

JAKUB BOBROWSKI*

INSTYTUT JĘZYKA POLSKIEGO POLSKIEJ AKADEMII NAUK, KRAKÓW

Małgorzata Miławska-Ratajczak, *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*

SERIA: HORYZONTY KINA, T. 16, TOWARZYSTWO AUTORÓW I WYDAWCÓW PRAC NAUKOWYCH „UNIVERSITAS”, KRAKÓW 2018, s. 366

doi: <http://dx.doi.org/10.31286/JP.99.4.12>

Chociaż badania stylistyczne mają w Polsce długą i piękną tradycję, stosunkowo rzadko przedmiotem dociekań stylistyków stawał się jak dotąd dialog filmowy. Nieliczne prace językoznawcze dotyczące polszczyzny obecnej na ekranie miały najczęściej charakter translatologiczny, dość wspomnieć książkę Michała Garcarza (2007) czy też niedawno wydane opracowanie Agnieszki Hołobut i Moniki Woźniak (2017). Ta dość znacząca biała plama na mapie rodzimej stylistyki zaczęła się zapełniać w ostatnich latach, czego świadectwem jest wydanie obszernej monografii Małgorzaty Miławskiej-Ratajczak *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*. Związana z Poznaniem badaczka podjęła w niej próbę analizy stylistycznej dialogów w dziełach twórców polskiego kina autorskiego.

Praca składa się z ośmiu rozdziałów, z których dwa pierwsze mają charakter teoretyczny, kolejne zaś – materiałowy i analityczno-interpretacyjny, poświęcone są bowiem omówieniu właściwości językowo-stylistycznych twórczości wybranych polskich reżyserów. W części teoretycznej autorka trafnie rozpoznała istotną lukę w badaniach nad filmem, jaką jest brak czy może – mówiąc ostrożniej – niewielka liczba typowo lingwistycznych i wyczerpujących analiz używanego w obrębie tego medium kodu werbalnego. Okazuje się zresztą, że również filmoznawcy nie poświęcili jak dotąd zbyt wielu prac warstwie słownej dzieła audiowizualnego, znaną książkę Marka Hendrykowskiego *Słowo w filmie* (1982) można uznać właściwie za znaczący wyjątek. M. Miławska-Ratajczak stwierdziła ponadto, odwołując się do ustaleń słynnej amerykańskiej badaczki list dialogowych Sarah Kozloff (2000), że nie jest to specyfika nauki polskiej. Choć literatura naukowa na temat światowego kina jest bardzo bogata, badania nad komponentem językowym nigdy nie zajmowały w niej pierwszoplanowej pozycji. Mimo to poznańska badaczka bardzo skrupulatnie wyliczyła znalezione przez siebie opracowania na temat języka w filmie (zarówno lingwistyczne, jak i filmoznawcze), poświęcając szczególnie wiele miejsca najnowszym publikacjom polskim, jak się bowiem okazuje, zainteresowanie

* jakub.bobrowski@ijp.pan.pl; ORCID: 0000-0002-1096-4677

tematem zaczęło ostatnio wzrastać zwłaszcza wśród młodego pokolenia językoznawców. Na podkreślenie zasługuje fakt, że lingwistka nie tylko zreferowała poglądy innych uczonych, ale też potrafiła krytycznie się do nich ustosunkować, celnie wskazując obecne w pracach różnych autorów nieścisłości czy niekonsekwencje. Po zapoznaniu czytelnika ze stanem badań M. Miławska-Ratajczak przedstawiła założenia metodologiczne przeprowadzonych przez siebie analiz. Jej koncepcję, opartą przede wszystkim na osiągnięciach polskiej stylistyki językoznawczej o nachyleniu funkcjonalistycznym, ale wykorzystującą również zdobycze literaturoznawstwa i filmoznawstwa, można uznać za spójną i przekonującą. Na podkreślenie zasługuje bardzo klarowny i zrozumiały język teoretycznego wykładu, co czyni tę część monografii dostępną dla niespecjalistów. W badaniach autorki kluczową rolę odgrywa pojęcie strategii stylistyczno-językowej, czyli „relacji nadawczo-odbiorczej realizowanej w autorskiej twórczości za pomocą zespołu stałych środków stylistyczno-językowych, wyrazistych w filmach danego reżysera” (s. 48). Efektem zabiegów składających się na tak rozumianą strategię jest filmowy idiosstyl artystyczny twórcy, możliwy do odtworzenia na podstawie list dialogowych. Widzimy tu oczywiście bezpośrednie nawiązanie do klasycznej już koncepcji idios stylu autorstwa Stanisława Gajdy (1988). Wśród składowych strategii stylistyczno-językowej umieszcza autorka takie zjawiska, jak stylizacja języka, ale także jego indywidualizacja, prowadząca do wykształcenia się idiolektów filmowych bohaterów.

Posługując się przedstawionym wyżej instrumentarium badawczym, autorka w kolejnych rozdziałach zrekonstruowała filmowe idiosstyle pięciu wybitnych twórców współczesnego polskiego kina autorskiego: Juliusza Machulskiego, Marka Koterskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Władysława Pasikowskiego i Wojciecha Smarzowskiego. Ich prezentacja odbywa się za każdym razem według podobnego schematu. Najpierw badaczka dokonuje ogólnej charakterystyki dorobku danego reżysera i, opierając się na opracowaniach filmoznawczych, ale też popularnych omówieniach i recenzjach, stara się zrekonstruować dochodzące do głosu w procesie recepcji jego dzieł dominanty interpretacyjne, czyli „kluczowe, charakterystyczne [...] motywy, wyznaczone na podstawie najczęściej powtarzanych tropów (najważniejszych linii tematycznych, zasadniczych cech itp.)” (s. 21). Kolejny krok badawczy to próba odpowiedzi na pytanie, które zabiegi językowo-stylistyczne decydują o takim, a nie innym odbiorze filmów twórcy oraz wyznaczaniu przez krytyków i recenzentów owych dominant. Gdy zostają już one wskazane, badaczka omawia szeroko tekstowe wykładniki poszczególnych operacji. Bazę materiałową jej analiz stanowią wyłącznie kinowe filmy fabularne oparte na scenariuszach oryginalnych. Takie ograniczenie zbioru źródeł przykładów, którego efektem jest wyeliminowanie z pola zainteresowania dzieł będących adaptacjami tekstów literackich, należy uznać za całkowicie uzasadnione, ekranizacje bowiem zawsze pozostają pod mniejszym lub większym wpływem językowo-stylistycznego kształtu pierwowzoru. Pewne wątpliwości może natomiast budzić sam ogólny kierunek procedury badawczej, w której punkt wyjścia stanowią zewnętrzne wobec struktury językowo-stylistycznej dialogów opinie krytyków i recenzentów filmowych, punkt dojścia zaś – materiał językowy, siłą rzeczy interpretowany już pod określonym, wyznaczonym wcześniej kątem. Uznaję jednak metodę zaproponowaną przez M. Miławska-Ratajczak za zasadną, a co więcej – otwierającą przed polską stylistyką ciekawą

perspektywę badań nad odbiorem stosowanych przez twórców operacji stylistycznych. To, że dialogi filmowe percypowane są w określony sposób, stanowi po prostu fakt z zakresu społecznej świadomości językowej, którego nie można podważać, ale warto wskazać jego uwarunkowania tkwiące w samej materii słownej. Poznańska badaczka podąża właśnie w takim kierunku badawczym, co jest i nowatorskie, i uzasadnione.

Charakterystyczne dla poszczególnych reżyserów strategie językowo-stylistyczne autorka określa za pomocą efektownych, bardziej eseistycznych niż naukowych, formuł. I tak w wypadku twórczości J. Machulskiego mowa jest o „strategii kumpla”, M. Koterskiego – „anatomia”, J.J. Kolskiego – „wrażliwca”, W. Pasikowskiego – „prowokatora”, W. Smarzowskiego – „naturalisty”. Zabieg taki zwiększa niewątpliwie atrakcyjność czytelniczą monografii, nie chodzi tu jednak o zabawę literacką, proponowane peryfrazy zdają się bowiem oddawać wyjątkowo trafnie postawę artystyczną twórców. Dla kina J. Machulskiego charakterystyczne jest dążenie do swoistego zaprzyjaźnienia się z widzem i zapewnienia mu rozrywki spełniającej jego oczekiwania, ale jednocześnie odznaczającej się smakiem i warsztatową sprawnością. W płaszczyźnie językowej reżyser osiąga ten cel, zdaniem autorki, stosując takie zabiegi, jak różne formy dowcipu słownego, stylizacja na język potoczny, socjolektyzacja (umożliwiająca wiarygodne sportretowanie specyficznych środowisk społecznych), językowe aluzje intertekstualne do znanych tekstów kultury i stosowanie zapadających w pamięć, autorskich onimów. Filmy M. Koterskiego uważane są za bardzo wnikliwe, anatomiczne wręcz studia fenomenów życia społecznego i indywidualnego, których tematykę można sprowadzić do dwóch skrótowych haseł: „uwikłanie w polskość” i „portret znerwicowanego inteligenta”. Najważniejsze środki językowe wspomagające ekranową kreację życia bohatera inteligentnego we współczesnej polskiej rzeczywistości to radykalna stylizacja na język potoczny (hiperpotoczność), obecność form nowatorskich realizujących estetykę groteski i eksperymentu oraz językowe aluzje intertekstualne odzwierciedlające intelektualne inklinacje bohatera. Twórczość J.J. Kolskiego charakteryzuje zdaniem badaczki wyjątkowa wrażliwość w postrzeganiu świata, łącząca się ściśle ze skłonnością do eksploatawania różnych form ludowości, a także wyraźną afirmacją zjawisk nadprzyrodzonych. W płaszczyźnie językowej organizacji dzieła filmowego tendencje te znajdują korelaty w postaci stylizacji na ludowy język artystyczny, różnych form językowego kontaktu z *sacrum* oraz językowych przejawów naiwności. O prowokacyjności dzieł W. Pasikowskiego decyduje połączenie zamiłowania do kina gatunków z tendencją do obserwacji zmaskulinizowanych, zamkniętych społeczności oraz z brutalizacją świata przedstawionego. W filmowym idiosytylu artystycznym reżysera odbicie tych zjawisk stanowią: nagromadzenie form agresji językowej, socjolektyzacja na języki środowisk przestępczych, militarnych i policyjnych oraz formułowanie celnych ripost. Wreszcie naturalizm W. Smarzowskiego wynika z portretowania „polskich grzechów głównych” (pijaństwa, kłamstwa, korupcji) za pomocą „estetyki kondensacji”, przejawskrawiającej obraz świata w sposób wręcz sadystyczny („filmowanie siekierą” i „poniewieranie”, por. s. 271). Stylistyczną ekspozycją tej poetyki jest dominujący w dialogach emocjonalny rejestr języka potocznego, połączony z pustymi frazesami odzwierciedlającymi zrytualizowane polskie zwyczaje językowe.

Omawiając idiostyle poszczególnych twórców, M. Miławska-Ratajczak wyróżniła szereg szczegółowych zabiegów językowo-stylistycznych i dokonała skrupulatnych analiz ich filmowych wykładników. Na podkreślenie zasługuje fakt, że analizy te za każdym razem uwzględniają bardzo szeroki kontekst – nie tylko językowy, ale również wizualny. Autorka starała się pokazać funkcje artystyczne, jakie zjawiska leksykalne, gramatyczne czy pragmatyczne pełnią w procesie kreowania ekranowego świata przedstawionego, dlatego też odwoływała się nieustannie do fabuły oraz ogólnej charakterystyki, filmowej „biografii” bohaterów. Wszystkie interpretacje faktów językowych zostały bardzo dobrze osadzone w literaturze przedmiotu – tak filmoznawczej, jak i przede wszystkim językoznawczej. Wydaje się zresztą, że w tym aspekcie autorce nie udało się uniknąć pewnej przesady, zwłaszcza jeśli chodzi o wykorzystanie źródeł leksykograficznych. Dokonując kwalifikacji stylistycznej jednostek leksykalnych czy też je definiując, powoływała się na słowniki nawet w wypadkach, gdy status bądź znaczenie pojedynczych leksemów i frazeologizmów nie może wzbudzać żadnych wątpliwości specjalistów, a także „zwykłych” użytkowników (np. *kumpel*, *cienias*, *mokra robota*).

W zakończeniu swojej monografii M. Miławska-Ratajczak przedstawiła w skondensowanej formie najważniejsze wnioski wypływające z przeprowadzonej analizy, którym towarzyszy bardzo szczegółowy wykaz zastosowanych przez reżyserów operacji językowo-stylistycznych, realizujących charakterystyczne dla ich twórczości strategie artystyczne. Przy każdej wymienionej operacji zostało podane, w którym miejscu książki jest ona omawiana. To niewątpliwie bardzo dobre rozwiązanie, ułatwiające korzystanie z monografii zwłaszcza innym badaczom. Autorka przedstawiła też ciekawe postulaty dotyczące rozwijania badań nad polszczyzną filmową w przyszłości i ich praktycznego wykorzystania w sztuce scenariopisarskiej. Słuszna wydaje się sugestia, że zatrudnianie przy produkcji filmów konsultantów językowych przyczyniłoby się do podniesienia poziomu stylistycznego list dialogowych. Do książki dołączony został jeszcze aneks zawierający notki biograficzne reżyserów oraz streszczenia poddanych analizie filmów. Szczególnie te drugie należy uznać za bardzo potrzebne, znajomość fabuły jest bowiem nieodzowna do pełnego zrozumienia subtelnych interpretacji zabiegów językowo-stylistycznych, tym bardziej że badaczka wykorzystała w swej pracy przykłady zaczerpnięte aż z 41 dzieł kinowych, a nie wszystkie z nich są powszechnie znane.

Dialog w roli głównej M. Miławskiej-Ratajczak to opracowanie bardzo ważne i potrzebne przynajmniej z kilku powodów. Przede wszystkim jest ono pierwszą językoznawczą monografią dialogu filmowego w rodzimej literaturze przedmiotu i jako takie ma charakter pionierski. Stanowi też znakomity przykład podejścia interdyscyplinarnego, w którym biegłe użycie metodologii lingwistycznej łączy się ze swobodnym wykorzystaniem ustaleń filmoznawstwa i ich przekonującą reinterpretacją na potrzeby opisu językoznawczego. Uwagę zwracają też bardzo solidne podstawy materiałowe przeprowadzonych badań, dzięki którym wnioski wypracowane przez autorkę można uznać za solidnie udokumentowane, niemające w sobie nic z subiektywnych impresji, z jakimi często spotykamy się we współczesnych humanistycznych pracach naukowych. Ta badawcza rzetelność nie stanęła wszakże na przeszkodzie, by nadać książce bardzo atrakcyjną formę literacką. Styl autorki jest barwny i swobodny, czasem nawet humorystyczny, jak najdalszy od naukowego żargonu. Dzięki temu książka stanowić może

interesującą lekturę nie tylko dla lingwistów czy w ogóle uczonych, ale też niespecjalistów zainteresowanych polskim kinem. Pozostaje mieć nadzieję, że recenzowana monografia stanie się dla innych badaczy źródłem inspiracji do podjęcia systematycznych studiów nad różnymi aspektami funkcjonowania polszczyzny w filmie.

Bibliografia

Gajda S. 1988: *O pojęciu idiostylu*, [w:] J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Zielonej Górze, Zielona Góra, s. 23–34.

Garcarz M. 2007: *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, seria: *Język a komunikacja*, t. XV, Tertium, Kraków.

Hendrykowski M. 1982: *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Hołobut A., Woźniak M. 2017: *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Kozloff S. 2000: *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley.