć 1966), dwudziestowieczną powieść historyczną o średniowieczu (Dubisz 1991). Przedmiotem zainteresowania lingwistów stawały się najczęściej powieści, co nie dziwi, zważywszy, że rozbudowana archaizacja stanowi użyteczne narzędzie kreacji artystycznej przede wszystkim w prozie fabularnej, ale pojawiają się też opracowania poświęcone dziełom reprezentującym inne gatunki, np. dramaty.

Zasadnicza i dość banalna różnica między archaizacją filmową i literacką wynika oczywiście ze specyfiki gatunkowej i kanału przekazu. W filmach nie spotykamy się raczej ze stylizacją opozycyjną czy opozycyjno-ekwipolentną, polegającą na różnicowaniu dialogów i tekstu narracyjnego pod względem nasycenia elementami nacechowanymi. Dość powszechną (choć bynajmniej nie jedyną) strategią obecną w polskiej prozie jest natomiast obfite wprowadzanie archaizmów do wypowiedzi postaci i powściągliwe (archaizacja opozycyjno-ekwipolentna) lub zupełnie śładowe, ograniczone do archaizmów rzeczowych (archaizacja opozycyjna) stosowanie ich w narracji, zwłaszcza trzecioosobowej. Wprawdzie również komentarze historyczne i fabularne towarzyszące obrazowi kinowemu nie zawierają wykładników stylizacji lub tylko pojedyncze ich przykłady, ale paratekst pojawia się w polskim filmie zbyt rzadko, by można było tu mówić o jakiejś szczególnie utrwalonej strategii artystycznej. Ponieważ z punktu widzenia genologii literackiej scenariusz filmowy jest formą wypowiedzi mieszczącą się na pograniczu epiki i dramatu (por. Lewicki 1970, STL 1988: 458), warto też porównać dzieła filmowe i sztuki sceniczne pod kątem nasycenia archaizmami występujących w nich form podawczych. W utworze dramatycznym o stylizacji opozycyjnej lub opozycyjno-ekwipolentnej możemy mówić, gdy traktujemy go jako autonomiczny tekst literacki, ponieważ elementy nacechowane pojawiają się zazwyczaj wyłącznie w dialogach i monologach, nie ma ich natomiast w didaskaliach. Gwoli ścisłości należy jednak wspomnieć, że istnieją sztuki sceniczne, w których klasyczne didaskalia poddawane są zabiegom stylizacyjnym, w tym również archaizacyjnym. Tak czynił np. Stanisław Wyspiański (por. Bobrowski 2015: 133–134). Nie udało nam się stwierdzić, by do takiej praktyki uciekał się którykolwiek z polskich scenarzystów odpowiedzialnych za filmy historyczne²¹. Typowy opozycyjny układ stylistyczny właściwy dla tekstu dramatycznego zanika w klasycznej realizacji na scenie, uwzględniającej wyłącznie tekst główny, co zbliża teatralne wykonanie dramatu do filmu. Trzeba wszakże pamiętać, że w obrębie literatury dramatycznej istnieją utwory o bardzo rozbudowanym, narracyjnym tekście pobocznym (np. *Wyzwolenie* i *Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego,

²¹ Oczywiście w scenariuszowych didaskaliach siłą rzeczy mogą się pojawiać archaizmy rzeczowe.

Róża Stefana Żeromskiego), który może zostać wykorzystany w przedstawieniu teatralnym, co stwarza warunki do zaistnienia w nim stylizacji opozycyjnej.

Ogólny rozkład wykładników stylizacji historycznej w filmie tylko częściowo przypomina sytuację panującą w beletryście. Podobnie jak ma to miejsce w kinie, wykładniki fonetyczno-fonologiczne w większości utworów literackich odgrywają niewielką rolę. Pisarska strategia w tym zakresie polega przeważnie na wprowadzaniu do tekstu pojedynczych odmiennych postaci dźwiękowych wyrazów powszechnie znanych, innymi słowy autorzy ograniczają się do stosowania dubletów fonetycznych. Można powiedzieć, że scenarzyści dokładnie przenieśli na grunt filmowy tę tendencję. Z drugiej strony jednak zdarzają się dzieła literackie, w których archaizacja fonetyczna jest dużo bardziej rozwinięta. Taki znaczący wyjątek stanowią, jak pokazały badania Ewy Kurzydłowskiej (1973), *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza. W powieści noblisty rozpoznawalne zjawiska dźwiękowe, przede wszystkim archaiczne formy wyrazowe uwarunkowane procesem rozwoju jerów, przegłosem czy iloczasem występują dosyć systematycznie. W naszym korpusie filmowym nie pojawiło się natomiast żadne dzieło, w którym archaizacja fonetyczna wykraczała by poza wprowadzenie do wypowiedzi postaci pojedynczych dubletów.

Zarówno twórcy literaccy, jak i filmowi sięgają stosunkowo chętnie, choć selektywnie (co oznacza posługiwanie się wybranymi, szczególnie wyrazistymi końcówkami i formami) po archaizmy fleksyjne i w tym przypadku możemy mówić o zbliżonych tendencjach. Wyraźny rozdźwięk pojawia się natomiast, na co zwróciliśmy już uwagę wcześniej, jeśli chodzi o słowotwórstwo. Znajduje się ono niemal zupełnie poza zainteresowaniem scenarzystów, podczas gdy w archaizacji literackiej dawne formacje słowotwórcze odgrywają istotną rolę. W przebadanych dotychczas przez językoznawców tekstach pojawia się ich dość znaczna liczba, a ponadto w wielu dziełach określone typy eksploatowane są systematycznie. Można zauważyć, że zwłaszcza niektóre formanty rzeczownikowe (np. -ość, -ec, -isko, -iszcze) mocno utrwaliły się w naszej literaturze jako znaki archaiczności tekstu.

Bardzo ciekawie rysuje się sytuacja w zakresie składniowych i leksykalnych wykładników stylizacji. Scenarzyści sięgają bardzo chętnie po zasoby obu tych klas, ale skłonni jesteśmy postawić tezę, że składnia, przede wszystkim linearna, jest dla nich chyba nawet ważniejsza niż słownictwo. Warto podkreślić na przykład, że w naszym podstawowym korpusie filmów odnotowaliśmy 566 przypadków użycia szyku przestawnego. Jest to liczba niewiele mniejsza niż ogólna suma nacechowanych jednostek leksykalnych (643), spośród których znaczna część to zresztą *hapaks legomena*, a trzeba pamiętać, że inwersja decyduje o archaicznym zabarwieniu całego wypowiedzenia, nawet gdy nie pojawiają się w nim żadne inne osobliwości

językowe. Ponadto stylizacja składniowa nie ogranicza się w dialogach do poziomu linearnej organizacji zdania. Jeśli chodzi o archaizację literacką, to jej badacze dość konsekwentnie przypisują pierwszoplanową rolę środkom leksykalnym, natomiast ranga wykładników składniowych, zazwyczaj obecnych przede wszystkim w postaci szyku przestawnego, okazuje się zróżnicowana: w *Ogniem i mieczem* odgrywają one rolę zasadniczą (Wilkoń 1976), ale już w *Krzyżowcach* (por. Kamińska 1959) czy *Starej baśni* (por. Handke 1959) pojawiają się dużo mniej licznie, a w *Krzyżakach* (por. Kurzydłowska 1973) stanowią klasę wyraźnie peryferyjną (choć jednak obecną). Konfrontacja naszych analiz z ustaleniami Aleksandra Wilkonia prowadzi do wniosku, że sytuacja ukształtowana w filmie historycznym, charakteryzująca się kluczową rolą archaizmów składniowych i leksykalnych z mocniejszym akcentem położonym na te pierwsze, najbardziej przypomina układ, z którym mamy do czynienia w pierwszej części *Trylogii*.

Dużo trudniej porównać pragmatyczne wykładniki stylizacji pojawiające się w filmie i literaturze, co wynika z tego, że w dotychczasowych opracowaniach naukowych raczej nie były one wyraźnie wyodrębniane. Analiza materiału filmowego wykazała, że dawne zwroty grzecznościowe i gatunki mowy pełnią w nim bardzo istotne funkcje stylizacyjne. Z dosyć podobną sytuacją na pewno mamy do czynienia w *Ogniem i mieczem*. Szlacheckie formuły adresatywne odznaczają się w tej powieści bardzo wysoką frekwencją i należą przez to do szczególnie wyrazistych ewokantów dawności językowo-kulturowej. Autorzy opracowań poświęconych innym dziełom literackim niestety nie wykazali wystarczającego zainteresowania pragmatyczną płaszczyzną stylizacji, by można było pokusić się o jakieś bardziej precyzyjne porównania. Niemniej jednak, gdy czyta się wyekscerpowane przez nich przykłady, przeważnie można napotkać nawiązania do dawnego polskiego systemu honoryfikatywnego.

Zasadnicza różnica między stylizacją literacką i filmową występuje na pewno, jeśli chodzi o liczbę wprowadzanych do tekstu elementów archaizujących²². Oczywiście należy pamiętać, że nie wszyscy pisarze publikujący książki o tematyce historycznej czy quasi-historycznej stosują rozwiniętą archaizację, zwłaszcza w nowszej prozie zauważalna jest tendencja do tworzenia dzieł pozbawionych tego zabiegu artystycznego (por. Dubisz 1991: 165). Jeśli już jednak decydują się na jego wykorzystanie, to przeważnie wprowadzają do swoich utworów zdecydowanie więcej elementów nacechowanych, niż czynią to scenarzyści. Wprawdzie autorzy opra-

²² Ponieważ celem naszych badań nie było dokonanie pełnej analizy statystycznej dialogów filmowych (nie została ona zresztą przeprowadzona również dla tekstów porównawczych), prezentowane tu zestawienia mają wyłącznie charakter orientacyjny.

cowań poświęconych archaizacji literackiej podają najczęściej tylko wybiórcze informacje statystyczne, ale nawet te, którymi dysponujemy, potwierdzają wyraźnie postawioną wyżej tezę. I tak np. w naszym całym zbiorze filmów udało się znaleźć 49 nacechowanych form nominalnych i 118 werbalnych. Tymczasem w jednej powieści *Ogniem i mieczem*, jak podaje A. Wilkoń (1976), mamy do czynienia z 367 tekstowymi wystąpieniami archaizmów deklinacyjnych, z których aż 288 przypada na same dialogi, i co najmniej²³ 90 użyciami archaizmów koniugacyjnych (za wyjątkiem czasu zaprzęskiego obecnymi głównie w wypowiedziach bohaterów). W filmie Witolda Lesiewicza *Bolesław Śmiały* pojawia się 10 jednostek leksykalnych, które zinterpretowaliśmy jako archaizmy stylistyczne. Tymczasem w noszącym taki sam tytuł dramacie Stanisława Wyspiańskiego mamy aż 255 leksemów wskazanego typu. Jest to zresztą liczba znacznie przewyższająca liczbę archaizmów stylistycznych obecnych w naszym całym korpusie filmowym (169). Znacznie niższa frekwencja wykładników archaizacji w filmach wynika oczywiście w dużym stopniu z faktu, że listy dialogowe, jako tylko jeden z elementów budujących filmową narrację, są zazwyczaj tekstami krótszymi niż typowe kilkuaktowe dramaty, nie mówiąc o wielkich epickich powieściach. Wydaje się jednak, że w przypadku polskiego scenopisarstwa oryginalnego możemy mówić również o wyraźnym utrwaleniu się modelu archaizacji powściągliwej, umiarkowanej.

Na rozważenie zasługuje jeszcze na pewno problem filmowego metastereotypu polszczyzny historycznej. Warto zastanowić się, czy ten skonwencjonalizowany zespół środków archaizacyjnych odznacza się podobnym stopniem utrwalenia w tekstach literackich. Niestety udzielenie precyzyjnej odpowiedzi na tak postawione pytanie jest poważnie utrudnione z powodu istotnych różnic w zakresie kryteriów klasyfikacji materiału, które zostały przyjęte w niniejszej monografii oraz wcześniej wymienionych opracowaniach, będących dla nas porównawczym punktem odniesienia. Wydaje się jednak, że pomimo wystąpienia tych ograniczeń można pokusić się o sformułowanie pewnych wniosków.

Stosunkowo najłatwiej analizę porównawczą można przeprowadzić, wykorzystując rozprawę S. Dubisza (1991). Badacz ten, analizując zestaw dziesięciu dwudziestowiecznych powieści historycznych poświęconych średniowieczu, wykrył grupę zabiegów stylizacyjnych, które pojawiają się w wielu tekstach, niezależnie od ich tematyki i dokładnego czasu akcji. Ten zbiór chwytów został przez niego określony mianem archilektu stylizacyjnego. Lingwista zaliczył do niego zjawiska powtarzające się przynajmniej w ośmiu tekstach. W ten sposób otrzymał zbiór

²³ Nie dla wszystkich typów archaizmów werbalnych A. Wilkoń podaje pełną liczbę wystąpień.

trzydziestu dwóch regularnie występujących w badanych powieściach wykładników archaizacji. Reinterpretacja materiału Dubisza w duchu przyjętych przez nas kryteriów klasyfikacyjnych pozwala stwierdzić, że w prozatorskim archilekcie stylizacyjnym obecne są następujące składniki filmowego metastereotypu polszczyzny historycznej:

1. Analityczne formy czasu przeszłego;
2. Analityczne formy czasownika *być* w czasie teraźniejszym;
3. Postpozycyjny szyk przydawki;
4. Finalny szyk orzeczenia;
5. Archaizmy rzeczowe, zwłaszcza związane z wojną i wojskowością oraz stosunkami społeczno-politycznymi;
6. Archaizmy stylistyczne;
7. Leksemy książkowe w funkcji archaizmów.

Nie znaczy to bynajmniej, że pozostałe elementy metastereotypu nie występują w badanych powieściach. W zasadzie wszystkie – poza dawnymi zwrotami grzecznościowymi oraz magicznymi aktami mowy, na temat których Dubisz osobno się nie wypowiada²⁴ – wyróżnione przez nas skonwencjonalizowane zjawiska są w nich obecne, ale nie odznaczają się na tyle szeroką dystrybucją, by mogły zostać zaliczone do archilektu. Niezależnie od tego można jednak stwierdzić wyraźną zbieżność stereotypu dawnej polszczyzny w filmie i dwudziestowiecznej powieści. Inna sprawa, że – jak zauważył warszawski badacz (Dubisz 1991: 89) – jego rola w prozie pozostaje wyraźnie ograniczona, stanowi tylko „zewnątrzną, ornamentacyjną warstwę tekstu”, podczas gdy w analizowanych przez nas listach dialogowych właściwie decyduje o ostatecznym efekcie stylistycznym. To kolejna obserwacja pokazująca, jak bardzo filmowa stylizacja historyczna okazuje się ograniczona w swoich zasobach.

Lektura pozostałych opracowań będących dla nas punktem odniesienia uprawnia do tego, by z pewną ostrożnością mówić o występowaniu podobnej skali zbieżności, z jaką mamy do czynienia w przypadku porównań z dwudziestowieczną powieścią historyczną. Nie dotyczą one oczywiście archilektu czy stereotypu, o których autorzy nie piszą, ale obecności uznanych przez nas za stereotypowe wykładników stylizacji w konkretnych utworach. Fakt ten wydaje się bardzo znaczący przede wszystkim ze względu na rozpiętość czasową tak dat powstania, jak i chronologicznego umiejscowienia fabuły analizowanych przez badaczy dzieł. Mamy wśród nich przecież zarówno dziewiętnastowieczną powieść poświęconą legendarnym dziejom

²⁴ Lekturowa znajomość wielu zbadanych przez Dubisza powieści pozwala stwierdzić, że również te elementy są w nich jednak w mniejszym lub większym stopniu obecne.

Polski (*Stara baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego, por. Handke 1959), jak i współczesną prozę fantasy (twórczość Andrzeja Sapkowskiego, por. Dziwisz 2015). Podobieństwa, oprócz płaszczyzny leksykalnej z kluczową rolą archaizmów rzeczowych i stylistycznych oraz leksyki książkowej, dotyczą zwłaszcza składni linearnej, a dokładniej – obecności finalnego szyku orzeczenia. O stosowaniu tego zabiegu czytamy w zdecydowanej większości przywołanych na wstępie opracowań. Okazuje się on bodaj najsilniejszym sygnałem stylizacji archaicznego tekstu w polszczyźnie artystycznej, przynajmniej w perspektywie nadawczej, z punktu widzenia twórców dobierających adekwatne ich zdaniem środki stylizacyjne²⁵. Jednak również dawna tytułatura grzecznościowa, element kluczowy w filmie historycznym, zdaje się mieć mocno utrwaloną pozycję. Dość wspomnieć, że ewidentnie szlacheckie, skrócone zwroty adresatywne pojawiają się obficie np. w cyklu wiedźmińskim Sapkowskiego, chociaż świat przedstawiony tej sagi w sensie mimetycznym nie ma z Polską sarmacką nic wspólnego. Dla autora stanowić jednak musiały bardzo wyraziste ewokanty ogólnie rozumianej dawności językowej, traktowanej jako naturalny stylistyczny sztafaż dla świata fantasy. W każdym razie przeprowadzone porównania zdają się dość wyraźnie sugerować, że metastereotyp dawnej polszczyzny jest zjawiskiem szerszym, właściwym nie tylko dla medium filmowego, ale utrwalonym jako pewna konwencja stylistyczna w artystycznej odmianie języka polskiego. Oczywiście dokładne określenie skali jego występowania w polskiej literaturze – zarówno w sensie liczbowym, jak i chronologicznym – wymagałoby dalszych, bardzo szeroko zakrojonych badań materiałowych, zapewne o charakterze korpusowym.

Jeśli mielibyśmy wskazać konkretne, systematycznie przebadane pod kątem stylizacyjnym dzieła literackie, w którym kształt zastosowanych zabiegów archaizacyjnych najbardziej odpowiada zrekonstruowanemu przez nas konwencjonalnemu wyobrażeniu dawnej polszczyzny, musielibyśmy wskazać na *Ogniem i mieczem*. Lektura monografii Wilkonia (1976) uprawnia do stwierdzenia, że są w powieści obecne dokładnie wszystkie elementy metastereotypu – zarówno centralne, jak i peryferyjne. Fakt ten może prowokować do wyciągnięcia łatwego wniosku – istnienie obiegowego zestawu chwytów archaizacyjnych wynika z naśladowania sztuki piarskiej Sienkiewicza. Zapewne nawet wielu badaczy intuicyjnie skłonnych byłoby uznać ten sąd za oczywisty. Bogdan Walczak w znanym artykule *Sienkiewicz w dziejach języka polskiego* (1988) już przed laty uznał, że to wielki dziwienastowieczny realista stworzył model archaizacji, który zdominował polską prozę historyczną.

²⁵ Oceną skuteczności tej (i nie tylko) operacji stylizacyjnej z punktu widzenia odbiorców zajmiemy się w kolejnym rozdziale.

Sprawa wydaje się jednak dużo bardziej skomplikowana, co powinno skłaniać do zachowania powściągliwości w formułowaniu jednoznacznych sądów. Bez wątpienia Sienkiewicz upowszechnił w *Trylogii* pewien model stylizacji archaizującej jako zasady strukturalnej tekstu, polegającej na mocnym nasycaniu ewokantami dawności językowej dialogów, umiarkowanym bądź słabym zaś – narracji. Nie oznacza to jednak przecież, że przed napisaniem *Ogniem i mieczem* w literaturze polskiej nie stosowano archaizacji. Jeśli nawet pominiemy wykorzystywanie pojedynczych archaizmów w poezji w funkcji uwznioślającej, co zdarzało się już u Jana Kochanowskiego (por. Rospond 1961), to i tak musimy zauważyć, że w prozie dziewiętnastowiecznej podejmowano próby stylizacji na dawną polszczyznę już przed Sienkiewiczem. Zagadnieniem tym nie zajmowano się wprawdzie jak dotąd szerzej, ale przykład wspomnianej wyżej *Starej baśni* jest najlepszym dowodem na istnienie takiej tendencji. W powieści Kraszewskiego obecność elementów metastereotypu jest niewątpliwa, a pisarz ten siłą rzeczy nie mógł pozostawać pod wpływem autora *Ogniem i mieczem*. Można zatem przypuszczać, że konwencjonalny zestaw chwytów archaizacyjnych ukształtował się już wcześniej. Jego charakter, zwłaszcza szczególnie istotna rola szyku inwersyjnego, zdaje się sugerować, że kluczową rolę odegrał tu ogólny wpływ piśmiennictwa doby średniopolskiej. Pamiętajmy, że już w czasach oświecenia twórczość renesansową uznawano za wzór dobrej polszczyzny, z kolei okres romantyzmu przyniósł swego rodzaju „odkrycie” prozy barokowej, z *Pamiętnikami* Paska (wydanymi w 1836 r.) na czele. Właściwości języka staropolskiego w twórczości fabularnej prawdopodobnie były następnie przenoszone (zwłaszcza z powodu braku znajomości adekwatnego wzorca stylizacyjnego) na mowę bohaterów żyjących w zupełnie innych epokach. Oczywiście dzieła Sienkiewicza mogły odegrać istotną rolę w utrwaleniu się obiegowego wyobrażenia „staropolszczyzny”, raczej niewłaściwe byłoby jednak przypisywanie nobliście jego stworzenie. Wszystkie powyższe sądy należy jednak traktować jako bardzo robocze i wstępne hipotezy. Dokładna rekonstrukcja dziejów kształtowania się metastereotypu wymagałaby bardzo rozległych badań korpusowych, których przeprowadzenie nie jest chyba jeszcze możliwe. Wprawdzie projektowany jest obecnie duży korpus diachroniczny polszczyzny (por. Król i in. 2019), ale do rozwiązania zarysowanego tu problemu poznawczego potrzebna byłaby raczej baza źródłowa dobrana specjalnie na potrzeby porównawczych, przekrojowych studiów stylistycznych.

Podsumowując porównanie „książkowej” i „ekranowej” stylizacji historycznej, można stwierdzić, że filmowa konwencja archaizacyjna była w polskim kinie od początku (co poświadczają analizowane w niniejszej rozprawie dzieła przedwojenne) pochodną konwencji literackiej. Zasób literackich ewokantów dawności językowo-

-kulturowej został jednak w obrębie sztuki scenariopisarskiej poważnie zredukowany, co wynikało przede wszystkim ze specyfiki medium audiowizualnego – w filmie przekaz informacji dzielony jest między kod językowy i inne kody, dodatkowo akustyczny kanał przekazu i związana z tym konieczność natychmiastowej percepcji nie zachęca do zbytniego zagęszczania osobliwości językowych. Pewną rolę odegrały też chyba kompetencje scenarzystów, przeważnie (może poza Józefem Henem) nienależących do literackiej czołówki.

ROZDZIAŁ VIII

Filmowa stylizacja historyczna w perspektywie odbiorczej

8.1 Ogólne założenia badań nad recepcją stylizacji językowej w filmie

W niniejszym rozdziale dość radykalnie zmienimy perspektywę oglądu filmowej stylizacji historycznej. Dotychczas nasza uwaga skupiała się przede wszystkim na tekstowych produktach operacji stylizacyjnych, inaczej mówiąc – na Humboldtowskim *ergonie* (wytworze). Uwzględnialiśmy oczywiście również istnienie nadawców komunikatów artystycznych – twórców filmowych, których konkretne działania – Humboldtowska *energeia* – polegające na doborze i zastosowaniu określonych zabiegów językowo-stylistycznych stanowią źródło tekstów stylizowanych. W opublikowanym kilka lat temu artykule (Bobrowski 2017c) sformułowaliśmy tezę o potrzebie wyodrębnienia kompetencji stylizacyjnej jako specyficznej formy nadkompetencji językowej²⁶. Rozumiemy przez nią zdolność nie tylko do stosowania operacji stylizacyjnych, ale również ich dekodowania, dlatego też postulujemy wyodrębnienie dwóch jej odmian – stylizacyjnej kompetencji nadawczej i odbiorczej. Obecnie skupimy się na odbiorczym aspekcie stylizacji i spróbujemy określić, czy zabiegi twórców filmowych mające na celu stworzenie iluzji obcowania z dawną polszczyzną osiągają swój skutek, a jeśli tak się dzieje, postaramy się również pokazać, jak końcowe efekty są oceniane przez widzów.

Nasze rozważania będą zmierzać w dwóch kierunkach. Najpierw, nawiązując do znanej koncepcji studiów nad odbiorem tekstów literackich, wypracowanej przez polskich teoretyków literatury (por. zwłaszcza Balcerzan 1971, Głowiński 1977, Markiewicz 1984, Sławiński 1981), omówimy dostępne świadectwa odbioru filmo-

²⁶ Odwołujemy się tu do modelu rozwoju ludzkich zdolności mownych stworzonego przez Teodozję Rittel. Nadkompetencję językową badaczka definiuje jako „operacje na systemie, twórczość językową *sensu stricto* na wszystkich poziomach języka, operacje na regułach, twórczość drugiego stopnia” (Rittel 1994: 16).

wej stylizacji historycznej. Michał Głowiński w swojej znanej książce *Style odbioru*, poświęconej różnym sposobom percypowania dzieł piśmienniczych, zaproponował wyodrębnienie wśród nich stylów ograniczonych i wypracowanych (por. Głowiński 1977: 133–135). Zainspirowani tym przejrzystym, dychotomicznym podziałem proponujemy wyodrębnić dwa style odbioru komunikatu filmowego i w związku z tym stylizacji filmowej – profesjonalny i amatorski. Pierwszy właściwy jest dla widzów oglądających dzieła filmowe niejako zawodowo – krytyków, recenzentów, filmoznawców. Profesjonalną recepcję stylizacji można zrekonstruować na drodze lektury fachowych tekstów publikowanych w czasopiśmie, drukach zwartych, a współcześnie coraz częściej w Internecie. Z kolei styl amatorski, to – jak można się łatwo domyślić – sposób odbioru charakteryzujący szeroką publiczność, anonimowych (w sensie społecznej rozpoznawalności) widzów. Rozwój nowych środków przekazu spowodował, że współcześnie tzw. zwykły odbiorca ma bardzo wiele możliwości utrwalania świadectw indywidualnej recepcji dzieł filmowych w taki sposób, że są one dostępne dla osób trzecich, w tym również badaczy. Chodzi tu oczywiście o różnego rodzaju media społecznościowe, fora poświęcone kinu itp.

Oczywiście zaproponowany powyżej podział jest do pewnego stopnia uproszczeniem, „zwykli” widzowie mogą bowiem odznaczać się bardzo różnym poziomem wiedzy filmowej, a także kompetencji stylizacyjnej. Układ dychotomiczny wydaje się jednak użyteczny operacyjnie, a przy tym w jego ramach można rzecz jasna bez problemu przedstawić różnice kompetencyjne zaznaczające się w wypowiedziach widzów.

W następnej kolejności spróbujemy pokazać, w jakim stopniu pewne, specjalnie dobrane grupy odbiorców identyfikują wykładniki stylizacji historycznej. Skupimy się przede wszystkim na próbie określenia, czy filmowy metastereotyp dawnej polszczyzny powielany przez twórców, a zrekonstruowany przez nas na podstawie analizy materiałowej, istnieje również w świadomości językowej widzów. Podstawą do sformułowania wniosków będą tutaj wyniki badań ankietowych.

8.2 Profesjonalny odbiór filmowej stylizacji historycznej

Już na wstępie należy zaznaczyć, że poszukiwania świadectw profesjonalnego odbioru filmowej stylizacji historycznej nie przyniosły znaczących rezultatów. Pozostaje ona poza obszarem głównych zainteresowań filmoznawców i krytyków. Najlepiej świadczy o tym fakt, że w książce P. Kurpiewskiego (2017), będącej właściwie pierwszą monografią polskiego kina poświęconego przeszłości, zagadnienie archaizacji warstwy słownej omawianych przez badacza dzieł właściwie nie istnieje.

W celu znalezienia świadectw percepcji filmowej stylizacji historycznej postanowiliśmy systematycznie przejrzeć dostępne recenzje i innego rodzaju omówienia analizowanych w niniejszej monografii utworów audiowizualnych (zarówno z kanonu podstawowego, jak i uzupełniającego), opublikowane przede wszystkim w prasie filmowej, ale (w miarę możliwości) także codziennej, jak również na profesjonalnych portalach internetowych. W przeprowadzeniu tych badań nieocenioną pomocą okazał się portal FilmPolski.pl (www.filmpolski.pl), który udostępnia zaawansowaną wyszukiwarkę, pozwalającą znaleźć wszelkie publikacje poświęcone polskim produkcjom kinowym i telewizyjnym. Naszą pracę ułatwiły również internetowe archiwa najważniejszych krajowych czasopism branżowych: „Filmu” (www.filmopedia.org), „Kina” (www.archiwum.kino.org.pl) oraz „Magazynu Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich” (www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy). Dzięki tym źródłom dotarliśmy do kilkudziesięciu recenzji, a także analiz filmoznawczych i relacji z planu zdjęciowego. Ilość materiału nie przełożyła się jednak na liczbę godnych odnotowania refleksji dotyczących zagadnienia archaizacji czy w ogóle stylistycznego ukształtowania dialogów. Napotkaliśmy jedynie pojedyncze, w dodatku bardzo enigmatyczne wzmianki o tematyce językowej. Ich treść sprowadza się zazwyczaj do ogólnej krytyki list dialogowych z powodu ich zbyt współczesnego w treści i formie charakteru, który powoduje, że widz – zwłaszcza bardziej wyrobiony – może odbierać liczne kwestie postaci jako anachronizmy. Z tego rodzaju zastrzeżeniami spotkało się chociażby *Gniazdo* Jana Rybkowskiego:

- (1) *Oglądając „Gniazdo” trudno uwolnić się od wrażenia, że mamy do czynienia nie tyle z rekonstrukcją, co z dyskursem racji. Odległa historia przypomina nam raczej prawdy aktualne i dzisiaj. Stąd ta współczesna frazeologia Mieszka.*

(Tadeusz Sobolewski, *Księżę budowniczy*, „Film” 1974, nr 29, s. 7)

Jeszcze mocniejsze zastrzeżenia zostały sformułowane w stosunku do *Kazimierza Wielkiego* Ewy i Czesława Petelskich:

- (2) *Ludzie XIV w. myślą i mówią jak dzisiejsi politycy, patrioci i wrogowie. To znaczy dzisiaj też tak nie mówią, ale my stosujemy w prasie czy telewizji oficjalny język, który być może odzwierciedla treść wypowiedzi, ale nie zawsze jest ich kopią. [...] Może widz nawet oczekuje, by Kazimierz wygłaszał mowę współczesnego męża stanu. Ale deklaracje te ani nie ubarwiają fabuły, ani nie uczą prawdy o zmienności rzeczy. Nie mówiąc o tym, że zawodowców drażnią powstałe przy tym anachronizmy.*

(Henryk Samsonowicz, *Uwagi o filmie Kazimierz Wielki*, „Kino” 1976, nr 6, s. 9)

Podobne zarzuty wysunięto również wobec przedwojennej *Barbary Radziwiłłówny* Józefa Lejtesa i Anatola Sterna:

- (3) *Melodramatyczny jest scenariusz Anatola Sterna, za to dialogi pióra Marii Jehanne Wielopolskiej pochodzą z czytanki. Ich autorka nie zapomniała o swym posłaniu sanacyjnej muzy i w usta Zygmunta Augusta wkłada wypowiedzi, w których pobrzmiwać miały aktualne aluzje. Ale już nie pobrzmiwają po czterdziestu latach. Żywot aluzji trwa znacznie krócej.*

(Andrzej Kołodyński, *Barbara Radziwiłłówna*, „Film” 1978, nr 30, s. 21)

Warto zresztą zauważyć, że autorem tekstu poświęconego *Kazimierzowi Wielkiemu* nie jest nawet filmoznawca, tylko wybitny polski historyk mediewista, Henryk Samsonowicz, który poczuł się w obowiązku omówienia głośnej i drogiej produkcji historycznej na łamach pisma branżowego. Na podkreślenie zasługuje fakt, że cytowane komentarze nie dotyczą właściwie zagadnienia archaizacji rozumianej pozytywnie, jako zbioru operacji mających konkretne wykładniki tekstowe w postaci nacechowanych elementów językowych. Ich autorzy skupili się raczej na wykorzystywaniu przez twórców zasobów współczesnej polszczyzny ogólnej, zauważając, że zbyt często sięgają oni po jej składniki brzmiące nadto „nowocześnie”, przez co należy chyba rozumieć sformułowania pasujące bardziej do podręcznika lub publicystyki politycznej niż do filmu historycznego.

Rozważań dotyczących konkretnych, zastosowanych przez twórców zabiegów archaizacyjnych w prasie filmowej właściwie się nie spotyka, mamy do czynienia co najwyżej z drobnymi wzmiankami, takimi jak uwaga sprawozdawczynie piszącej o pracach nad *Bolesławem Śmiałym* Witolda Lesiewicza, dotycząca tytułatury królewskiej:

- (4) *Do króla zwracano się „Panie”, ale ta forma jest tylko domniemaniem historyków.*

(Maria Oleksiewicz, *Bolesław Śmiały. Dokumentacja. Przygotowania.*

Realizacja, „Kino” 1971, nr 1, s. 22)

Co charakterystyczne, autorka powołuje się na autorytet historyków, ale nie językoznawców (których zresztą nie było wśród konsultantów filmu), co też zdaje się sporo mówić o stosunku krytyków i recenzentów do warstwy stylizacyjnej dzieł kinematograficznych. Sformułowana przez nią opinia jest zresztą prawdopodobnie błędna (por. uwagi na temat formy *panie* zawarte w rozdziale 3.4.1).

Z kolei recenzentka *Królewskich snów* napisała o braku stylizacji historycznej w tym serialu, co nie jest prawdą, choć w dziele Warchoła i Hena mamy oczywiście do czynienia z archaizacją bardzo dyskretną. Jeszcze bardziej znamienne wydaje się jednak, że zdaniem autorki unikanie zabiegów stylizacyjnych w dialogu filmowym to zjawisko pozytywne, mają one bowiem stanowić wyłącznie zbędną manierę i utrudnienie komunikacyjne:

(5) *Rezygnacja ze stylizowania języka na język ówczesnej epoki (co zwykle wychodzi pretensjonalnie i sztucznie) – pozwalała nawiązywać łatwy kontakt widzowi-słuchaczowi z tym, co działo się na ekranie.*

(Hanna Samsonowska, *Król bez cokołu*, „Kino” 1989, nr 5, s. 14)

Innym świadectwem niewielkiego zainteresowania analizowanym przez nas zagadnieniem jest niepodjęcie go w rozmowach z twórcami. I tak np. Ilona Łepkowska w wywiadzie przeprowadzonym z Haliną Auderską, scenarzystką serialu *Królowa Bona* (*Szczyt potęgi, początek zmięczenia. Rozmowa z Haliną Auderską*, „Film” 1980, nr 27, s. 18–19), nie zapytała ani razu o językowo-stylistyczne ukształtowanie dialogów, chociaż poruszyła różne szczegółowe kwestie związane z prezentowaniem realiów historycznych na ekranie. Na marginesie warto zresztą dodać, że podobne podejście zaprezentowała sama Auderska, publikując tekst, w którym zdradziła kulisy pracy nad scenariuszem i towarzyszące im wątpliwości (*O scenariuszu serialu Królowa Bona*, „Kino” 1980, nr 4, s. 18–20). Wątki lingwistyczne nie pojawiają się w nim ani razu.

Stosunkowo największe zainteresowanie komentatorów wzbudziła stylizacja językowa w powstałym w ostatnich latach serialu *Korona królów*, choć wydaje się, że było to związane raczej z ogólnie dużymi kontrowersjami, które wzbudziła ta produkcja, niż z nagłym wzrostem zainteresowania problemem filmowej archaizacji. Na fali dość powszechnej (i nie zawsze sprawiedliwej) krytyki poziomu artystycznego najnowszego dzieła TVP komentatorzy zaczęli tropić pojawiające się w nim błędy merytoryczne, w tym również usterki językowe. Nie znaczy to jednak, że dokonywali jakichś analiz bardziej wnikliwych niż te, które cytowaliśmy wcześniej. Zastrzeżenia recenzentów sprowadzały się zazwyczaj do stwierdzania braku wyraźnie dostrzegalnych elementów archaizujących, ich zdaniem pożądanym w serialu o tematyce historycznej, por. np.:

(6) *Do tej pory serial z grubsza dochowuje wierności historycznym faktom (gorzej z ubiorem, obyczajem i językiem) [...]. Dialogi są proste, mające trafić do po-*

wszechnego odbiorcy. Chociaż momentami nie brakuje w nich inteligentnego poczucia humoru. Niemniej byłyby znacznie lepsze, gdyby autorzy scenariusza dodali przynajmniej trochę staropolszczyzny.

(Wojtek Duch, *Korony Królów za Wspaniałym Stuleciem pogoń* – recenzja pierwszych odcinków serialu, 2018, historia.org.pl)

- (7) *Na nerwy działa mi współczesny język dialogów, który przecież można było wystylizować chociażby na wzór świetnie imitującego staropolszczyznę języka Sienkiewicza.*

(Włodzimierz Jurasz, *Serial „Korona królów”: „Potop” to to nie jest*, „Dziennik Polski” 2018, plus.dziennikpolski24.pl)

Przed zarzutami dotyczącymi braku archaizacji dialogów musiała nawet bronić się (w wywiadzie przeprowadzonym dla znanego portalu historycznego Histmag przez Pawła Czechowskiego) konsultantka historyczna serialu, dr hab. Bożena Czwojdrak:

- (8) *Cz.: Chciałbym zapytać jeszcze o język. Rozumiem, że nikt nie chciałby słuchać zbyt długo staropolszczyzny, ale pojawia się często zarzut, że język w serialu jest aż nazbyt współczesny.*

B.Cz.: Gdyby w serialu używano XIV-wiecznego języka, to nikt by go nie rozumiał, ani składni, ani wyrazów. To, co ludzie uważają za tzw. „język dawny”, to przecież jest Sienkiewicz. A w takim „Potopie” wszyscy mówią językiem Sienkiewicza, nie językiem epoki. Gdyby było inaczej, to dzieło także byłoby niezrozumiałe.

(Paweł Czechowski, *Nie idealna, ale coraz lepsza – Korona królów oczami konsultanta historycznego*, 2018, histmag.org)

Należy jednak odnotować, że można napotkać (wprawdzie wyraźnie rzadziej) głosy broniące decyzji twórców o rezygnacji z zaawansowanej stylizacji historycznej, np.:

- (9) *Że mówią mocno współczesnymi słowami? Śmiesz mnie, gdy ktoś pyta: czy wybierasz się „do pracy na Wawel”. Ale tak naprawdę nie znamy do końca języka dialogów tamtych ludzi. Jeśli rezygnujemy ze sztucznego odtwarzania staropolszczyzny, nie dziwny się efektom – w „Rzymie” czy w „Rodzinie Tudorów” mówią tak samo kompletnie kontra epoce.*

(Piotr Zaremba, *Bronię „Korony królów”. Nie jest doskonała, ale oparta na ciekawym założeniu*, 2018, www.wpolityce.pl)

Swoją opinię autor powyższej recenzji uzasadnia tym, że język stylizowany nie jest tożsamy z autentyczną mową epoki, powołuje się ponadto na przykłady popularnych zagranicznych seriali historycznych. Argumentację Piotra Zarembę trudno jest jednak uznać za szczególnie przekonującą. Gdyby przyjąć, że stopień autentyzmu stanowi jedyne kryterium oceny stylizacji artystycznej, trzeba by odrzucić zdecydowaną większość jej przykładów, zarówno filmowych, jak i literackich, w tym nawet te, które wyszły spod pióra takich mistrzów, jak Henryk Sienkiewicz. Z wierną rekonstrukcją języka-wzorca mamy do czynienia stosunkowo rzadko, niekoniecznie skutkuje ona zresztą ciekawymi efektami estetycznymi. Nie jest również prawdą, że dialogi wymienionych przez Zarembę seriali brytyjskich są „kompletnie kontra epoce”. W cytowanej tu wielokrotnie monografii Hołobut i Woźniak (2017) pokazane zostało, że w obu tych tytułach pojawiają się stosowane subtelnie, ale przemyślane i zaawansowane zabiegi archaizacyjne.

Wniosek płynący z badań nad profesjonalnym stylem odbioru filmów historycznych wydaje się dosyć jednoznaczny: zagadnienie stylizacji językowej zajmuje w nim pozycję absolutnie marginalną bądź nie pojawia się w ogóle. Niektórzy polscy krytycy i recenzenci skłaniają się wręcz ku opinii, że archaizacja jest w dziele filmowym zjawiskiem zbędnym, może nawet szkodliwym. Uzasadnione wydaje się również stwierdzenie, że nawet jeśli decydują się już skomentować zabiegi stylizacyjne, ujawniają niski poziom wiedzy wyraźnej na temat omawianego zjawiska. Sytuacja panująca w obrębie polskiego „dyskursu filmowego” kontrastuje dość wyraźnie ze stylem percepcji filmów historycznych właściwym np. dla kultury anglosaskiej, gdzie „wzmianek i komentarzy na temat języka, jakim mówią postaci, znaleźć można stosunkowo dużo” (Hołobut, Woźniak, 2017: 279).

8.3 Amatorski odbiór filmowej stylizacji historycznej

O ile badania nad profesjonalnym odbiorem stylizacji historycznej rozczarowały, o tyle poszukiwania śladów jej amatorskiej recepcji okazały się bardzo owocne. W zasobach Internetu udało nam się znaleźć kilkadziesiąt wypowiedzi poświęconych filmowym środkom archaizacyjnym. Pozyskaliśmy je przede wszystkim z portali, na których widzowie mogą zamieszczać komentarze dotyczące różnych dzieł kinowych i telewizyjnych. Szczególnie użyteczny okazał się tu znany serwis internetowy Filmweb, ale nasze poszukiwania objęły również liczne fora, strony poświęcone konkretnym serialom (np. forum.kiepscypcy.org.pl), a także witryny, na których publikowane są (często z naruszeniem prawa) filmy (np. YouTube czy cda.pl). Liczba znalezionych wypowiedzi pokazuje, że zagadnienie stylizacji językowej żywo in-

interesuje przynajmniej znaczną część filmowej publiczności. Oczywiście komentarze poszczególnych internautów odznaczają się różnym stopniem wnikliwości.

Stosunkowo często uwagę internautów zwraca brak stylizacji historycznej, zazwyczaj postrzegany jednoznacznie negatywnie. Z krytyką tego rodzaju spotkał się chociażby film *Gniazdo*:

- (1) *A film za dobry nie jest, w kilku aspektach się broni, w kilku wyróżnia, inne (liczne) ciągną go w wilcze doły. Znakomita gra aktorska, zdjęcia, rozmach, scenografia i kostiumy zdecydowanie na plus. Z drugiej strony słaby scenariusz i fabuła, montaż strasznie przestarzały, dialogi pachną współczesną i oklepaną manierą.*

(użytkownik Remiii, 17 sierpnia 2012, www.filmweb.pl)²⁷

- (2) *Może innych to nie rusza, ale mnie tak. Z „Gniazda” bije mitologia, co samo w sobie nie jest mankamentem, bo wszystkie narody są zatopione w micie założycielskim, ale po co nazywać to dramatem historycznym? Bohaterowie mówią językiem lat 70-tych XX w. z wtrętami staropolskimi dla kolorytu. Muzyka Maksymiuka nie jest zła, ale pasuje tu jak pięść do oka, jest zbyt nowoczesna. Pszoniak... no tak, niezły aktor, lecz jednowymiarowy, z takim aktorskim ADHD. Takie mankamenty powodują, że film jest do obejrzenia (sceny całkiem, całkiem zaaranżowane, sporo elementów z epoki), ale dla mnie tylko średni.*

(użytkownik Krzypur, 16 czerwca 2016, www.filmweb.pl)

Brak archaizacji doskwierał również widzom obrazu *Żelazną ręką*:

- (3) *Niestety strasznie mnie gryzło w oczy i w uszy...*
- *Szlachta niepodgolona, a fryzury wręcz z lat 80. Kryszak to już w ogóle zaczes do tyłu na żel chyba. Samuel Zborowski z długimi włosami to kpina. W rzeczywistości miał brodę i był podgolony oczywiście.*
 - *Dialogi i mowa szlachty prawie jak ze współczesnych czasów.*
 - *Gafy typu „napij się wódki”. W tamtych czasach to mógł się napić co najwyżej horyłki albo gorzałki, ale wódki to on by się nie napił...*

²⁷ Internetowe komentarze przytaczamy w oryginalnym kształcie językowym, korygujemy jedynie usterki ortograficzne oraz interpunkcyjne. Bardzo rzadko wycinamy pewne fragmenty nawiązujące do wcześniejszych elementów dłuższych dyskusji, jeśli utrudniałyby one zrozumienie zasadniczej treści. Oznaczamy to każdorazowo za pomocą znaku [...].

– Oglądając film, można dojść do wniosku, że szlachta walczyła głównie na pięści jak chamy i sztylety jak skrytobójcy jacyś, a nie na szable.

Takie rzeczy nie powinny powstawać po Potopie, a jak się kręci o intrygach w RON [Rzeczypospolitej Obojga Narodów – JB], to pokazał serial Czarne Chmury.

(użytkownik Tyrq, 2 stycznia 2014, www.filmweb.pl)

(4) *Niespecjalnie mi się podobał. Bardzo lubię filmy historyczne, ale ten był bez klimatu. Język niehistoryczny, wygląd aktorów i ich zachowanie też nie bardzo. Może ocena byłaby wyższa, gdyby nie te braki. No i gra aktorów sztuczna chwilami. Kryszaka muszę za to pochwalić, bo jak za nim nie przepadam, to tutaj wypadł dobrze i jego gra podobała mi się.*

(użytkownik aam38, 6 stycznia 2016, www.filmweb.pl)

(5) *Generalnie cały film to typowy historyczny suchar lat 80-tych i wygląda dokładnie tak, jak przedstawił to Bareja w Zmiennikach (były tam takie sceny, w których kręcono film historyczny o Jagielle bodajże): sztuczne dialogi jak na lekcji historii, sztuczna gra aktorska, łopatologia (komiczna narracja Zamoy-skiego) itp.*

(użytkownik sever, 6 czerwca 2015, www.filmweb.pl)

Przed krytyką nie ustrzegli się również twórcy amatorskiej produkcji *Dawno temu w Ilży*:

(6) *Doskonała muzyka, dialogi slabiutkie, za mało archaicznych słów, za dużo współczesnych, gra aktorska słaba, no ale nie ma co się dziwić, to nie są aktorzy z doświadczeniem. Mimo to można było wyciągnąć od nich, by dykcja lepsza była i modulacja głosem. Doskonały głos narratora. Momentami bardzo ładne ujęcia, szczególnie rycerze ukazujący się zza pagórków porośniętych głównie marchwią czy kminkiem.*

(użytkownik malyfromhell74, www.youtube.com)

Brak zauważalnych operacji stylizacyjnych stanowi też istotny zarzut formułowany w stosunku do autorów telenoweli historycznej *Korona królów*:

(7) *Jestem zwolennikiem opowiadania Polakom ich własnej historii, ale niekoniecznie w taki sposób. 1. Język: współczesna polszczyzna w zderzeniu z hi-*

storycznymi strojami daje efekt komediowy. 2. Kobiety: piękne aktorki grające w serialu zachowują się jak pokolenie po rewolucji seksualnej, co w zderzeniu z wiedzą o surowości tamtych obyczajów też wzbudza wesołość. 3. No cóż: rozumiem, że dawniej też była „Biblia pauperum” dla nie-teologów, może jednak warto by propagować Gołubiewa [...] czy Szajnochę, ale cóż, słaba nadzieja.

(użytkownik Quest, 4 listopada 2018, www.salon24.pl)

(8) *Wczoraj obejrzałem kawałek tego cuda i na mnie bardzo złe wrażenie zrobiły dialogi. Bez szczątkowej choćby archaizacji języka serial jest sztuczny i niewiarygodny. Niby Kurski tłumaczył, że to serial dla mało wymagającej publiczności, ale przykro, że zrezygnowali z jakiegoś minimum przyzwoitości.*

(użytkownik marucha79, 5 stycznia 2018, demotywatory.pl)

(9) *Mnie najbardziej rozwała, pomijając już słabą grę aktorską i drętwość dialogów, to, że wszyscy mówią całkowicie współczesnym językiem, równie dobrze można by zdjąć „kostiumy” i osadzić to w dzisiejszym świecie. W starych produkcjach filmowych, choćby tych z PRL, chociaż starano się oddać klimat, poprzez archaizację języka, pełną tytulaturę, specyficzne zwroty grzecznościowe itd. A tu, ręce opadają.*

(użytkownik S7, www.wykop.pl)

Trzeba zauważyć, że odczucia widzów odzwierciedlone w powyższych wypowiedziach w znacznym stopniu rozmijają się z wynikami przeprowadzonych przez nas analiz materiałowych. Wykazały one obecność stylizacji historycznej we wszystkich filmach będących przedmiotem odbiorczej krytyki, podczas gdy wielu komentatorów nie dostrzega w nich właściwie żadnych elementów archaizujących, inni z kolei uznają ich liczbę za niewystarczającą. Pokazuje to, że praktyka stylizacyjna polskich scenarzystów, polegająca na mniej lub bardziej punktowym wykorzystaniu elementów metastereotypu, nie realizuje w pełni celu, jakim jest wywołanie u publiczności wrażenia, że obcuje ona z dawną polszczyzną. Wydaje się jednak, że oczekiwanie bardziej zaawansowanej archaizacji oznacza tak naprawdę chęć, by w dialogach pojawiał się szerszy repertuar zjawisk kojarzonych stereotypowo jako „staropolskie” oraz by występowały one z większą intensywnością. Cytowanych komentarzy nie należy interpretować raczej jako wyrazu przekonania o konieczności podejmowania przez scenarzystów prób ścisłej rekonstrukcji historycznej języka. Nasza opinia bazuje na obserwacji, że z krytyką spotkały się przede wszystkim obrazy, z których warstwy słownej udało się wyekscerpować stosunkowo niewiele elementów nace-

chowanych, takie jak *Gniazdo* czy zwłaszcza *Korona królów*, ale już np. nie *Bolesław Śmiały* czy *Kazimierz Wielki*, choć archaizacja obecna w tych dziełach nie jest wcale bardziej wiarygodna naukowo. Warto przy tym zwrócić szczególną uwagę na sformułowania zawarte w komentarzu nr 9. Jego autor zestawia współczesną telenowelę z produkcjami z okresu PRL-u, w których pojawia się „archaizacja języka, pełna tytułatura, specyficzne zwroty grzecznościowe”. Widzimy tu wyraz ewidentnego niezadowolenia z niewystarczającej obecności utrwalonego w świadomości językowej odbiorcy metastereotypu. Przypuszczamy, że rozczarowanie komentatorów wynika z przyzwyczajenia się do pewnego standardu stylizacji właściwego dla klasycznych tekstów literackich, w których archaizmy, nawet jeśli tylko stereotypowe, występują ze znaczną intensywnością. Bez wątplenia polscy scenarzyści – nawet ci odpowiedzialni za najbardziej zaawansowane stylizacyjnie dzieła – nie wypełniają „norm” obowiązujących (przynajmniej do niedawna) w popularnej beletrystyce historycznej. Trzeba jednak nadmienić, że niektórzy widzowie są świadomi, iż krytycy filmów, wbrew własnym słowom, oczekują tak naprawdę realizacji pewnej konwencji stylistycznej, a nie usłyszenia autentycznej „staropolszczyzny”. Wyrazem tego są komentarze broniące pracy twórców:

(10) *W końcu to historyczny film, ale sposób dialogowania nie musi nawiązywać do rzeczywistych rozmów, o których niewiele wiadomo do dzisiaj. Nowoczesność dialogów to ja widzę w amerykańskich pseudohistorycznych produkcjach, jak chociażby – Wojownicza Xenia [sic!]. Film stwarza klimat, jakiego próżno teraz szukać w filmie polskim – tam dopiero roi się od banalności obrazu i dialogów.*

(użytkownik biesy67 o filmie *Gniazdo*, 13 marca 2017, www.filmweb.pl)

(11) *Współczesny Polak pewnie więcej zrozumiałby z rozmowy po czesku niż ówczesnej polszczyzny. Z dwojga złego wolę już olanie tematu języka (czyli współczesny) zamiast fałszywych stylizacji à la Sienkiewicz.*

(użytkownik adam2a o serialu *Korona królów*, www.wykop.pl)

(12) *W serialach historycznych zagranicznych też się mówi współczesną mową, przecież języka rodem z „Krzyżaków” to by nikt nie zniósł.*

(użytkownik konstar18 o serialu *Korona królów*, www.wykop.pl)

W przypadku amatorskiej produkcji *Dawno temu w Itły* głos zabrał nawet jeden z twórców, który w serwisie YouTube zamieścił następującą odpowiedź skierowaną do krytyków warstwy językowej dzieła:

(13) *Gdybyśmy użyli oryginalnego słownictwa z XIII wieku, prawdopodobnie filmu nie dałoby się zrozumieć. Definicja „archaicznego słownictwa” to najczęściej oczekiwania, że film będzie miał dialogi rodem z Sienkiewicza, co sprawia, że każdy szanujący się historyk zgrzyta zębami z irytacji. Postawiliśmy zatem na sprawdzoną i zrozumiałą współczesną mowę.*

(użytkownik Janusz Bocian, www.youtube.com)

Trzeba jednak zauważyć, że wypowiedzi broniące archaizacyjnej powściągliwości są zdecydowanie mniej liczne, w dodatku wzbudzają polemiki, np. na komentarz nr 11 inny użytkownik odpowiedział:

(14) *Ale te stylizacje tworzą cały klimat u Sienkiewicza, mimo że nie są poprawne.*

(użytkownik jakubdolega o serialu *Korona królów*, www.wykop.pl)

Komentatorzy, którzy dopatrzyli się w obejrzanych filmach obecności stylizacji historycznej, fakt jej zastosowania przeważnie ocenili pozytywnie, czasem wręcz entuzjastycznie. Dotyczy to również obrazów o charakterze ewidentnie rozrywkowym i fantastycznym. Obecność zabiegów archaizacyjnych w tych dziełach bądź ich brak mogłaby się wydawać sprawą drugorzędną, dla wielu widzów okazuje się jednak istotna. Świadczą o tym chociażby wypowiedzi chwälące stylizowane dialogi w kostiumowym horrorze, jakim jest *Wilczyca* Marka Piestraka:

(15) *Tak, problematyka jest tylko jedna, nie wszystkim ten film jak nam się podoba. A już zupełnie nie podoba się fanom dzisiejszego amerykańskiego kina grozy. To jednak myślę nasz plus i nasza przewaga jako ceniących „Wilczycę”, że potrafimy dostrzec piękno niepowtarzalnego klimatu, jaki w tym filmie został przedstawiony. Nade wszystko uwielbiam określenia i cytaty z tego filmu ze staropolszczyzny (jeden mnie totalnie rozbił, bodaj to dokładny cytat: „zawołaj mi tu chłopca szatnianego”, itd. :)).*

(użytkownik poland7, 20 stycznia 2011, www.filmweb.pl)

(16) *Do tego filmu bardziej pasuje określenie „film grozy” niż „horror”. Nie jest jakiś bardzo straszny (właściwie to w ogóle nie jest), ale nie można mu odmówić pew-*

nego klimatu, czuć w tym filmie niepokój, grozę właśnie. Ocenilem go na 6, choć spokojnie można by też dać 7. Pewnym bonusem są dialogi mocno stylizowane na XIX-wieczne, co czasem śmieszny („jeszcze gardłujesz”), ale ogólnie wychodzi filmowi na dobre. Nie zapomnę jednego monologu głównego bohatera, który był mniej więcej taki: „Za co ona się mści? Biłem ją czasem, nazywałem suką nawet w godzinie śmierci. A ona powiedziała, że nie suką mi będzie, lecz wilczycą!”.

(użytkownik jeahwe, 16 sierpnia 2009, www.filmweb.pl)

Z akceptacją spotkała się również stylizacja w utrzymanym w konwencji fantasy filmie *Rycerz Lecha Majewskiego*:

(17) *Gdy już zaakceptujemy fakt obcowania z kinem poetyckim, powinniśmy dobrze się bawić. Fabularny debiut Majewskiego z pewnością nie grzeszy nudą. Łatwo się domyślić, że poszukiwanie mitycznej Arfy (dialogi stylizowane są na mowę staropolską, chodzi rzecz jasna o harfę) ma charakter metaforyczny. Naprawdę chodzi o podróż inicjacyjną, tzw. „rite of passage”. Mimo wszystko Rycerzowi przydarza się po drodze wiele przygód. Spotyka wielce oryginalnych ludzi, np. mnicha, który zamierza zbudować na pustkowiu pustynię za pomocą samej modlitwy.*

(użytkownik Vuzz, 6 maja 2008, www.filmweb.pl)

Wielu widzom spodobała się również parodystyczna archaizacja obecna w analizowanym przez nas odcinku *Świata według Kiepskich* pt. *Skowyt*:

(18) *Mnie osobiście podobały się elementy „zabobonów” np. likantrop w oknie sypialni czy staroświeckie kwestie.*

(użytkownik marian_and_marian, 27 lipca 2007, forum.kiepscy.org.pl)

(19) *Odcinek nawet mi się spodobał, lubię takie zabobony i mroczne klimaty:)*

Na plus:

- zachowanie Paździocha (wieszanie czosnku, śmieszne zwroty)
- Mariolla Rebeka :)
- Boczek, który przyszedł we swaty
- zachowywanie się po staropolsku (stroje, mowa)
- scena z wrzecionem (kyrie elejson, grubas pornograficzny)
- tekst Paździochowej (za to ma w komorze euro i dolary)
- Edzio-wilkołak

Na minus:

- przydługa scena początkowa w sypialni Kiepskich (ile można pierdzielić o czosnku?!)
- momentami wiało nudą
- scena z tańcami
- końcówka z wróżką (wtf?) 6,5/10
(użytkownik karlaine, 10 lipca 2011, forum.kiepscy.org.pl)

(20) *Słaby, nuuuudny, beznadziejny odcinek.*

Plusy (+):

- Pojawienie się Edzia dosłownie na jedną sekundkę, ale to zawsze coś. 8-)
- Jak mówili po staroświecku.

Minusy (-):

- Ten sztuczny wilk, który wskoczył przez okno.
- Zakończenie z tą wróżką w TV. Co to w ogóle ma być? :roll:
- Boczek z tą wątroba. :-o

P.S. Zauważyłem w scenie w piwnicy, jak Paździoch i Ferdek chowali się przed Boczkciem, to Ferdkowi było widać kawałek tylnej części ciała. :lol:

Ocena: 3/10 – odcinek tragedia! :-/

(użytkownik Matt, 18 kwietnia 2012, forum.kiepscy.org.pl)

(21) *Odcinek bardzo słaby. Na plus jedynie 1 scena w sypialni i kilka dobrych tekstów. Np. tekst Boczka „A czy ona nienapoczęta” i tekst Ferdka „Pan jesteś nietrzeźwy, czy pod wpływem alkoholu”. Fabuła z wilkiem bezsensowna, a zachowanie wszystkich jak w starych czasach bez sensu. Nie wiem, co scenarzysta miał na myśli i chciał nam przekazać. Niektóre staroświeckie teksty na plus: „Pędraki się wylęgną”, ale bardzo słabo.*

(użytkownik brady, 21 października 2012, forum.kiepscy.org.pl)

Wprawdzie pojawiły się również głosy krytykujące stylizację w tych samych filmach, ale zarzuty nie dotyczyły samego faktu jej zastosowania, lecz sztucznego charakteru, nieprzekonujących czy wręcz nieudanych rozwiązań, por.:

(22) *Jest to jeden z tych filmów, w przypadku których widz ma wrażenie zmarnowanego potencjału. Sam pomysł osadzenia akcji horroru w XIX-wiecznej Polsce zasługuje na uznanie. Wykonanie niekoniecznie. Zdecydowanie najsilniejszą stroną*

filmu jest klimat. Chatki zagubione wśród pól pokrytych śniegiem, ponure drzewa szumiące konarami, błotniste drogi, wiatr hulający po ugorach, wycie wilków i demoniczny śmiech rozchodzący się po okolicy tworzą naprawdę dobry, niepowtarzalny i niepokojący nastrój bijący na głowę większość amerykańskich horrorów. Scenografia jest bez zarzutu. Podobnie dobrze prezentuje się dobra jak na początek lat osiemdziesiątych charakteryzacja. Zawodzi jednak scenariusz pisany na kolanie. Dialogi, logika i niekonsekwencja w budowaniu napięcia. Przechodząc do konkretów. Dialogi rażą nieudaną archaizacją i sztucznością. Dla przykładu:

Hrabia: Co ci się stało Wosiu? Masz krew na policzku.

Kacper Wosiński: Skaleczyłem się. O ten krzyżyk się skaleczyłem.

Kacper: Co to jest?

Brat Kacpra: Trzeba to spalić.

Kacper: Dlaczego?

Brat Kacpra: Tego jeszcze nie wiem.

(użytkownik – konto usunięte – o filmie *Wilczyca*, 20 października 2009,
www.filmweb.pl)

- (23) *Gdyby nie chronologia filmów pomyślałbym, że ten „obraz” był natchnieniem dla filmu, który kręcili w „Misiu”. Dziwię się pochlebnym komentarzom, bo film jest żałośnie słaby. Aktorzy, nawet ci dobrzy, grają byle jak, ale trudno się dziwić, skoro ruszają ustami, a słowa gdzieś obok lecą, niezależnie od warg – też by mi się nie chciało wysilać. Główny bohater wyglądał jak Józef Piłsudski w krzywej peruce, co jest naprawdę deprymujące. Dialogi, bez sensu archaizowane, często rażą sztucznością, z którą zupełnie nie radzą sobie grający. Stroje, nie wiem z jakiej epoki, bo z żadnej realnej – z grubsza lata 1830–1890. Hrabina (z podpsutą lewą, dolną czwórką, nawiasem mówiąc) na balu występuje w jakiejś podomce – 1982 ciężki rok – wiadomo, suknie balowe akurat władze wojewódzkie wypożyczyły na karnawał. Jak rozumiem, cenzura zabroniła pokazywać Rosjan jako tych złych, więc się bez sensu ganiają partyzanci z huzarami zamiast z kozakami. I tak dalej. Ten film jest straszny jak bałagan w szafie, a na końcu się okazuje, że baby to suki. Bronią się zdjęcia (ale już nie bura taśma filmowa, ze śmietnika chyba), muzyka i, częściowo, scenariusz.*

(użytkownik – konto usunięte – o filmie *Wilczyca*, 29 stycznia 2009,
www.filmweb.pl)

- (24) *Uważam, że film w jakimś stopniu ma potencjał. Całkiem niezłe są spore partie dialogów, Majewski starał się o utrzymanie klimatu, a i sam pomysł*

takiej lekkiej powiastki filozoficznej w konwencji filmu drogi (a co?). To, co rozkłada całość, to montaż. Choć źle mówię – w zasadzie brak jakiegokolwiek montażu. Ja nie wierzę, że te cięcia i sklejanek powodowane były zamysłem artystycznym. Trudno w tym filmie ocenić jakość zdjęć, bo co prawda kamera jakoś tam pracuje, ale niestety żadne ujęcia nie zapadają w pamięć [...]. Aaaa i jeszcze jedno – jak mnie irytowała ta „arfa” (choć faktycznie istnieje taki archaizm). Niestety przy pierwszym użyciu tego mało dźwięcznego wyrazu przypomniła mi się natychmiast „Komnata tajemnic” (książka), gdzie jeden z krasnoludów odgrywający rolę Kupidyndy nie wymawia „H” – Arry? Arry Potter? – pyta. To skojarzenie niestety rozwalilo we mnie potencjalną możliwość wczucia się w poetycki klimat Rycerza. :)

(użytkownik cyrl 72 o filmie Rycerz, 1 września 2014, www.filmweb.pl)

- (25) *Bardzo słaby odcinek. Fantastyka, idiotyczne stroje i piosenki. Do tego jeszcze bezsensowny występ Edzia. To gadanie po średniowiecznemu było też słabe, z wyjątkiem tekstu Paździochowej o parobku, w którym padło określenie „jajcowie jego (...)”. W tym odcinku wkurzały mnie także ciągłe najazdy kamer, muzyka i to wycie kończące prawie każdą scenę. Ogólnie jest to jeden z najgorszych odcinków w tym serialu, choć ratują go pojedyncze śmieszne teksty. 2/10*
(użytkownik październik91 o serialu Świat według Kiepskich, 3 października 2009, forum.kiepscy.org.pl)

- (26) *Nuda, żenada i nierealistyczna nieśmieszna historia. Fabuła chyba gorsza niż w Łonderpoland... Śmieszne teksty... no dobra, parę było, ale zdecydowana większość żenujących. I te ich gadania po niby staropolsku... Jedyną fajną rzeczą, która mi, powiedzmy, przypadła do gustu – jak pamiętam z premiery odcinka – to ten początek z czosnkiem i ta „przerażająca” muzyczka, kiedy np. w oknie zjawiał się wilkołak. Daję dzięki temu 1/10, bo inaczej byłoby 0. :-)*
Nie wiem, czemu niektórzy dawali dużo punktów temu odcinkowi.

(użytkownik matrixun o serialu Świat według Kiepskich, 25 stycznia 2013, forum.kiepscy.org.pl)

- (27) *W ogóle nie wiem o czym był ten odcinek. Gadanie po staropolsku w ogóle nie było śmieszne, ten cały Likantropus w ogóle skąd się wziął? Brak logiki, żadnego wytłumaczenia, a najdziwniejszy to chyba był „sen w śnie” Ferdka.*
(użytkownik Kiepski Widz o serialu Świat według Kiepskich, 25 stycznia 2013, forum.kiepscy.org.pl)

Powyższe wypowiedzi wprowadzają nas równocześnie w zagadnienie odbiorczej krytyki rozwiązań stylizacyjnych stosowanych przez twórców filmowych. Ogólnie można stwierdzić, że choć zdarza się odrzucanie przez widzów ekranowej archaizacji, ich zastrzeżenia rzadko formułowane są w precyzyjny, eksplicytny sposób. Najczęściej mamy do czynienia z ogólnymi impresjami, takimi jak te, które pojawiły się w zacytowanych komentarzach: stylizacja jest „sztuczna”, „bezsensowna”, „patetyczna” itp. Wyjątkowo napotykaliliśmy jednak również wypowiedzi dużo bardziej wnikliwie, w których krytycy poddano konkretne wykładniki archaizacji, dodatkowo w sposób świadczący dobitnie o tym, że istnieją odbiorcy, którzy w procesie percepcji dzieła filmowego „uruchamiają” wiedzę wyraźną o historii języka. Pokazuje to chociażby przywołana przez nas wyżej wypowiedź nr 3, dotycząca filmu *Żelazną ręką*. Widzowi nie spodobało się, że twórcy zdecydowali się na wykorzystanie słowa *wódka*, co jego zdaniem nie odpowiada realiom szesnastowiecznym. Ponieważ użycie tego wyrazu w kontekstach niemedycznych upowszechniło się raczej dopiero w XVII w. (sugeruje to materiał dostępny w korpusie tekstów barokowych KORBA, korba.edu.pl), zastrzeżenia internauty można by uznać za nieopozbawione podstaw. Jego wypowiedź spotkała się jednak na forum filmowym z polemiką:

(28) [...] *Co do wódki – nie jestem pewna, czy masz rację:*) Brückner podaje w swoim „Słowniku etymologicznym”, że to słowo jest kalką łacińskiego *aqua vitae* (por. okowita) i już z polskiego przeszło na Ruś. Zważywszy, że językiem łacińskim posługiwała się przede wszystkim szlachta do XVII w., to jakoś w tych okolicach kalka musiała powstać. Mnie „rotmistrzu, napij się wódki” aż tak nie zraziło, a w każdym razie nie poczytałam tego za gafę:) Horyłek i innych gorzałek używają przeważnie różni Sapkowscy, Komudowie i Wollni, którzy trochę „przestylizowują” staropolszczyznę, chcąc pewnie jak najbardziej wczuć czytelnika w klimat.

(użytkownik mitenka, 18 marca 2014, www.filmweb.pl)

Autorka tej wypowiedzi, powołując się na autorytet Aleksandra Brücknera, postanowiła, jak się wydaje, wykazać, że krytyka użycia słowa *wódka* w filmie historycznym jest wyrazem zbyt purystycznego podejścia do archaizacji i świadczy o nadmiernym przywiązaniu do manieri stylizacyjnej obecnej we współczesnej prozie fantasy czy też fantastyczno-historycznej.

Bardzo ciekawym, żartobliwym komentarzem opatrzony został przedwojenny film *Kościuszek pod Raclawicami*:

(29) „*My to jesteśwa gotowi...*” – *znaczy się, tylko dwóch się zgłosiło?! Musieli pod Raclawicami siekać jak Rambo! ;)*

(użytkownik ziuk 1990, www.youtube.com)

Autor zacytowanej wypowiedzi chciał prawdopodobnie popisać się swoją wiedzą historycznojęzykową, a konkretnie znajomością zasad tworzenia dawnej liczby podwójnej, dlatego też zasugerował, że twórcy, używając jej w znaczeniu liczby mnogiej, popełnili błąd. Oczywiście zarzut internauty nie jest słuszny, ponieważ cytowaną kwestię wypowiada w filmie Bartosz Głowacki, mamy zatem do czynienia z nawiązaniem do gwarowego systemu koniugacyjnego.

Analiza internetowych świadectw odbioru dzieł filmowych pozwala sformułować szereg przekonujących, jak się wydaje, wniosków. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że przynajmniej znaczna część widzów zwraca uwagę na warstwę językową dzieł o tematyce historycznej, i to w stopniu większym niż odbiorcy profesjonalni. Wśród polskiej publiczności dość mocno utrwaliło się oczekiwanie, by film poświęcony przeszłości zawierał dialogi stylizowane na mowę „staropolską”. Dają temu wyraz nawet osoby, które zdają sobie sprawę, że owa pożądana przez nich „staropolszczyzna” to pewna skonwencjonalizowana w języku artystycznym kreacja, a nie wiarygodna naukowo rekonstrukcja. Brak stylizacji, jej zbyt powściągliwe stosowanie, a czasem nawet niewłaściwe posługiwanie się konkretnymi zabiegami archaizacyjnymi postrzegane są negatywnie jako swego rodzaju błąd rzeczowy, zestawiany z uchybieniami dotyczącymi np. kostiumów, okoliczności politycznych czy realiów obyczajowych. Nawet jeśli by uznać, że komentarze internetowe wyrażają opinie jedynie najbardziej wyrobionych widzów, wydaje się, że twórcy powinni je wziąć pod uwagę, potencjalnie mogą być bowiem głosem całkiem sporej części publiczności filmowej, a z pewnością wpływają w mniejszym lub większym stopniu na zdanie innych widzów. W każdym razie dotychczasowa praktyka stylizacyjna polskich scenarzystów satysfakcjonuje współczesnych odbiorców w dość umiarkowanym stopniu. Przyszli twórcy filmów historycznych powinni w związku z tym wykazać się większą starannością i pomysłowością w zakresie stylizacji dialogów. Z drugiej strony trudno w tej chwili określić, jaką intensywnością musiałyby się odznaczać zabiegi stylizacyjne, żeby publiczność odrzuciła je jako zbyt hermetyczne, polska kinematografia bowiem nie wydała dotąd dzieła będącego przykładem „radykalnej” archaizacji.

8.4 Identyfikacja zabiegów stylizacyjnych i metastereotypu - wyniki badań ankietowych

Analiza materiałowa dowiodła istnienia wyrazistego metastereotypu dawnej polszczyzny po stronie nadawców komunikatów artystycznych, czyli twórców filmowych, którzy konsekwentnie posługują się zestawem określonych operacji stylizacyjnych. Wydaje się zresztą, że obecny jest on nie tylko w medium audiowizualnym, ale również w literaturze, co staraliśmy się wykazać w poprzednim rozdziale. Rodzi się jednak pytanie, czy zrekonstruowany metastereotyp jest równie silnie utrwalony w świadomości odbiorców, innymi słowy – w jakim stopniu identyfikują oni stosowane przez filmowców wykładniki archaizacji jako rzeczywiście archaiczne. Rozjaśnienie tej kwestii powinno okazać się użyteczne dla oceny skuteczności filmowej stylizacji historycznej.

Żeby choć częściowo rozwiązać zarysowany wyżej problem poznawczy, postanowiliśmy przeprowadzić badania ankietowe. Z góry jednak należy zaznaczyć, że miały one charakter li tylko rekonesansu. Systematyczne badania nad świadomością językową w zakresie stylizacji, w pełni reprezentatywne statystycznie, uwzględniające w maksymalnym stopniu socjalne i geograficzne zróżnicowanie publiczności, to bardzo duże przedsięwzięcie, wymagające dłuższego czasu pracy i przedstawienia w osobnej, obszernej monografii. Na potrzeby niniejszej rozprawy postanowiliśmy sprawdzić rozpoznawalność komponentów metastereotypu w obrębie specjalnie dobranych grup. Zdecydowaliśmy się na przeprowadzenie ankiet wśród uczniów ósmej klasy szkoły podstawowej, ostatniej klasy liceum ogólnokształcącego oraz studentów trzeciego roku filologii polskiej. Grupy były zatem zróżnicowane pod względem wieku i wykształcenia, dodatkowo ostatnia z nich powinna reprezentować (przynajmniej teoretycznie) szczególnie zaawansowaną stylizacyjną kompetencję odbiorczą. Dzięki temu zaistniała możliwość sprawdzenia, czy zaznaczają się między nimi jakieś wyraźne odrębności w zakresie stopnia rozpoznawania metastereotypu. Ponadto założyliśmy, iż uczniowie i studenci jako uczestnicy procesu edukacji polonistycznej będą dysponować pewnym zasobem czynnej wiedzy wyraźnej o języku, która ułatwi im zrozumienie, o co właściwie są pytani, a jak wiadomo, niewłaściwa interpretacja pytań bywa w językoznawczych badaniach ankietowych dość częstym problemem (ciekawie pisał o tym Ireneusz Bobrowski w książce *Językoznawstwo racjonalne*, por. Bobrowski 1993: 61).

Każda z grup, liczących po ok. 50 osób (w sumie 160 uczestników badania), otrzymała ankietę z 21 identycznie skonstruowanymi pytaniami. Podana w nich została

seria nacechowanych form, jednostek i konstrukcji językowych (zaczepniętych z naszego korpusu filmowego), które reprezentują poszczególne składniki metastereotypu (zarówno centralne, jak i peryferyjne). Ankietowani mieli określić, z jaką nacechowaną odmianą polszczyzny im się one kojarzą. Do wyboru mieli cztery możliwości:

- a) język dawny/archaiczny;
- b) język ludowy/gwara;
- c) język potoczny;
- d) inny (jaki?).

Jak widać, staraliśmy się unikać specjalistycznej terminologii lingwistycznej, odwołując się raczej do bardziej obiegowych, intuicyjnych terminów. Zostawiliśmy również możliwość wskazania odmiany polszczyzny innej niż jedna z tych, które bezpośrednio sugeruje ankietę, na wypadek, gdyby ankietowani mieli odmienne odczucia co do podanych przykładów. Ponadto wprowadziliśmy opcję dokładniejszego nazwania (za pomocą znanych ankietowanym terminów lub „własnymi słowami”) zjawiska, które reprezentują serie osobliwości językowych podane w każdym punkcie. Wyraźnie zaznaczyliśmy jednak, że nie jest to zadanie obowiązkowe (od razu należy powiedzieć, że z możliwości zarówno dookreślenia języka „innego”, jak i dokładnego wskazania zjawiska stylizacyjnego skorzystała jedynie część uczestników ankiety). W ten sposób otrzymaliśmy informacje na temat stopnia rozpoznawalności poszczególnych składników metastereotypu. Wyniki omawiamy poniżej.

1. Analityczne formy czasu przeszłego

Zaproponowana seria przykładów: *anim nie przyłożył; czyńcie, com wam kazał; kiedyśmy pili; nigdym nie upoważniła; skorośmy tu przyszli; tom jadł.*

Komentarz: 63% wszystkich uczestników ankiety uznało analityczne formy czasu przeszłego za przynależące do języka dawnego, 36% – do ludowego, 1% – do potocznego, nikt nie wybrał innego wariantu języka. Wśród uczniów szkoły podstawowej wskazania wyniosły: 65%, 33% 2% i 0%; wśród uczniów liceum – 67%, 33%, 0% i 0%; wśród studentów – 54%, 43%, 3% i 0%. Jeśli chodzi o eksplicytne nazwanie zjawiska obecnego w podanej serii przykładów, otrzymaliśmy następujące odpowiedzi: archaizmy/archaizacja (8 licealistów i 5 studentów), dodawanie -m do innych wyrazów (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 student), gwaryzmy (1 student), regionalizmy (1 student), formy „jak z Sapkowskiego” (1 student).

2. Postpozycyjny szyk przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej

Zaproponowana seria przykładów: *bestia przekłęta; cel niegodny; gwałt niesłychany; serca otwartego; siostrzeńcy moi; smutek wielki; wojska obce.*

Komentarz: 60% wszystkich uczestników ankiety uznało podane przykłady za dawne, 27% – za ludowe, 3% – za potoczne, 10% – za reprezentujące inny wariant języka. W poszczególnych grupach proporcje były następujące: szkoła podstawowa – 58%, 20%, 20% i 2%; szkoła średnia – 46%, 7%, 31% i 16%; studia – 42%, 12%, 9% i 37%. Jeśli chodzi o wariant „inny”, to 6 ankietowanych (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 licealista i 4 studentów) doprecyzowało, że widzi w podanych przykładach język literacki, 5 uczestników (1 licealista i 4 studentów) – język poetycki, 5 uczestników (2 licealistów i 3 studentów) – język podniosły/uroczysty. Zjawisko zostało rozpoznane jako inwersja/szyk przestawny/zmiana szyku przez 14 osób (10 licealistów i 4 studentów). Ponadto pojawiały się takie odpowiedzi, jak: epitety (7 licealistów i 1 student), archaizacja (2 studentów), stylizacja (1 student), przerzutnia (1 student), rzeczowniki z przymiotnikami (1 uczeń szkoły podstawowej), słowo określające za określonym (1 uczeń szkoły podstawowej).

3. Finalny szyk orzeczenia

Zaproponowana seria przykładów: *A może to ksiądz proboszcz wielkanocne uroczystości zapowiada?; Każdego dnia brzegi przeszukuje; Myślę, że już niedługo Samuela w Polsce ujrzymy; Ramiona jednego człowieka niewiele udźwignąć zdołają; Żadna zła siła między nas nie padnie.*

Komentarz: 37% ankietowanych uznało zdania z finalnym szykiem orzeczenia za przykład języka dawnego, 17% – ludowego, 32% – potocznego, 14% – innego. W obrębie poszczególnych grup wyniki były następujące: szkoła podstawowa – 26%, 22%, 43% i 9%; liceum – 40%, 14%, 27% i 19%; studia – 46%, 13%, 24% i 17%. Język „inny” był dookreślany jako literacki (1 uczeń szkoły podstawowej, 3 licealistów, 3 studentów), religijny (2 licealistów), biblijno-religijny (1 licealista), duchowy (1 uczeń szkoły podstawowej), liturgiczny (1 student), uroczysty (1 licealista), „niczym mędrzec” (1 student). Zjawisko reprezentowane przez zamieszczone przykłady to zdaniem ankietowanych inwersja/zmiana szyku/szyk przestawny (1 uczeń szkoły podstawowej, 4 licealistów, 2 studentów), rozpoczęcie zdania od spójnika (2 licealistów), umieszczanie czasowników na końcu zdania (1 uczeń szkoły podstawowej), poetyzacja (1 student).

4. Archaizmy rzeczowe dotyczące wojny i wojskowości

Zaproponowana seria przykładów: *hetman; kolubryna; miecz; rycerz, rotmistrz; zbroja.*

Komentarz: 65% uczestników ankiety uznało przykładowe archaizmy rzeczowe za przynależne do języka dawnego, 10% – ludowego, 15% – potocznego, 10%

innego. Wśród uczniów szkoły podstawowej wskazania wyniosły 60%, 20%, 13% i 7%; wśród licealistów – 74%, 1%, 16% i 9%; wśród studentów – 60%, 9%, 17% i 14%. Opcja „inny” była doprecyzowana jako język fachowy/specjalistyczny (3 licealistów i 1 student), ogólnopolski (1 uczeń szkoły podstawowej), specjalistyczny (1 student), środowiskowy (1 uczeń szkoły podstawowej), współczesny (1 student). Podane przykłady zostały uznane za archaizmy (2 licealistów i 2 studentów), nazwy rzeczowe/terminy fachowe (2 studentów), słowa, które wyszły z użycia (1 licealista), zapożyczenia niemieckie (1 student), zwykłe słowa związane z historią (1 licealista).

5. Archaizmy stylistyczne

Zaproponowana seria przykładów: *jeno*, *mąż* ‘mężczyzna’; *miast* ‘zamiast’; *nie-wiasta* ‘kobieta’; *ostać* ‘zostać’; *pomsta*; *tedy*.

Komentarz: 67% wszystkich ankietowanych dostrzegło tu język dawny, 29% – ludowy, 3% – potoczny, 1% – inny. Wśród uczniów szkoły podstawowej uzyskaliśmy następujące wskazania: 50%, 40%, 6% i 4%; wśród uczniów szkoły średniej – 69%, 28%, 3% i 0%; wśród studentów – 84%, 16%, 0% i 0%. Język „inny” został raz doprecyzowany jako współczesny (1 uczeń szkoły podstawowej). Podane jednostki leksykalne uczestnicy ankiety uznali za przykłady archaizmów/archaizacji (4 licealistów i 4 studentów). Ponadto jeden uczeń szkoły średniej doprecyzował, że mamy tu do czynienia z archaizmami leksykalnymi.

6. Leksyka książkowa

Zaproponowana seria przykładów: *albowiem*; *czynić/uczynić*; *niechaj*; *ów*; *powiadać*; *rad*; *rzec*; *winien* ‘powinien’; *zguba*.

Komentarz: 72% wszystkich uczestników ankiety uznało podane leksemy za przykłady języka dawnego, 14% – ludowego, 6% – potocznego, 8% – innego. Wskaźniki w poszczególnych grupach wyniosły: szkoła podstawowa – 62%, 25%, 6% i 7%; szkoła średnia – 77%, 9%, 7% i 7%; studia – 78%, 7%, 7% i 8%. Język „inny” bywał dookreślany jako religijny (2 licealistów), literacki (1 student), oficjalny (1 uczeń szkoły podstawowej), podniosły (1 student), poetycki (1 licealista), wysocki (1 student). Zjawisko reprezentowane w podanej serii przykładów to zdaniem ankietowanych: archaizmy/archaizacja (3 licealistów, 2 studentów), podniosłość/podniosłe wyrazy (2 licealistów, 1 student), krótsze formy (1 uczeń szkoły podstawowej), stylizacja (1 student).

7. Dawne zwroty grzecznościowe z segmentem *panie*

Zaproponowana seria przykładów: *panie; łaskawy panie; najjaśniejszy panie; miłościwy panie; mości panowie*.

Komentarz: 70% uczestników ankiety uznało zwroty grzecznościowe z segmentem *panie* za dawne, 15% – za ludowe, 6% – za potoczne, 9% – za przynależne do innego wariantu polszczyzny. W poszczególnych grupach wyniki rozłożyły się w następujący sposób: szkoła podstawowa – 63%, 22%, 11% i 4%; szkoła średnia – 72%, 14%, 7% i 7%; studia – 75%, 9%, 0% i 16%. Opcja „inne” została doprecyzowana jako język oficjalny (1 uczeń szkoły podstawowej i 2 studentów), grzecznościowy (1 student), literacki (1 licealista), liturgiczny (1 student), stylizowany (1 student), urzędowy (1 student). Ankietowani uznali podane konstrukcje za przykłady archaizmów/archaizacji (1 licealista, 2 studentów), zwrotów grzecznościowych (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 licealistów), epitetów (1 licealista).

8. Krótkie postaci zaimków dzierżawczych

Zaproponowana seria przykładów: *meگو; mej; memu; mymi; swemu; twego*.

Komentarz: Krótkie formy zaimków dzierżawczych mają dla 54% ankietowanych charakter dawny, dla 24% – ludowy, dla 14% – potoczny, dla 8% – inny. W poszczególnych grupach uzyskaliśmy następujące rezultaty: szkoła podstawowa – 42%, 35%, 21% i 2%; szkoła średnia – 40%, 24%, 22% i 14%; studia – 75%, 7%, 11% i 7%. Język dawny część uczestników badania dookreśliło jako: literacki (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 uczeń liceum, 1 student), uroczysty (2 licealistów), poetycki (1 licealista). W podanych przykładach dostrzeżono po prostu zaimki dzierżawcze (1 student) oraz archaizmy (1 student).

9. Analityczne formy czasownika *być* w czasie teraźniejszym

Zaproponowana seria przykładów: *czemuś niełaskawa; gotowyś do drogi; jam jest; ktoś ty; nie głodnam; tyś jej synem; wielceś zuchwały*.

Komentarz: Podane formy 71% osób oceniło jako dawne, 23% – jako ludowe, 3% – jako potoczne, 3% – jako „inne”. W szkole podstawowej wyniki wyniosły 65%, 27%, 5% i 3%; w liceum – 78%, 20%, 2% i 0%; na studiach – 70%, 24%, 0% i 6%. Język „inny” był określany jako biblijny (1 student), poetycki (1 student), literacki (1 student). Zjawisko opisywano jako dodawanie końcówek czasownika do innej części mowy (1 student), dodawanie -m na końcu słowa (1 uczeń szkoły podstawowej), archaizm (1 licealista), archaizm fleksyjny (1 licealista), szyk przestawny (1 licealista).

10. Umieszczenie przydawki w odległej prepozycji

Zaproponowana seria przykładów: *do bratniego doszło spotkania; inne tu teraz życie będzie; na moich on spoczywa barkach; suchą przeszłście nogę; we wdzięcznej zachowam pamięci.*

Komentarz: Wymienione przykłady 47% ankietowanych określiło jako dawne, 18% – jako ludowe, 19% – jako potoczne, 16% – jako reprezentujące inną odmianę języka polskiego. Proporcje w poszczególnych grupach wyniosły: w szkole podstawowej – 43%, 26%, 22% i 9%; w szkole średniej – 54%, 16%, 13% i 17%; na studiach – 44%, 9%, 24% i 23%. Przy opcji „inne” pojawiły się też dodatkowe określenia: język poetycki (3 licealistów, 6 studentów), literacki (2 uczniów szkoły podstawowej, 1 student), oficjalny (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 licealistów), religijny (2 licealistów), uroczysty (2 licealistów), zmetaforyzowany (1 student). Uczestnicy ankiety dostrzegli w podanych przykładach inwersję/szyk przestawny/zmianę szyku (1 uczeń podstawówki, 2 licealistów, 3 studentów), archaizację składniową (1 student).

11. Umieszczenie dopełnienia przed imiesłowową przydawką rozwijającą

Zaproponowana seria przykładów: *cmentarz granatami zryty; lud srodze przez nich karany; miłością za życzliwość sobie płacącymi; owca wilczą skórą okryta.*

Komentarz: Zamieszczone konstrukcje 41% ankietowanych uznało za dawne, 19% – za ludowe, 25% – za potoczne, 15% zaliczyło je do „innych”. W poszczególnych grupach wyniki ułożyły się w następujący sposób: szkoła podstawowa – 41%, 27%, 25% i 7%; liceum – 46%, 13%, 19% i 22%; studia – 35%, 16%, 30% i 19%. Język „inny” to zdaniem części badanych polszczyzna poetycka (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 uczniów liceum, 6 studentów), literacka (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 licealista, 2 studentów), uroczysta (2 licealistów), oficjalna (1 licealista). W podanych przykładach dostrzeżono inwersję/szyk przestawny (3 licealistów, 1 student).

12. Inicjalny szyk orzecznika

Zaproponowana seria przykładów: *Nieczęste są nasze spotkania; Niejasne są twoje słowa; Niemłody on już jest; Zły jest kapłan.*

Komentarz: Tego typu układy składniowe 39% uczestników ankiety oceniło jako dawne, 19% – jako ludowe, 24% – jako potoczne, 18% – jako „inne”. Wyniki w grupach rozłożyły się następująco: szkoła podstawowa – 37%, 33%, 15% i 15%; szkoła średnia – 38%, 12%, 29% i 21%; studia – 41%, 12%, 29% i 18%. Opcja „inne” bywała dookreślana jako język poetycki (1 uczeń szkoły podstawowej, 3 uczniów liceum, 3 studentów), literacki (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 uczeń liceum, 1 student), uroczysty (2 licealistów), książkowy (1 licealista), oficjalny (1 licealista), polszczyzna

ogólna (1 licealista). Zjawisko ujawniające się w podanych przykładach to w opinii ankietowanych inwersja/szyk przestawny/zmiana szyku (5 licealistów i 1 student), archaizmy składniowe (1 student), paralelizm składniowy (1 licealista), przerzutnia (1 student), przymiotnik na początku zdania (1 uczeń szkoły podstawowej).

13. Finalny szyk bezokolicznika

Zaproponowana seria przykładów: *Cóż z rozlewu krwi może wyniknąć?; Tu chcecie świętynię stawiać; Ja chcę do Polski wrócić; Musicie go więc własnym sump-tem utrzymać; Trzeba rozlewowi krwi zapobiec.*

Komentarz: Zdania z takim szykiem zostały uznane za dawne przez 51% uczestników ankiety, 11% zinterpretowało je jako ludowe, 24% – jako potoczne, 14% – jako „inne”. Na poziomie grup odpowiedzi były następujące: szkoła podstawowa – 63%, 13%, 22% i 2%; szkoła średnia – 49%, 11%, 14% i 26%; studia – 52%, 11%, 22% i 15%. Język „inny” dookreślano jako literacki (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 licealistów i 2 studentów), poetycki (4 licealistów i 2 studentów), oficjalny (1 licealista i 2 studentów), uroczysty (2 licealistów), liturgiczny (1 student). Jeśli chodzi o wskazanie zjawiska ujawniającego się w cytatach, to 1 student dostrzegł tu stylizację na język z XVI–XVII w.

14. Chiastyczne struktury syntaktyczne

Zaproponowana seria przykładów: *Bogu służymy, wojny nie chcemy; Duszę chorą, a nie chore ciało; Nie darowali całej Polsce, to i temu świętemu miejscu nie darują; Razem wjedziemy do Gdańska, gdańskiego piwa wypijemy.*

Komentarz: Przykłady chiazmu 30% ankietowanych zaliczyło do języka dawnego, 20% – do ludowego, 33% – do potocznego, 17% – do „innego”. Wyniki w grupach wyniosły: w szkole podstawowej – 30%, 34%, 28% i 8%; w liceum – 32%, 14%, 28% i 26%; na studiach – 27%, 11%, 47% i 15%. Wybór opcji „inne” był dopełniany takimi sformułowaniami, jak: język poetycki (1 uczeń szkoły podstawowej, 5 licealistów, 2 studentów), literacki (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 studentów), oficjalny (1 licealista, 2 studentów), biblijny (1 licealista), duchowy (1 uczeń szkoły podstawowej), liturgiczny (1 student), uroczysty (1 licealista). Zjawisko dochodzące do głosu w cytatach zostało opisane jako inwersja (1 licealista), „średniowieczne cytaty” (1 licealista).

15. Inne archaizmy rzeczowe

Zaproponowana seria przykładów: *dukat, floren; lennik, rokosz; kniaź, margrabia; kasztelania, marchia; Andegawenowie, Jagiellonowie; kacierz, źerca.*

Komentarz: 77% uczestników ankiety uznało powyższe leksemy za dawne, 16% – za ludowe, 3% – za potoczne, 4% zaliczyło je do kategorii „inne”. Proporcje na poziomie grup rozłożyły się następująco: w szkole podstawowej – 68%, 26%, 4%, i 2%; w szkole średniej – 78%, 15%, 2% i 5%; na studiach – 87%, 4%, 2%, 7%. Język „inny” dwoje uczestników ankiety dookreśliło jako fachowy (1 licealista) i język znany historykom (1 student). Podane jednostki leksykalne zostały uznane za przykłady archaizmów (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 uczeń szkoły średniej, 1 student), „wyrazów, które wyszły z użycia” (1 licealista), wyrazów odnoszących się do „średniowiecznych czasów” (1 licealista), wyrazów kojarzących się z *Krzyżakami* Henryka Sienkiewicza (1 licealista), zapożyczeń językowych (1 student).

16. Leksyka potoczna

Zaproponowana seria przykładów: *gęba; psiakrew; sparszywiały; sukinsyn; użerać się z kimś; walić jak w dym*.

Komentarz: 7% ankietowanych zaliczyło podane leksemy do języka dawnego, 21% – do ludowego, 70% – do potocznego, 2% – do „innego”. Jeśli chodzi o poszczególne grupy badanych, wyniki ułożyły się tak: szkoła podstawowa – 13%, 27%, 56% i 4%; szkoła średnia – 7%, 25%, 68% i 0%; studia – 0%, 11%, 87% i 2%. Opcję „inne” dookreślano jako język wulgarny (1 uczeń szkoły podstawowej), slang (1 uczeń szkoły podstawowej), „cytaty z *Wiedźmina*” (1 student). Uczestnicy ankiety dostrzegli w zaproponowanej serii przykładów wulgaryzmy (1 uczeń szkoły podstawowej, 3 licealistów, 2 studentów) i kolokwializmy (3 licealistów i 1 student).

17. Pluralis maiestaticus

Zaproponowana seria przykładów: *My, król Polski Kazimierz; Obrady izby uważamy za zamknięte; Oddaliście nam wielką przysługę, panie rotmistrzu; Postanowiliśmy, jako zakon teutoński winien zwrócić królowi polskiemu ziemię dobrzyńską*.

Komentarz: Zaproponowane konstrukcje zostały ocenione jako dawne przez 86% uczestników ankiety, 9% uznało je za ludowe, 2% – za potoczne, 3% badanych zaś zaliczyło podane przykłady do kategorii „inne”. Dla poszczególnych grup otrzymaliśmy następujące wyniki: szkoła podstawowa – 79%, 16%, 5% i 0%; szkoła średnia – 90%, 6%, 2% i 2%; studia – 91%, 2%, 0% i 7%. Język „inny” był dookreślany przydawką literacki (1 student), oficjalny (1 student), poetycki (1 licealista), urzędowy (1 student). Zjawisko reprezentowane przez przytoczone konstrukcje to w odczuciu badanych archaizmy (2 licealistów, 1 student), użycie liczby mnogiej zamiast pojedynczej (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 licealista, 1 student), stylizacja

epokowa (1 student), konstrukcje „w stylu średniowiecza” (1 licealista), konstrukcje w „stylu kronik” (1 student).

18. Indykatywne grzecznościowe formy pluralne

Zaproponowana seria przykładów: *Jesteście następcą króla i nie macie prawa zgiąć; Piszcie, rejencie; Was, Bartoszu, jestem pewien; Wy, panie starosto, poprowadzicie szlachtę; Wybaczcie, panie, że musieliście czekać.*

Komentarz: Wymienione konstrukcje 71% uczestników ankiety zaliczyło do języka dawnego, 18% – do ludowego, 6% – do potocznego, 5% – do „innego”. W szkole podstawowej wyniki wyniosły 69%, 18%, 9% i 4%; w liceum – 72%, 19%, 2% i 7%; na studiach – 72%, 17%, 6% i 5%. Język „inny” doprecyzowano jako literacki (1 student), oficjalny (1 uczeń szkoły podstawowej), poetycki (1 licealista), uroczysty (1 licealista), urzędowy (1 student). Podane przykłady zostały uznane za użycia liczby mnogiej zamiast pojedynczej przy zwracaniu się do pojedynczej osoby (1 uczeń szkoły podstawowej, 2 licealistów, 1 student), archaizmy (1 licealista, 1 student).

19. Połączenie zwrotów grzecznościowych z formami 2. os. czas.

Zaproponowana seria przykładów: *A myślisz, pani, że mogę tu siedzieć; O tym pan, ekscelencjo, dobrze wiesz i tego najbardziej się obawiasz; Oddasz pan ten list; Wasza królewska moc chyba okazała się zanadto hojny.*

Komentarz: 69% ankietowanych dostrzegło tu język dawny, 13% – ludowy, 15% – potoczny, 3% – „inny”. W poszczególnych grupach wyniki były następujące: szkoła podstawowa – 60%, 22%, 16% i 2%; liceum – 71%, 9%, 15% i 5%; studia – 76%, 11%, 13%, 0%. Język „inny” został dookreślony jako poetycki (1 licealista) oraz archaiczna gwara (1 student). Żaden z uczestników ankiety nie wskazał dokładniej zjawiska obecnego w podanej serii przykładów.

20. Makaronizmy łacińskie

Zaproponowana seria przykładów: *In saecula saeculorum; medicus; rex Poloniae; tertium non datur; vivat.*

Komentarz: Ankietowani dokonali następującego wyboru: język dawny – 56%, ludowy – 6%, potoczny – 2%, „inny” – 36%. Wskazania w obrębie poszczególnych grup wyniosły: w szkole podstawowej – 68%, 17%, 2% i 13%; w liceum – 43%, 2%, 2%, 53%; na studiach – 58%, 0%, 2% i 40%. Język „inny” badani doprecyzowali jako naukowy (1 licealista, 4 studentów), profesjonalny (3 licealistów), literacki (2 licealistów), inteligencki (1 student), obcy (1 uczeń szkoły podstawowej), poetyc-

ki (1 licealista), szlachecki (1 student), urzędowy (1 student). W zaproponowanych przykładach dostrzegli makaronizmy/makaronizację (3 licealistów, 10 studentów), zapożyczenia (1 uczeń szkoły podstawowej, 5 licealistów), wtrącenia łacińskie (1 uczeń szkoły podstawowej, 1 licealista), stylizację (1 licealista).

21. Magiczne akty mowy

Zaproponowana seria przykładów: *Będziesz moim przez krew moją, a miłość moja przywoła miłość twoją, a śmierć niech nas nie rozłączy; Sen mara, Bóg wiara; Zgiń, przepadnij, maro nieczysta!; Zejdź, duchu ciemności, przez żelazo do ognia, przez drzewo do wody. Zamień się w kamień, napij się krwi mojej.*

Komentarz: Podane przykłady 44% badanych zinterpretowały jako egzemplifikację języka dawnego, 24% – ludowego, 12% – potocznego, 20% – „innego”. Wyniki dla poszczególnych grup ułożyły się następująco: szkoła podstawowa – 36%, 36%, 22% i 6%; liceum – 52%, 16%, 5% i 27%; studia – 42%, 22%, 9%, 27%. Opcja „inne” została dookreślona jako język poetycki (5 licealistów i 6 studentów), literacki (2 uczniów szkoły podstawowej, 1 licealista, 2 studentów), religijny (2 licealistów), uroczysty (2 licealistów), biblijny (1 student), ceremonialny (1 student), „jak z *Dziadów*” (1 uczeń szkoły podstawowej), oficjalny (1 licealista). W podanych aktach mowy ankietowani dostrzegli apostrofy (1 licealista), imperatywy (1 licealista), podniosły charakter (1 licealista), magiczną funkcję języka (1 student).

Zaproponowany eksperyment badawczy ujawnił, że zabiegi składające się na metastereotyp są dość wyraźnie kojarzone przez ankietowanych z kategorią archaiczności, nawet w sytuacji, gdy pojawiają się bez szerszego kontekstu wskazującego na ich funkcję. Za wyjątkiem dwóch pytań – dotyczących chiazmu i potocznych – najczęściej wybieraną opcją okazała się polszczyzna dawna. W przypadku leksemów potocznych inny układ odpowiedzi wydaje się zresztą całkowicie zrozumiały, ponieważ jako elementy archaizacyjne wykorzystywane są wtórnie i na specjalnych zasadach, które dokładnie przedstawiliśmy w odpowiednich partiach rozdziału trzeciego. Można by zatem z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że metastereotyp nie tylko zaznacza się wyraźnie w praktyce (scenariopisarskiej), ale również funkcjonuje w świadomości odbiorców, choć ze względu na ograniczoną bazę empiryczną nie formułujemy tu oczywiście sądów ostatecznych.

Powyższe ustalenia nie oznaczają, że wszystkie operacje stylizacyjne cechują się taką samą wyrazistością. Największą rozpoznawalność (70% i więcej odpowiedzi) jako ewokanty dawności językowo-kulturowej osiągnęły zdecydowanie środki pragmatyczne (pluralis maiestaticus – 86% wskazań, indykatywne grzecznościowe

formy pluralne – 71%, dawne tytuły grzecznościowe – 70%) i leksykalne (inne archaizmy rzeczowe – 77%, leksemy książkowe – 72%), a także analityczne formy czasownika *być* w czasie teraźniejszym (71%). Z dużo mniejszą wyrazistością mamy do czynienia w przypadku zabiegów składniowych, czyli różnorodnych wariantów szyku przestawnego, będących przecież – jak już ustaliliśmy wcześniej – fundamentem filmowej stylizacji historycznej. Jedynie postpozycja przydawki w dwuskładnikowej grupie nominalnej oraz finalny szyk bezokolicznika osiągnęły wskazania przekraczające połowę odpowiedzi (odpowiednio 60% i 51%). Szczególną uwagę zwraca stosunkowo słaba rozpoznawalność końcowej pozycji orzeczenia jako środka archaizacyjnego (37% wskazań). W tym punkcie mamy chyba do czynienia z sytuacją, w której intencje twórców oraz odczucia odbiorców dość wyraźnie się rozmiągają. Być może tutaj należałoby też szukać głównych źródeł zreferowanych w poprzednim podrozdziale opinii widzów, którzy zarzucają analizowanym przez nas filmom, że stylizacja językowa nie jest w nich dostrzegalna. Szyk przestawny jest bez wątpienia mocno nacechowany, co pokazały liczne odpowiedzi, w których uznano go za element określonego języka „innego” (poetyckiego, literackiego, religijnego...), ale jednoznaczność funkcjonalną (np. jako wykładnik archaizacji) uzyskuje przede wszystkim w dość ściśle określonym kontekście. Ponieważ mieści się całkowicie w systemie współczesnej polszczyzny, trudno, by został uznany za silny archaizm. Nie okazał się takim nawet dla studentów (46% wskazań), pomimo że teoretycznie mógłby im się kojarzyć dość mocno z tradycją dawnego piśmiennictwa. Wydaje się, że powyższe ustalenia mogą stać się cenną informacją dla scenarzystów chcących wydoskonalić swoje umiejętności stylizacyjne. Zmiana kolejności wyrazów w zdaniu to za mało, by uzyskać naprawdę sugestywny efekt archaizacyjny.

Różnice w zakresie kompetencji stylizacyjnej pomiędzy poszczególnymi grupami istnieją, ale raczej nie można ich uznać za bardzo znaczące. Wprawdzie im starsi byli badani, tym większa okazywała się ich skłonność do interpretowania podanych przykładów jako egzemplifikacji języka dawnego (największa rzeczywiście u studentów), ale ogólne proporcje odpowiedzi wyglądają bardzo podobnie niezależnie od wieku ankietowanych. Trzeba również dodać, że rozpoznawalność operacji stylizacyjnych też nie wykazuje jakichś bardzo znaczących wahań, pomimo że można było przypuszczać, iż studenci filologii polskiej wykażą się zdecydowanie większą swobodą w ich nazywaniu niż licealiści czy też uczniowie szkół średnich. A zatem jeśli poziom edukacji polonistycznej wpływa na stopień identyfikacji metastereotypu, to raczej w sposób dosyć ograniczony, choć to zagadnienie bez wątpienia wymaga jeszcze bardziej szczegółowych badań wykonanych na większym materiale.

ROZDZIAŁ IX

Filmowa stylizacja historyczna – podsumowanie i perspektywy badawcze

9.1 Wnioski teoretyczne

Badania nad filmową stylizacją historyczną, których wyniki przedstawiono w niniejszej rozprawie, miały w dużym stopniu charakter pionierski. Choć punktem odniesienia były dla nich metody analizy technik archaizacyjnych wypracowane na potrzeby opisu tekstów literackich, konieczne okazało się dostosowanie proponowanych wcześniej narzędzi lingwistycznych do specyfiki komunikatów audiowizualnych. W tym zakresie musieliśmy samodzielnie rozwiązać wiele problemów teoretycznych, istniejące bowiem opracowania poświęcone językowi w kinie, zarówno polskie, jak i zagraniczne, mogły służyć tylko częściową pomocą, co wynikało z dużej odrębności filmowej archaizacji w stosunku do innych zjawisk stylistycznych obecnych w ekranowych dialogach, w tym również do pozostałych odmian stylizacji. W związku z tym zdajemy sobie sprawę, że niektóre rozstrzygnięcia metodologiczne mogą zostać w przyszłości zmodyfikowane przez kolejnych językoznawców, którzy będą się zajmować filmowym wariantem polszczyzny artystycznej. Mimo wszystko jednak uważamy, że udało nam się sformułować szereg przekonujących badawczo ustaleń dotyczących filmowej stylizacji historycznej.

Najbardziej oczywisty wniosek sprowadza się do stwierdzenia, że twórcy dzieł kinowych i telewizyjnych poświęconych przeszłości stosują językową stylizację historyczną. Wśród obrazów analizowanych w niniejszej rozprawie nie pojawił się żaden, który wykładników stylizacji byłby całkowicie pozbawiony. Powyższy sąd klóci się wprawdzie z niektórymi opiniami recenzentów i widzów, znajduje jednak silne umocowanie w badaniach materiałowych. Odmienne odczucia publiczności – zarówno „profesjonalnej”, jak i „amatorskiej” – wynikają zapewne z faktu, że scenarzyści posługują się archaizmami rzeczywistymi i intencjonalnymi bardzo oszczęd-

nie, większy zakres występowania dotyczy tylko niektórych operacji, niekoniecznie zresztą najbardziej wyrazistych. Powoduje to, że dialogi zachowują bardzo wysoki stopień komunikatywności, ale równocześnie ich stylizowany charakter może pozostawać niezauważony.

Fundamentem filmowej stylizacji historycznej okazał się zestaw stałych, skonwencjonalizowanych wykładników, stosowanych niezależnie od tego, w jakim miejscu i czasie toczy się akcja dzieła. Jego najważniejsze składniki to: analityczne formy czasu przeszłego z końcówką osobową dołączoną do innego wyrazu, postpozycja przydawki, finalny szyk orzeczenia, archaizmy rzeczowe związane z wojną i wojskowością, archaizmy stylistyczne, leksyka książkowa i dawne zwroty grzecznościowe. Zabiegi te tworzą tzw. metastereotyp, czyli obiegowe wyobrażenie dawnego języka polskiego, nieodpowiadające dokładnie żadnej realnie istniejącej fazie rozwojowej polszczyzny. Wydaje się, że można je wiązać z pojęciem „staropolszczyzny”, pojawiającym się często w nienaukowych komentarzach na temat stylizacji językowej (omawianych w rozdziale ósmym), a przynależącym do potocznej, nienaukowej wiedzy o języku.

W polskim filmie historycznym wykładniki stylizacji wprowadzane są niemal wyłącznie za pośrednictwem kanału fonicznego. Ich obecność w planie wizualnym okazuje się fenomenem bardzo rzadkim. Mamy zresztą z nią do czynienia głównie w dziełach przedwojennych, pozostających jeszcze pod wpływem tradycji filmu niemego. Owe wykładniki „wizualne” to przeważnie archaizmy rzeczowe pojawiające się w komunikatach niediegetycznych, raczej wyjątkowo osobliwości gramatyczne zauważalne w tekstach diegetycznych. Jeśli chodzi o operacje stylizacyjne obecne w dialogach, to zwraca uwagę ich względna niezależność od kodów niewerbalnych tworzących komunikat filmowy. Mocno uwikłana w przekaz wizualny pozostaje jedynie część archaizmów rzeczowych (rzeczowniki konkretne denotujące artefakty) oraz gatunki mowy ewokujące dawność kulturową.

Ponieważ twórcy filmowi bazowali głównie na własnych kompetencjach literackich i nie dysponowali głębszym przygotowaniem lingwistycznym, popełnili szereg błędów stylizacyjnych. Usterki te polegają bądź na wprowadzeniu do filmów ewidentnych anachronizmów (np. używanie przez bohaterów średniowiecznych typowo szlacheckich zwrotów adresatywnych), bądź też na niewłaściwym stosowaniu historycznych form gramatycznych (np. liczebników zespołowych czy przymiotników dzierżawczych w odmianie prostej). Najmniej zastrzeżeń wzbudzają obrazy z akcją osadzoną w okresie średniopolskim, co wynika zapewne z faktu, że polszczyzna XVI–XVIII w. pozostaje stosunkowo dobrze znana dzięki popularnym

dziełom literackim, w tym zwłaszcza utworom późniejszym (takim jak *Trylogia* Henryka Sienkiewicza) wykorzystującym jako tworzywo jej zasoby.

Porównanie literackiej i filmowej stylizacji historycznej prowadzi do wniosku, że wykazują one tylko częściową zbieżność. Scenarzyści koncentrują się całkowicie na środkach składniowych, leksykalnych i pragmatycznych (wykładniki honorykatywności), wyraźnie zaznacza się przy tym dominacja inwersji jako narzędzia archaizacji dialogów. W beletrystyce tymczasem ranga operacji szyku jest dużo bardziej zróżnicowana, nie zawsze odgrywają one istotną rolę, a na pewno nie większą niż nacechowane jednostki leksykalne. Dodatkowo pisarze eksploatują też bardzo intensywnie dawne formacje słowotwórcze, które z ekranu usłyszeć można tylko incydentalnie. Niewątpliwie literacka stylizacja historyczna jest również dużo bardziej rozbudowana – w prozie fabularnej czy dramacie mamy do czynienia z większą liczbą operacji stylizacyjnych oraz ich tekstowych wykładników. Ogólnie można jednak stwierdzić, że filmowa „staropolszczyzna” stanowi uproszczoną, zredukowaną (ze względu na specyfikę sytuacji komunikacyjnej) pochodną konwencji archaizacyjnej wypracowanej i utrwalonej wcześniej przez pisarzy. Dotyczy to również jej rdzenia, czyli metastereotypu, który najprawdopodobniej jedynie pośrednio, poprzez medium w postaci popularnych stylizowanych utworów literackich nawiązuje do właściwości języka średniopolskiego.

Jeśli chodzi o percepcję konkretnych filmowych zabiegów archaizacyjnych, to różni się ona zasadniczo w zależności od tego, z jaką grupą odbiorców mamy do czynienia. Osoby zajmujące się filmem profesjonalnie, a więc krytycy, recenzenci czy filmoznawcy nie poświęcają im wiele uwagi. Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku tzw. zwykłych widzów, których kształt warstwy słownej dzieła ewidentnie interesuje. Zgromadzone świadectwa odbioru pokazują, że w zdecydowanej większości oczekują oni tego, by stylizacja językowa w dziele historycznym była wyrazista i wpisywała się w dobrze utrwalone, literackie konwencje archaizowania. Istnieje nawet zauważalna grupa widzów, którzy są w stanie zidentyfikować w dialogach filmowych konkretne usterki – rozwiązania niezgodne z wiedzą lingwistyczną. Badania ankietowe sugerują ponadto, że metastereotyp polszczyzny historycznej zrekonstruowany dzięki analizom materiałowym istnieje w świadomości językowej widzów, chociaż niekoniecznie jest tak, że zabiegi archaizacyjne najbardziej preferowane przez scenarzystów odznaczają się wysokim stopniem rozpoznawalności odbiorczej. Istotne różnice ujawniają się, jeśli chodzi o liczne warianty szyku przestawnego – stanowią one główny filar filmowej stylizacji historycznej, ale odbiorcy nie percypują ich wcale jako najsilniejszych sygnałów archaiczności tekstu.

9.2 Wnioski praktyczne

Z przeprowadzonych badań można wysnuć również pewne wnioski praktyczne, użyteczne, jak się wydaje, dla twórców filmowych. Dotychczas w polskim przemyśle kinematograficznym zatrudnianie konsultantów do spraw językowych było raczej rzadkim zjawiskiem, ograniczonym przede wszystkim do przygotowywania dialogów w językach obcych. Czasami korzystano również z pomocy specjalistów z zakresu dialektologii, aby nauczyć aktorów możliwie wiernego mówienia określoną gwarą. Tak postąpił przed laty Ryszard Ber, tworząc film *Kaszëbë*, a w ostatnich latach Wojciech Smarzowski, który współpracował z językoznawcami, reżyserując *Wołyń*. Jednak nawet w przypadku obrazów charakteryzujących się intensywną obecnością mowy ludowej filmowcy nie zawsze dbali o wiarygodność stylizacji, czego przykładem popularny *Janosik*. Jeśli chodzi o stylizację historyczną, to nie mamy świadectw, by polscy reżyserzy kiedykolwiek korzystali z pomocy profesjonalnych językoznawców, zawsze zdawali się na kompetencje scenarzystów lub własne (jeśli sami byli równocześnie autorami scenariuszy). Również wyekscerpowany materiał językowy nie wskazuje na to, by filmowe operacje stylizacyjne bazowały na zaawansowanej wiedzy wyraźnej. Na zasadzie anegdoty można zresztą wspomnieć, że swobodny stosunek twórców do materii językowej znalazł nawet humorystyczne odzwierciedlenie w popularnym serialu komediowym Stanisława Barei *Zmiennicy* (1986). W odcinku pt. *Safari* pojawia się zabawna wymiana zdań między reżyserem i aktorką na planie produkcji filmu historycznego:

Aktorka: *A teraz samopięt w drogę!*

Reżyser Barewicz: *Stop!*

Aktorka: *Co się stało?*

Reżyser Barewicz: *Dlaczego pani powiedziała samopięt? [zamiast samowtór – JB]*

Aktorka: *No bo to brzmi jeszcze bardziej po staropolsku, a poza tym i tak nie ma żadnego znaczenia.*

Tymczasem analizowane przez nas świadectwa odbioru pokazują, że wielu widzów stawia obecnie twórcom wysokie wymagania co do historycznej wiarygodności nie tylko kostiumów czy rekwizytów, ale również archaizacji językowej. Wynika to z przenoszenia na percepcję dzieł audiowizualnych doświadczeń związanych z lekturą dzieł literackich, ale można przypuszczać, że pewną rolę odgrywa też znajomość zagranicznych (zwłaszcza anglosaskich) produkcji kinowych i telewi-

zyjnych, których kształt językowy jest efektem bardzo pieczołowitych zabiegów²⁸. Dzięki naszym badaniom twórcy będą mogli się dowiedzieć, które elementy dotychczasowej filmowej praktyki archaizacyjnej nie satysfakcjonują odbiorców i jak można by ją wydoskonalić. Uważamy jednak, że zaznajomienie się z wynikami przeprowadzonych analiz powinno przede wszystkim skłonić reżyserów i scenarzystów do większego otwarcia się na współpracę z językoznawcami. Być może powinny one zostać również wykorzystane w procesie uczenia sztuki scenariopisarskiej – tzw. szkoły kreatywnego pisania (również scenariuszy) rozwijając się przecież w Polsce coraz intensywniej.

9.3 Perspektywy badawcze

Polszczyzna używana w filmach, nie tylko historycznych, otwiera przed językoznawcami również wiele innych interesujących perspektyw badawczych. Jeśli chodzi o kino poświęcone przeszłości, to dokładnych analiz wymagają jeszcze bez wątpienia dzieła będące adaptacjami utworów literackich. W niniejszej monografii skoncentrowaliśmy się na obrazach bazujących na scenariuszach oryginalnych w celu uzyskania jednorodnej bazy źródłowej, pokazującej „czysto filmowe” tendencje stylizacyjne. Badania nad ekranizacjami wymagają wypracowania nieco innych metod badawczych, uwzględniających problem intertekstualności oraz przekładu intersemiotycznego. Mogłyby jednak przynieść bardzo ciekawe rezultaty dzięki wychwyceniu podobieństw i różnic w zakresie technik archaizacyjnych z jednej strony między dziełem literackim i scenariuszem adaptowanym, z drugiej zaś – między adaptacjami i autorskimi filmami historycznymi.

Bez wątpienia w filmie polskim pojawia się jeszcze wiele innych odmian stylizacji, które warto byłoby dokładnie przebadать. Oprócz stylizacji historycznej systematycznego opisu doczekała się jak dotąd dialektyzacja (por. liczne, cytowane wcześniej prace M. Kresy). Na uwagę zasługuje na pewno jeszcze obecność na ekranie współczesnej polszczyzny substandardowej, w tym zwłaszcza jej licznych wariantów socjolektalnych, typowych dla specyficznych, zamkniętych środowisk (przestępcy, subkultury młodzieżowe itp.), chętnie portretowanych przez twórców dzieł o tematyce współczesnej, w których dochodzi do głosu pasja dokumentalna połączona ze społecznym zaangażowaniem. Wydaje się zresztą, że tego rodzaju obrazy mogą mieć również niemałą wartość czysto źródłową, w wielu z nich bowiem

²⁸ Nie dotyczy to oczywiście tylko produkcji historycznych. Warto np. wspomnieć, że nawet przy tak komercyjnym dziele, jak serial science fiction *Star Trek* zatrudniony był językoznawca, który opracował sztuczny, „kosmiczny” język klingoński.

utrwalono historyczny stan odmian polszczyzny podlegających dużym i szybkim zmianom (np. języka młodzieżowego). W związku z tym wskazane by było wykorzystać je w badaniach socjolingwistycznych zorientowanych diachronicznie.

W najbliższej przyszłości warto byłoby niewątpliwie przystąpić do systematycznych studiów na produkcją kinową i telewizyjną z wykorzystaniem nowoczesnych narzędzi, jakie oferuje współczesna lingwistyka cyfrowa. Myślimy tu zwłaszcza o stworzeniu zaawansowanego technicznie, zróżnicowanego gatunkowo i chronologicznie korpusu filmów. Nie należy oczywiście zapominać, że z punktu widzenia stylistyka metoda korpusowa ma zarówno zalety, jak i bardzo istotne ograniczenia. Te ostatnie wiążą się zwłaszcza z faktem, iż stylistyczna analiza tekstu artystycznego musi w ogromnym stopniu skupiać się na szczegółach, dokładnym śledzeniu subtelnych mechanizmów semantycznych czy pragmatycznych obecnych w konkretnych utworach. Korpusy umożliwiają natomiast wychwytywanie przede wszystkim zjawisk bardziej ogólnych, widocznych na dużym materiale. Niemniej jednak wydaje się, że odpowiednie skonstruowanie cyfrowej bazy dzieł audiowizualnych pozwoliłoby na systematyczne przebadanie wielu istotnych tendencji rozwojowych obecnych w filmowym wariacie polszczyzny artystycznej. Możliwe byłoby np. dokładne sprawdzenie, jak zmieniało się na przestrzeni lat użycie wulgaryzmów (co można by powiązać z przemianami tabu obyczajowego), jednostek leksykalnych uwikłanych w dyskursy ideologiczne (np. powiązanych z komunistyczną nowomową) czy też zapożyczeń. Przede wszystkim jednak duży korpus mógłby stać się podstawą dla systematycznego przebadania całościowej struktury językowej (nie tylko leksykalnej) filmów należących do określonych gatunków, kierunków artystycznych czy też będących dziełami konkretnych twórców. Dalszym krokiem byłyby oczywiście różnorakie analizy porównawcze.

BIBLIOGRAFIA

A. Źródła filmowego materiału empirycznego:

1. *Alchemik* (1988), reż. Jacek Koprowicz, prod. Zespół Filmowy Tor, emisja w telewizji CanalPlus, 2016.
2. *Barbara Radziwiłłówna* (1936), reż. Józef Lejtes, prod. Gel-Film, www.youtube.com [dostęp: 21.10.2019].
3. *Bolesław Śmiały* (1971), reż. Witold Lesiewicz, prod. Zespół Filmowy Kraj, emisja w telewizji Kino Polska, 2014.
4. *Czarne chmury* (1973), reż. Andrzej Konic, prod. Telewizja Polska, DVD, Galapagos Spółka z o.o., 2010.
5. *Dawno temu w Ilży* (2010), reż. Michał Drzewiecki, prod. amatorska, www.youtube.com [dostęp: 21.10.2019].
6. *Diabeł* (1972), reż. Andrzej Żuławski, prod. Zespół Filmowy X, DVD, Propaganda, 2007.
7. *Epitaforium dla Barbary Radziwiłłówny* (1982), reż. Janusz Majewski, prod. Zespół Filmowy Perspektywa, vod.pl [dostęp: 21.10.2019].
8. *Gniazdo* (1974), reż. Jan Rybkowski, prod. Studio Filmowe Kadr, emisja w telewizji Kino Polska, 2014.
9. *Kazimierz Wielki*, reż. Ewa i Czesław Petelscy, prod. Zespół Filmowy Iluzjon, emisja w telewizji Polsat Film, 2017.
10. *Kopernik*, reż. Ewa i Czesław Petelscy, prod. Zespół Filmowy Iluzjon/DEFA, emisja w telewizji TVP Kultura, 2018.
11. *Korona królów*, reż. Wojciech Pacyna i in., prod. Telewizja Polska SA, vod.tvp.pl, 2018.
12. *Kościuszko pod Raclawicami*, reż. Józef Lejtes, prod. Lubkow-Film, www.youtube.com [dostęp: 21.10.2019].
13. *Królowa Bona*, reż. Janusz Majewski, prod. Studio Filmowe Perspektywa, DVD, Telewizja Polska SA, 2009.
14. *Królewskie sny*, reż. Grzegorz Warchoł, prod. Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel, emisja w telewizji Kino Polska, 2014.

15. *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*, reż. Edward Puchalski, prod. Rymofilm, www.youtube.com [dostęp: 21.10.2019].
16. *Rycerz*, reż. Lech Majewski, prod. Zespół Filmowy Profil, DVD [Lech Majewski. Kolekcja, cz. 2], Galapagos Spółka z o.o., 2011.
17. *Świat według Kiepskich – Skowyt* (odc. 316), reż. Patrick Yoka, prod. ATM Grupa, www.ipla.tv [dostęp: 21.10.2019].
18. *Ułan księcia Józefa*, reż. Konrad Tom, prod. Warszawskie Towarzystwo Filmowe, www.youtube.com [dostęp: 21.10.2019].
19. *Wilczyca*, reż. Marek Piestrak, prod. Zespół Filmowy Silesia, DVD, Silesia Film, 2005.
20. *Żelazną ręką*, reż. Ryszard Ber, prod. Studio Filmowe Oko, emisja w telewizji Kino Polska, 2016.

B. Literatura przedmiotu:

1. Anusiewicz J., 1990, *Językowo-kulturowy obraz kota w polszczyźnie*, „Etnolingwistyka”, nr 3, s. 95–141.
2. *Archiwum „Kina”*, www.archiwum.kino.org.pl [dostęp: 21.10.2019].
3. Auderska H., 1980, *O scenariuszu serialu Królowa Bona*, „Kino”, nr 4, s. 18–20.
4. Balbus S., 1968, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, [w:] J. Trzynadlowski (red.), *Poetyka i historia. Konferencja teoretyczno-literacka w Połczynie*, Wrocław, s. 131–152.
5. Balcerzan E., 1971, *Perspektywy poetyki odbioru*, [w:] J. Sławiński (red.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław, s. 79–95.
6. Barthes R., 1968, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki”, t. 59, nr 4, s. 327–359.
7. Bartmiński J., 1998, *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki*, [w:] J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.), *Język a kultura*, t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław, s. 63–83.
8. Bartmiński J., 1965, *Problemy archaizacji językowej*, [w:] J. Trzynadlowski (red.), *Styl i kompozycja*, Wrocław, s. 218–233.
9. Bartmiński J., 2009, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin.
10. Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., 2009, *Tekstologia*, Warszawa.

11. Bleichenbacher L., 2008, *Multilingualism in the movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*, Tübingen.
12. Bobrowski I., 1993, *Językoznawstwo racjonalne. Z zagadnień teorii językoznawczej i metodologii opisów gramatycznych*, Kraków.
13. Bobrowski I., 2005, *Składniowy model polszczyzny*, Kraków.
14. Bobrowski J., 2015a, *Archaizmy leksykalne jako ewokanty dawności kulturowej i językowej w idiolekcie pisarskim Stanisława Wyspiańskiego. Analiza semantyczna i stylistyczno-funkcjonalna*, Kraków.
15. Bobrowski J., 2015b, *Plaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym*, „Polonica”, t. 35, s. 179–189.
16. Bobrowski J., 2015c, *Stylizacja językowa w serialach telewizyjnych o tematyce historycznej (na wybranych przykładach)*, „Język Polski”, R. XCV, z. 5, s. 466–476.
17. Bobrowski J., 2016, *Językowa stylizacja historyczna w Rycerzu Lecha Majewskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, R. LX, nr 2 (453), s. 155–163.
18. Bobrowski J., 2017a, *Stylizacja językowa w filmie fabularnym – zarys koncepcji badawczej*, „Poradnik Językowy”, nr 1, s. 38–48.
19. Bobrowski J., 2017b, *Stylizacja językowa w filmach historycznych o początkach państwa polskiego („Bolesław Śmiały”, „Gniazdo”)*, „Stylistyka”, t. 26, s. 321–335.
20. Bobrowski J., 2017c, *Pojęcie kompetencji stylizacyjnej i jego użyteczność w badaniach nad językową stylizacją historyczną w filmowych listach dialogowych*, „Polonica”, t. 37, s. 13–22.
21. Bobrowski J., 2017d, *Problem poprawności stylizacyjnej na przykładzie stylizacji historycznej w polskim filmie fabularnym*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, R. LXXIII, s. 119–129.
22. Bobrowski J., 2017e, *Komponent językowy w filmie fabularnym ze stanowiska lingwistycznego*, [w:] A. Račákova (red.), *Język Polski i Kultura 3. W stronę analizy tekstów użytkowych i artystycznych*, Bańska Bystrzyca.
23. Bogusławski A., 1976, *O zasadach rejestracji jednostek języka*, „Poradnik Językowy”, nr 8, s. 356–364.
24. Borejszo M., 1986, *O zasobie i funkcji zapożyczeń włoskich w „Brühlu” Józefa Ignacego Krasickiego*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 98–108.
25. Brzezina M., 1997, *Stylizacja rosyjska. Stylizacja językowa i inne ewokanty rosyjskości w utworach literackich ukazujących okres zaborów*, Warszawa.
26. Brzezina M., 1976, *Język ludowy na oświeceniowej scenie (tło do „Krakowiaków i górali”)*, „Język Polski”, R. LVI, nr 5, s. 343–357.
27. Brzozowska-Krajka A., 1994, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin.

28. Brzeziński J., 1970, *Kilka uwag o archaizacji w utworach historycznych S. Żeromskiego*, „Polonistyka”, nr 6, s. 139–142.
29. Buczyński M., 1990, *Stylizacja archaiczna w powieściach historycznych Ryszarda Jęgorowa i Bohdana Królikowskiego*, [w:] L. Ludorowski (red.), *Polska powieść historyczna*, Lublin, s. 321–325.
30. Buttler D., 1982, *Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny*, [w:] *Język literacki i jego warianty*, red. S. Urbańczyk, Wrocław, s. 19–28.
31. Buttler D., Kurkowska H., Satkiewicz H., 1986, *Kultura języka polskiego. Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa.
32. Cybulski M., 2003, *Obyczaje językowe dawnych Polaków. Formuły werbalne w dobie średniopolskiej*, Łódź.
33. Cygal-Krupa Z., 1990, *Podstawowe słownictwo tematyczne języka polskiego*, Kraków.
34. Czechowski P., 2018, *Nie idealna, ale coraz lepsza – Korona królów oczami konsultanta historycznego*, histmag.org [dostęp: 21.10.2019].
35. Damborski J., 2003, *Wielojęzyczność w „Sławie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Socjolingwistyka”, t. 17, s. 143–148.
36. Danescu-Niculescu-Mizil C., Lee L., 2011, *Chameleons in imagined conversations: a new approach to understanding coordination of linguistic style in dialogs*, [w:] *Proceedings of the 2nd Workshop on Cognitive Modeling and Computational Linguistics*, Portland, s. 76–87.
37. Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 2006, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
38. Dubisz S., 1979, *Stylizacja językowa – próba definicji*, „Prace Filologiczne”, t. 29, s. 191–215.
39. Dubisz S., 1986, *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (Nurt ludowy w latach 1945–1975)*, Wrocław.
40. Dubisz S., 1991, *Archaizacja w XX-wiecznej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa.
41. Duch W., *Korony Królów za Wspaniałym Stuleciem pogoń – recenzja pierwszych odcinków serialu*, historia.org.pl [dostęp: 21.10.2019].
42. Dunaj B., 1985, *Sytuacja komunikacyjna a zróżnicowanie polszczyzny mówionej*, „Język Polski”, R. LXV, z. 2–3, s. 88–98.
43. Dwyer T., 2017, *Speaking in Subtitles. Revaluating Screen Translation*, Edinburgh.
44. Dziwisz M., 2015, *Archaizacja w tekstach z kręgu literatury fantasty – analiza oryginałów i przekładów wybranych utworów Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] R. Lewicki (red.), *Przekład – język – kultura*, t. 4, s. 197–207.

45. *Filmopedia*. „Film” od 1946 roku, www.filmopedia.org [dostęp: 21.10.2019].
46. Fliciński P., 2008, *Co po „Psach” zostało? Frazeografa o niefilmowej przestrzeni współczesnej polszczyzny*, „Images”, nr 11–12, s. 189–197.
47. Freddi M., 2012, *A phraesological approach to film dialogue: Film stylistics revisited*, „Yearbook of Phraseology”, Volume 2, Issue 1, s. 137–162.
48. Furdal A., 1973, *Klasyfikacja odmian współczesnego języka polskiego*, Wrocław.
49. Gaertner H., 1933, *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, cz. 2, Lwów–Warszawa.
50. Gajda S., 1982, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa–Wrocław.
51. Gajda S., 2001, *System odmian i jego dynamika językowa*, [w:] S Gajda (red.), *Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Język polski*, Opole, s. 207–219.
52. Garcarz M., 2005, „Świat według Kiepskich – wylegarnia neologizmów”, [w:] G. Szpila (red.), *Język trzeciego tysiąclecia III. Zbiór referatów z konferencji, Kraków 4–7 marca 2004*, t. 1: *Tendencje rozwojowe współczesnej polszczyzny*, Kraków, s. 247–254.
53. Garcarz M., 2007, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.
54. Głowiński M., 1977, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków.
55. GWJP, 1984–1995, *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Warszawa–Kraków.
56. Handke K., 1959, *Archaizacja językowa w „Starej Baśni” J.I. Kraszewskiego*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, t. 6, s. 145–161.
57. Helman A., 1976, *Refleksje teoretyczne: język filmu w perspektywie semiotycznej*, „Kino”, nr 3, s. 33–34.
58. Helman A., 1977, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*, [w:] A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka (red.), *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, Wrocław.
59. Hendrykowski M., 1982, *Słowo w filmie. Historia – teoria – interpretacja*, Warszawa.
60. Hodson J., 2014, *Dialect in Film and Literature*, London.
61. Hendrykowski M., 2013, *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, Poznań.
62. Hołobut A., 2014, *Good Cops and Bad Cops in Polish Voice-over Translation*, [w:] E. Willim (red.), *Continuity in Language. Styles and Registers in Literary and Non-literary Discourse*, Kraków, s. 125–134.

63. Hołobut A., Woźniak M., 2017, *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, Kraków.
64. Huszcza R., 1996, *Honoryfikatywność. Gramatyka. Pragmatyka. Typologia*, Warszawa.
65. *Internetowa Baza Filmu Polskiego*, www.film Polski.pl [dostęp: 21.10.2019].
66. Jodłowski S., 1932, *O archaizacji językowej w dzisiejszej beletryście polskiej*, „Przegląd Humanistyczny”, R. VII, z. 1, s. 1–8.
67. Jurasz W., 2018, *Serial „Korona królów”: „Potop” to to nie jest*, „Dziennik Polski”, plus.dziennikpolski24.pl [dostęp: 21.10.2019].
68. Kaczerzewska J., 2016, „*Wiedźmiak wielce chciwy, a na złoto łasy*”, czyli archaizacja w wybranych utworach Andrzeja Sapkowskiego, „Rozprawy Komisji Językowej Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, t. 42, s. 55–67.
69. Kamińska M., 1959, *Archaizacja językowa w „Krzyżowcach” Z. Kossak-Szczuckiej*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, t. 6, s. 129–144.
70. Kij A., 1981, *Stylizacja na pamiętnik i gawędę szlachecką w „Błażeja Siennickiego dziarniku z wojny szwedzkiej” Bohdana Królikowskiego*, [w:] A. Wilkoń, H. Wróbel (red.), *Język Artystyczny*, t. 2, Katowice, s. 119–130.
71. Klemensiewicz Z., 1926, *Orzecznik przy formach osobowych słowa „być”*, „Prace Filologiczne”, t. 11, s. 123–181.
72. Klemensiewicz Z., 1953, *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, Warszawa.
73. Klemensiewicz Z., 1961a, *Zagadnienie archaizacji językowej (przyczynek lingwisty do pewnej polemiki)*, [w:] idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa, s. 215–219.
74. Klemensiewicz Z., 1961b, *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów*, [w:] idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa, s. 301–366.
75. Klemensiewicz Z., 1974, *Historia języka polskiego*, Warszawa.
76. Klemensiewicz Z., Lehr-Splawiński T., Urbańczyk S., 1965, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
77. Kołodyński A., 1978, *Barbara Radziwiłłówna*, „Film”, nr 30, s. 21.
78. Kopeć J., 1966, *O archaizacji językowej w literaturze dla dzieci*, „Rozprawy Komisji Językowej Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, t. 6, s. 81–84.
79. KORBA, 2013–, *Elektroniczny korpus tekstów polskich z XVII i XVIII w. (do 1772 r.)*, korba.edu.pl [dostęp: 21.09.2019].
80. Kosyl Cz., 1992, *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Lublin.
81. Kozloff S., 2000, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley.
82. Kresa M., 2014a, *Gwara w filmie i serialu fabularnym – perspektywy badawcze*, „Prace Filologiczne”, t. 65, s. 233–249.

83. Kresa M., 2014b, *Stylizacja gwarowa w serialu Blondynka w reż. Macieja Gronowskiego*, [w:] K. Sikora, M. Rak (red.), *Badania dialektologiczne. Stan, perspektywy, metodologia*, Kraków, s. 331–344.
84. Kresa M., 2014c, *Janosik – gwara na szklanym ekranie*, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 22–41.
85. Kresa M., 2015a, *Dialog pokoleń, czyli grzeczność językowa bohaterów filmu „Jasne Łany” w reżyserii Eugeniusza Cękałskiego*, [w:] E. Wierzbicka-Piotrowska (red.), *Dialog pokoleń: w języku potocznym, w języku wsi i miasta, w literaturze, w publicystyce, w tekstach kultury*, Warszawa, s. 425–434.
86. Kresa M., 2015b, *Gwary śląskie na ekranie – fonetyczne wykładniki stylizacji gwarowej w wybranych filmach śląskich*, „Die Welt der Slaven. Sammelbände”, s. 118–128.
87. Kresa M., 2015c, *Od słuchowiska przez film po książkę – leksykalne wykładniki stylizacji językowej w „Samych swoich”*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, t. 61, s. 141–161.
88. Kresa M., 2016a, *Same swoje onimy filmowe – analiza wybranych nazw własnych pierwszej części trylogii Sylwestra Chęcińskiego i Andrzeja Mularczyka*, „Prace Językoznawcze”, t. 18, nr 3, s. 113–128.
89. Kresa M., 2016b, *Nazwy własne w funkcji wykładników stylizacji (na przykładzie wybranych filmów śląskich)*, [w:] I. Sarnowska, M. Bałowski, M. Graf (red.), *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*, Poznań, s. 267–280.
90. Kresa M., 2016c, *Język przedwojennego Lwowa w filmie „Będzie lepiej” w reż. Michała Waszyńskiego (fonetyka, fleksja)*, [w:] M. Mączyński, E. Horyń, E. Zmuda (red.), *W kręgu dawnej polszczyzny II*, Kraków, s. 43–58.
91. Kresa M., 2016d, *Leksyka śląska na ekranie – między żywą mową a stereotypizacją*, [w:] B. Osowski, J. Kobus, P. Michalska-Górecka, A. Piotrowska-Wojaczyk (red.), *Język w regionie, region w języku*, Poznań, s. 41–62.
92. Kresa M., 2016e, *Polszczyzna kresowa w filmie – analiza języka bohaterów „Samych swoich” (fonetyka, fleksja, składnia)*, „Prace filologiczne”, t. 68, s. 167–182.
93. Kresa M., 2016f, *Stylizacja gwarowa w polskim filmie i serialu fabularnym – próba zakreślenia obszaru badawczego. cz. I, Dialekt mazowiecki*, „Prace Filologiczne”, t. 69, s. 239–267.
94. Kresa M., 2017, *Nie tylko „koniec świata” – językowa kreacja Ryszarda Popiołka, bohatera serialu Dom w reż. Jana Łomnickiego*, [w:] M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Język, odbiór, interpretacja*, Olsztyn, s. 48–60.

95. Kresa M., 2019, *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*, Warszawa.
96. Król M., Derwojedowa M., Górski R.L., Gruszczyński W., Opaliński K., Potoniec P., Woliński M., Kieraś W., Eder M., 2019, *Narodowy Korpus Diachroniczny Polszczyzny. Projekt*, „Język Polski”, R. XLIX, z. 1, s. 92–101.
97. Kulawik A., 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków.
98. Lewicki B. W., 1970, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Wrocław.
99. Kurkiewicz J., 2007, *Kwalifikatory w Wielkim słowniku języka polskiego*, [w:] P. Żmigrodzki, R. Przybylska (red.), *Nowe studia leksykograficzne*, Kraków, s. 29–45.
100. Kurkowska H., Skorupka S., 1959, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.
101. Kurpiewski P., 2017, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk.
102. Kurzowa Z. (red.), 1989, *Właściwości składniowo-stylistyczne języka telewizji polskiej (na materiale list frekwencyjnych)*, oprac. W. Cockiewicz i W. Śliwiński, Warszawa–Kraków.
103. Kurzydłowska E., 1973, *Archaizacja językowa w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, t. 19, s. 39–60.
104. Lalewicz J., 1975, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław.
105. Laskowski R., 1998, *Semantyka trybu rozkazującego*, „Polonica”, t. 19, s. 5–29.
106. Lewicki A.M., 1998, *Obraz samochodu w sloganach reklamowych*, [w:] J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.), *Język a kultura*, t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław, s. 206–223.
107. Lippmann W., 1922, *Public Opinion*, New York.
108. Lisowski T., 1997, „*Psy szczekają*”. O języku „Psów” Władysława Pasikowskiego, [w:] M. Hendrykowski (red.), *Poloniści o filmie*, Poznań, s. 231–239.
109. Lubecka A., 1993, *Forms of Address in English, French and Polish: A Sociolinguistic Approach*, Kraków.
110. Lubelski T., Zarębski K.J. (red.), 2007, *Historia kina polskiego*, Warszawa.
111. Łaziński M., 2006, *O panach i paniach. Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Warszawa.
112. Łepkowska I., 1980, *Szczyt potęgi, początek zmierzchu. Rozmowa z Haliną Auderską*, „Film”, nr 27, s. 18–19.
113. Łuc I., 2010, *O grach w „Kiepskich” na podstawie serialu komediowego*, [w:] *też*, *Współczesne gry komunikacyjnojęzykowe*, Katowice, s. 155–172.
114. Maćkiewicz J., 1999, *Słowo o słowie. Potoczna wiedza o języku*, Gdańsk.

115. Maćkowiak R., 2014, *Zamierzona niepoprawność językowa jako źródło komizmu w serialu „Świat według Kiepskich”*, [w:] K. Burska, B. Cieśla (red.), *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, s. 325–336.
116. Maćkowiak R., 2017, *Czym bawią nas Kiepscy, czyli o komizmie językowym w serialu „Świat według Kiepskich”*, [w:] M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Język, odbiór, interpretacja*, Olsztyn, s. 61–77.
117. Malec M., 2003, *Słownik etymologiczny nazw geograficznych Polski*, Warszawa.
118. Markiewicz H., 1984, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków, s. 221–238.
119. Markowski A., 1990, *Leksyka wspólna różnym odmianom polszczyzny*, Warszawa.
120. Markowski A., 1992, *Polszczyzna końca XX wieku*, Warszawa.
121. Masłowska E., 1999, *Ludowy stereotyp rzeki – zarys struktury*, [w:] J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin, s. 183–191.
122. Mayen J., 1972, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław.
123. Miławska M., 2013a, *Harmonia czy dysonans? O wulgaryzmach w „Dniu świra” Marka Koterskiego*, „Słowo. Studia Językoznawcze”, nr 4, s. 188–189.
124. Miławska M., 2013b, *Językowe przejawy doświadczenia potocznego w „Dniu świra” Marka Koterskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe”, t. 13, s. 203–226.
125. Miławska M., 2014a, *Nasza niebajka – parafrazy tekstów reklamowych w „Dniu świra” Marka Koterskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Językoznawcza, t. 21, z. 1, s. 169–183.
126. Miławska M., 2014b, *Kwinto, Siara i Yacek Drzazga – o antroponimach w wybranych filmach Juliusza Machulskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Językoznawcza, t. 21, z. 2, s. 167–173.
127. Miławska M., 2014c, *To kłamstwo! Kopernik była kobietą! – sposoby budowania komizmu językowego w wybranych filmach Juliusza Machulskiego*, [w:] K. Burska, B. Cieśla (red.), *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, Łódź, s. 337–349.
128. Miławska M., 2015, *Język nadwrażliwców. O „Jańciu Wodniku” Jana Jakuba Kolskiego*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 63, z. 6, s. 277–302.
129. Miławska M., 2016a, *Idiolekty prawdziwie męskie – o języku bohaterów filmów Wojciecha Smarzowskiego*, [w:] L. Mariak, J. Rychter (red.), *Współczesny i dawny obraz mężczyzny w języku*, Szczecin, s. 157–164.
130. Miławska M., 2016b, *Czyli o tym, jak dialog wpływa na kiczowatość filmu (na wybranych przykładach)*, [w:] B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz (red.), *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź, s. 181–190.

131. Miławska-Ratajczak M., 2016, *Opozycja SWÓJ–OBCY* w „*Pokłosiu*” Władysława Pasikowskiego, „*Białostockie Archiwum Językowe*”, t. 16, s. 231–245.
132. Miławska-Ratajczak M., 2017a, „*Dziewczęce narracje*” w filmach Jana Jakuba Koloskiego, [w:] L. Mariak, J. Rychter (red.), *Współczesny i dawny obraz dziecka w języku*, Szczecin, s. 151–164.
133. Miławska-Ratajczak M., 2017b, *Prowincjonalny prostak? Językoznawcza dygresja o idiolekcie jednego z bohaterów „Kilera” Juliusza Machulskiego*, [w:] J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska (red.), *Ścieżki interpretacji. Szkice nie tylko o poezji*, Poznań, s. 159–170.
134. Miławska-Ratajczak M., 2018, *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*, Kraków.
135. Miodunka W., 1979, *Elementy językowe w przekazach telewizyjnych*, „*Zeszyty Prasoznawcze*” XX, nr 1 (79), s. 29–40.
136. Miodunka W., 1989, *Podstawy leksykologii i leksykografii*, Warszawa.
137. Mitros Z., 1955, *Archaiczne formy fleksyjne w „Ogniem i mieczem” H. Sienkiewicza*, „*Prace polonistyczne*”, t. 12, s. 53–69.
138. Mukařovský J., 1970, *Dwa studia o dialogu*, [w:] idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wyb. i oprac. J. Sławiński, Warszawa.
139. Niesporek B., 1986, *Ze stylistycznej problematyki nazewnictwa w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, „*Język Artystyczny*”, nr 4, s. 105–115.
140. Niewiara A., 2009, *Kształty polskiej tożsamości. Potoczny dyskurs narodowy w perspektywie etnolingwistycznej (XVI–XX wiek)*, Katowice.
141. Nowowiejski B., 2000, *Cytaty obcojęzyczne w dziejach polszczyzny jako problem badawczy*, „*Prace Filologiczne*”, t. 45, s. 405–415.
142. Oleksiewicz M., 1971, *Bolesław Śmiały. Dokumentacja. Przygotowania. Realizacja*, „*Kino*”, nr 1, s. 20–24.
143. Osadnik W., 1986, *Lingwistyka i film. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice.
144. O’Sullivan C., 2011, *Translating Popular Film*, Basingstoke.
145. Pajdzińska A., 1993, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin.
146. Paździo J., Skowronek B., 2012, *O dwóch Karolach i ich haremiach. Lingwistyczny i (pop)kulturowy portret kobiecości i męskości w filmach „Och, Karol”*, [w:] M. Karwatowska, J. Szypra-Kozłowska (red.), *Oblicza płci. Język, kultura, edukacja*, Lublin, s. 203–213.
147. Piechnik A., 2006, *Językowy obraz obcego w nieoficjalnych nazwaniach ludności wiejskiej*, „*LingVaria*”, nr 1, s. 193–201.
148. Pisarek W., 2002, *Nowa retoryka dziennikarska*, Kraków.

149. Pisarkowa K., 1976, *Konotacja semantyczna nazw narodowości*, „Zeszyty Prasoznawcze”, nr 1, s. 5–26.
150. Pisarkowa K., 1984, *Historia składni języka polskiego*, Wrocław.
151. Putnam H., 1975, *The Meaning of ‘Meaning’*, [w:] K. Gunderson (red.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science VII: Language, Mind, and Knowledge*, Minneapolis, s. 131–193.
152. Rachwał M., 1991, *O przyczynach zmian systemu adresatywnego języka polskiego w XIX wieku*, [w:] J. Anusiewicz, M. Marcjanik (red.), *Język a kultura*, t. 6: *Polska etykieta językowa*, Wrocław, s. 41–49.
153. Richardson K., 2010, *Television Dramatic Dialogue. A Sociolinguistic Study*, New York.
154. Riffaterre M., 1959, *Criteria for Style Analysis*, „Word” XV, s. 154–174.
155. Rittel T., 1994, *Metodologia lingwistyki edukacyjnej*, Kraków.
156. Ropa A., 1979, *Próba klasyfikacji występujących w telewizji odmian języka*, „Zeszyty Prasoznawcze” XX, nr 1 (79), s. 41–48.
157. Rospond S., 1961, *Język i artyzm językowy Jana Kochanowskiego*, Wrocław.
158. Rospond S., 1973, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
159. Rudnicka-Fira E., 1984, *Elementy archaiczne w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] M. Zarębina (red.), *Dialektologia. Onomastyka. Stylistyka*, Kraków, s. 145–161.
160. Rzepka W.R., Walczak B., 1992, *Socjolekt szlachecki XVII wieku (Próba ogólnej charakterystyki)*, [w:] M. Stępień, S. Urbańczyk, *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, Warszawa–Kraków, s. 179–188.
161. Safarewiczowa H., 1970, *Tytuły grzecznościowe w „Panu Tadeuszu”*, [w:] W. Krencik (red.), *W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona prof. doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi*, Warszawa, s. 267–275.
162. Salska-Kaca M., 1992, *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*, Łódź.
163. Samsonowicz H., 1976, *Uwagi o filmie Kazimierz Wielki*, „Kino”, nr 6, s. 6–9.
164. Samsonowska H., 1989, *Król bez cokołu*, „Kino”, nr 5, s. 12–15.
165. Sappak W., 1976, *Telewizja i my*, Warszawa.
166. Sikora K., 2005, *Interdialekt góralski w mediach i reklamie*, [w:] M. Madejowa, A. Mlekodaj, K. Sikora (red.), *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego (Podhale, Spisz, Orawa, Gorce). Literatura i język. (Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Kraków–Nowy Targ–Bukowina Tatrzańska 21–24 X 2004)*, Nowy Targ, s. 258–265.
167. Sikora K., 2010, *Gwara na usługach mediów*, [w:] R. Przybylska, J. Kaś, K. Sikora (red.), *Symbolae grammaticae in honorem Boguslai Dunaj*, Kraków, s. 249–266.

168. Sikora T., 2006, „*Na zielono... Jak szlag... W rzeczy samej... Wegetacja roślinna w tym roku wybuchła nad wyraz bujnie*”, czyli co Marek Koterski robi z polszczyzną-ojczyzną w swoich filmach, „*Studia filmoznawcze*”, nr 27, s. 161–181.
169. SJPXVII, *Słownik języka polskiego XVII i XVIII w.*, sxvii.pl [dostęp: 21.10.2019].
170. SJPDor, 1958–1969, *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 1–11, Warszawa.
171. SJPDun, 1996, *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. Bogusław Dunaj, Warszawa.
172. Skowronek K., Skowronek B., 2003, *Ideonimy polskich filmów fabularnych (1947–2002)*, [w:] M. Biolik (red.), *Metodologia badań onomastycznych*, Olaszyn, s. 610–628.
173. Skowronek B., 2010, *Warstwa językowa jako klucz interpretacyjny serialu „Włatcy móch” Bartosza Kędzierskiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*”, nr 1, s. 65–76.
174. Skowronek B., 2011, *Językowy obraz Rosji i Rosjan w kinie po 1990 roku. Rekonensans*, „*Historyka: Studia Metodologiczne*”, t. 41, s. 23–35.
175. Skowronek B., 2012, *Mediolingwistyka. Założenia koncepcji*, [w:] A. Ogonowska (red.), *Nowe media: edukacja–polityka–ekonomia–kultura*, „*Zeszyt Naukowy*” 26, *Socjologia*, nr 6, Kraków.
176. Skowronek B., 2013, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków.
177. Skowronek B., 2014, *O nowej koncepcji badań polszczyzny medialnej*, „*Język Polski*”, R. XCIV, z. 1, s. 29–38.
178. Skowronek B., 2016a, *Dyskurs filmowy jako odmiana dyskursu medialnego*, [w:] B. Witosz, K. Sujkowska-Sobisz, E. Ficek (red.), *Dyskurs i jego odmiany*, Katowice, s. 189–199.
179. Skowronek B., 2016b, *Research of Language in Film: Media Linguistic Approach*, „*Медиялингвистика*”, No 2 (12), s. 7–12.
180. Skubalanka T., 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław.
181. Skubalanka T., 1987, *Interpretacja stylistyczna „Balladyny”*, [w:] L. Ludorowski (red.), *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, Lublin, s. 25–51.
182. Skwarczyńska S., 1937, *Estetyka makaronizmu*, [w:] M. Kriedl (red.), *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno–Warszawa, s. 337–370.
183. Sławiński J., 1981, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, „*Teksty*”, nr 3 (57), s. 5–34.
184. Słodowski J. (red.), 1997, *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Warszawa.

185. Sobczak B., 2005, *Język w serialach*, [w:] J. Uszyński (red.), *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, Warszawa, s. 120–132.
186. Sobolewski T., 1974, *Książę budowniczy*, „Film”, nr 29, s. 6–7.
187. Sowińska K., 2013, *Porównanie języka gwary środowiskowej (złódzkiej) w twórczości Marka Nowakowskiego „Ten stary złodziej. Benek Kwiciarz” i literaturze współczesnej na przykładzie „Murów Hebronu” Andrzeja Stasiuka*, „Socjolingwistyka”, t. 27, s. 109–117.
188. SPXVI, 2010–, *Słownik polszczyzny XVI wieku. Edycja internetowa*, spxvi.edu.pl [dostęp: 21.10.2019].
189. SSiSL, 1996–2012, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, z. 1–4, red. J. Bartmiński, Lublin.
190. SStp, 1953–2002, *Słownik staropolski*, t. 1–11, red. S. Urbańczyk, Warszawa–Kraków.
191. Stachurski E., 1973, *Archaizacja form fleksyjnych w „Warszawskim Albertusie” Adolfa Dygasińskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 47, „Prace Językoznawcze II”, s. 167–176.
192. Stieber Z., 1946, *Kilka uwag o archaizmie językowym w polskiej literaturze pięknej*, „Zagadnienia Literackie” IV, z. 3, s. 88–93.
193. STL, 1988, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław.
194. Stone G., 1989, *Formy adresatywne języka polskiego w osiemnastym wieku*, „Język Polski”, R. LXIX, nr 4–5, s. 135–142.
195. Szewczyk Ł.M., 1988, *Nazwy własne w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, [w:] J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra, s. 69–86.
196. Śliwiński W., 1982, *W poszukiwaniu metody opisu szyku wyrazów w grupach nominalnych dzisiejszej polszczyzny pisanej*, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXII, z. 1–2, s. 145–166.
197. Śliwiński W., 1984, *Szyk wyrazów w zdaniu pojedynczym dzisiejszej polszczyzny pisanej. Opis prawidłowości*, Kraków.
198. Thiele M., 2015, *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*, Bielefeld.
199. Tomaszewicz T., 2006, *Przekład audiowizualny*, Warszawa.
200. USJP, 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–4, red. S. Dubisz, Warszawa.
201. Urbańczyk S., 1968, *Rozwój języka narodowego*, [w:] idem, *Szkice z dziejów języka polskiego*, Warszawa, s. 7–41.

202. Wajszczuk J., 2010, *Functional class (so called "part of speech"). Assignment as a kind of meaning-bound word syntactic information*, "Cognitive Studies-Études Cognitives", nr 10, s. 15–33.
203. Walczak B., 1988, *Sienkiewicz w dziejach języka polskiego*, [w:] J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra, s. 129–139.
204. Walczak B., 2013, *Literatura piękna jako źródło do badań z zakresu socjolingwistyki historycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, t. 8, s. 313–322.
205. Wert P., 1977, *Klasyfikacja programu telewizyjnego*, [w:] B.W. Lewicki (red.), *Kino i telewizja*, Warszawa, s. 179–185.
206. Wierzbicka A., 1966, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*, Warszawa.
207. Wierzbicka A., 1983, *Genry mowy*, [w:] T. Dobrzyńska, E. Janus (red.), *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, Wrocław, s. 125–137.
208. Wilk E., 1984, *O analizie semiotycznej dzieła filmowego*, Katowice.
209. Wilk E., 1989, *Kompetencja audiowizualna. Zarys Problematyki*, Katowice.
210. Wilkoń A., 1970, *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Wrocław.
211. Wilkoń A., 1974, *O stylizacji językowej w literaturze*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 363–370.
212. Wilkoń A., 1976, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Kraków.
213. Wilkoń A., 1984, *Problemy stylizacji językowej w literaturze*, „Przegląd Humanistyczny”, R. XXVIII, nr 3, s. 11–29.
214. Wilkoń A., 1987, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice.
215. Wojtak M., 1991, *Wybrane elementy staropolskiej etykiety językowej*, [w:] J. Anusiewicz, M. Marcjanik (red.), *Język a kultura*, t. 6: *Polska etykieta językowa*, Wrocław, s. 33–40.
216. Wojtak M., 1994, *Pojęcie stylizacji jako narzędzia opisu utworów literackich*, „Stylistyka”, t. 3, s. 135–142.
217. Wojtak M., 1999, *Staropolska etykieta językowa jako obraz relacji międzyludzkich (wybrane zagadnienia)*, [w:] A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski (red.), *Przeszłość w językowym obrazie świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 205–216.

218. Woźniak M., 2008, *Jak rozmawiać z kosmitami? Kilka uwag o tłumaczeniu lektorskim telewizyjnych filmów fantastycznonaukowych (na przykładzie „Star Trek”)*, „Przekładaniec”, nr 20, s. 50–88.
219. Woźniak M., 2012, *Voice-over or Voice-in-between? Some Considerations about Voice-over Translation of Feature Films on Polish Television*, [w:] A. Remael, P. Orero, M. Carroll (red.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*, Amsterdam, s. 209–228.
220. WSJP, 2007–, *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, www.wsjp.pl [dostęp: 21.10.2019].
221. Załazińska A., 2006, *Niewerbalna struktura dialogu. W poszukiwaniu polskich wzorów narracyjnych i interakcyjnych zachowań komunikacyjnych*, Kraków.
222. Załazińska A., 2016, *Obraz. Słowo. Gest*, Kraków.
223. Zaremba P., 2018, *Bronię „Korony królów”. Nie jest doskonała, ale oparta na ciekawym założeniu*, www.wpolityce.pl [dostęp: 21.10.2019].
224. Zawadowski L., 1966, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa.
225. Zgółka T., 1991, *Tekstowe, funkcjonalne i pragmatyczne kryteria wyodrębniania stylowych odmian języka*, [w:] S. Gajda (red.), *Synteza w stylistyce*, Opole, s. 21–31.
226. Żmigrodzki P., 2016, *Od „słynnego cytatu” do nieciągłej jednostki języka. O kilku nowszych frazeologizmach „filmowych” w „Wielkim słowniku języka polskiego PAN”*, [w:] G. Dziamska-Lenart, J. Liberek (red.), *Perspektywy współczesnej frazeologii polskiej. Geneza dawnych i nowych frazeologizmów polskich*, Poznań, s. 117–133.
227. Żmigrodzki P., Bańko M., Batko-Tokarz B., Bobrowski J., Czelakowska A., Grochowski M., Przybylska R., Waniakowa J., Węgrzynek K. (red.), 2018, *Wielki słownik języka polskiego PAN. Geneza, koncepcja, zasady opracowania*, Kraków.

SUMMARY

Cinematic Old Polish language. Language singularities as the indicators of historical stylization in audio visual works

This book is the first work dedicated to historical language stylization in Polish movies and fiction series. The conducted analysis has differential character and describes the language singularities i.e. characterized grammatical, lexical, and pragmatic phenomena which are introduced to movie dialogues to evoke the climate of ancient language and culture.

The work consists of nine chapters. The first one presents the research and its position among the literary output of Polish stylistics. The second, theoretical chapter describes the previous researches on the language of Polish movies (in comparison to foreign ones) and methodology used in the work. Sources of empiric materials are films and series based on the original screenplay only, based in various periods of Polish history from 10th to 19th century. Analysis of those enabled to present the archaization techniques specific for Polish language adapted for the film industry, as well as to indicate universal archaisms used by the film makers regardless of the action time.

The third chapter contains detailed description of the text indications of historical stylization which were extracted from the analyzed films. The archaization procedures were divided into three large groups: grammatical, semantic, and pragmatic within which specific classification was conducted. The analysis of the grammatical phenomena showed that the film makers rarely reach for phonetic and word formative archaisms. More often they use inflectional stylization indications, among which the most frequent are the analytic forms of past tense. Grammatical level of stylization is nevertheless dominated by the syntactic measures, i.e. various types of inversion. At semantic level the historical film stylization mainly depends on the usage of numerous objective archaisms (naming the former historical reality), and subsequently stylistic archaisms (former equivalents of currently used

words) complemented by common literary vocabulary. The auxiliary function is fulfilled by the colloquial and dialectal words, which are used for the social and psychological characteristics of the protagonist. On the other hand, the pragmatic level of stylization is dominated by the usage of Old Polish salutations and speech acts typical for former culture (curse, noble toasts, oaths etc.). Moreover, the archaization function in Polish films is fulfilled by foreign interjections (especially Latin ones) as well as the names of fiction characters to a limited extent.

The fourth chapter focuses on the influence of the visual code of the film techniques of historical stylization. The researches proved that graphic indications of archaization in a form of the subtitles on the screen are rare in Polish movies. On the other hand, archaisms in the dialogues remain independent of accompanying image. However, it does not refer to objective archaisms and former speech acts for which understanding the visual context is necessary.

The fifth chapter contains a reconstruction of the film meta-stereotype of Old Polish language i.e. the collection of the processes treated by the film makers as meaningful signals of the text archaic character and always applied by them regardless of the time and place of action of the particular movie. The central elements of the meta-stereotype are: analytic forms of the past tense, post-position of the attributive, final position of the predicate in the sentence, objective archaisms referring to war and military service, typical stylistic archaisms and literary vocabulary, and Old Polish salutations.

The sixth chapter describes the adequacy of the film archaization processes. The fact that the screen historical stylization is mainly based on the meta-stereotype makes the dialogues hardly ever resemble the authentic language of the epoch. Although screenwriters usually use archaisms in accordance with linguistic knowledge, the obvious mistakes occur. They derive arguably from the lack of the adequate guidance.

The seventh chapter contains the comparison of the film and literary archaization. The analysis proved that the screen writers duplicate the solutions applied by writers but in a reduced form. The stylization of the historical prose is much more complex. It appears that the meta-stereotype of the Old Polish language embedded in the film has been shaped by literature, and its sources can be found in Polish literary activity of 16th and 17th century.

The eight chapter is devoted to the perception of the film stylization processes by the viewers. The research showed that the professional recipients (critics and reviewers) do not pay much attention to dialogues archaization, while the audience expects it to be on the high level and therefore does not respond positively to the

films with poor stylization. Many viewers are able to detect the obvious stylization errors. Moreover, the survey proved that meta-stereotype of the Old Polish language reconstructed on the basis of material analysis exists in the language awareness of the recipients.

Chapter nine summarizes the conclusions of the conducted research and presents the possibilities of their potential further development and practical use. The latter mainly refers to the linguistic consultants participation in the movie production.

