

Monika Kresa

Uniwersytet Warszawski

GRZECZNOŚĆ JĘZYKOWA BOHATERÓW FILMU CUDOWNIE OCALONY W REŻYSERII JANUSZA ZAORSKIEGO (SYSTEM ADRESATYWNY)



Celem niniejszego artykułu jest prezentacja wyników badań przeprowadzonych nad systemem adresatywnym bohaterów filmu fabularnego *Cudownie ocalony* w reżyserii Janusza Zaorskiego. Film, zrealizowany na podstawie opowiadania Andrzeja Mularczyka, miał być pierwszą częścią w konsekwencji nigdy niezrealizowanej serii zatytułowanej *Polskie miłości*. Przedmiot badań stanowią przejawy grzeczności językowej bohaterów filmowych, przy czym język jednego z nich na płaszczyźnie systemowej, leksykalnej i frazeologicznej stylizowany jest na polszczyznę kresową w jej odmianie potocznej.

Kresowanie w polskim filmie fabularnym

Bohaterowie pochodzący z obszarów funkcjonujących dziś pod nazwą *Kresy Wschodnie* pojawili się na ekranie kinowym już w latach dwudziestych XX wieku. Brak dźwięku w filmach, takich jak *Cud nad Wisłą* (1921) czy *Dla ciebie, Polsko* (1920)¹, uniemożliwiało jednak wykorzystanie wszystkich podsystemów języka do realistycznej kreacji bohaterów na płaszczyźnie stylizacyjnej. Już w pierwszej połowie lat trzydziestych zabrzmiał jednak na polskich ekranach język Wilna wraz z Wileńszczyzną i Lwowa. Powstały wówczas takie filmy, jak *Zabawka* w reż. Michała Waszyńskiego oraz *Ty, co w Ostrej świecisz bramie* w reżyserii Jana Nowiny Przybylskiego, a także *Będzie lepiej* i *Włóczęgi* w reżyserii Michała Waszyńskiego. Zwłaszcza dwa ostatnie, dzięki znakomitym kreacjom Henryka Vogelfangera i Jana Kazimierza Wajdy, zapewniły lwowskiemu bałakowi stałe miejsce w polskiej kulturze popularnej.

¹ Oba filmy jako tzw. dzieła osierocone dostępne są w Repozytorium Cyfrowym Filmoteki Narodowej (www.repozytorium.fn.org.pl) [kwiecień 2017].

Po drugiej wojnie światowej postaci Kresowian wróciły na ekran dopiero w latach sześćdziesiątych dzięki filmowi *Sami swoi* – pierwszej części trylogii Sylwestra Chęcińskiego – i kreacjom Wacława Kowalskiego i Władysława Hańczy². To bodaj najśłynniejsze, ale nie jedyne filmy, w których można oglądać bohaterów pochodzących z Kresów (głównie przesiedleńców). Spośród innych warto wymienić *Spadek* (reż. Mirosław Gronowski), *Wyjście awaryjne* (reż. Roman Załuski), *Wczesnie urodzonego* (reż. Krzysztof Gruber), *Gwiezdny pył* (reż. Andrzej Kondratiuk), w których słyszymy język Kresów południowych, czy *Bożą Podszewkę* (reż. Izabella Cywińska), opowiadającą losy rodziny Jurewiczów pochodzącej z Wileńszczyzny³.

Charakterystyka materiału

Autorem scenariusza i podstawy dialogowej omawianego filmu jest wspomniany wcześniej A. Mularczyk – twórca postaci Kargula i Pawłaka z trylogii Sylwestra Chęcińskiego. W odróżnieniu na przykład od Jerzego Janickiego (autora scenariusza do filmu *Spadek*), Emanuela Schlechtera (twórcy dialogów do filmu *Będzie lepiej*) czy urodzonej w Lidzie Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz (autorki dialogów do *Bożej Podszewki*) Andrzej Mularczyk nie pochodził z Kresów, ale polszczyznę kresową znał dzięki opowieściom urodzonego w okolicach Trembowli (miasto w dzisiejszej Ukrainie) stryja Jana, któremu zarówno Kaźmier Pawlak, jak i tytułowy *cudownie ocalony* z filmu Janusza Zaorskiego zawdzięczają rys charakterologiczno-językowy.

Akcja omawianego filmu rozgrywa się na przełomie roku 1964/1965 w pegeerowskiej wsi gdzieś na Mazurach, do której po wojnie został wysiedlony Mikołaj Biesaga. Nie dowiadujemy się wprawdzie, skąd dokładnie pochodzi bohater, ale domyślać się można, że skoro wysiedlony został na Mazury, to dzieciństwo i młodość spędził gdzieś na Kresach. W rolę Mikołaja Biesagi wcielił się pochodzący z Puław Marian Opania. Przewodnim motywem filmu jest próba zbudowania przez Biesagę kapliczki maryjnej w podziękowaniu za cudowne ocalenie, którego doświadczył w czasie wojny. W przedsięwzięciu tym starają się mu przeszkodzić zarówno przedstawiciele władzy (w tym przyszy zięć Jelonek oraz syn Witold), pozostałe dzieci (drugi syn Tadeusz i córka Hanka), jak i miejscowy ksiądz. Mikołajowi Biesadze udaje się osiągnąć cel dzięki pomocy przysłanej do pobliskiego miasteczka na resocjalizację prostytutki Loli Katafalk, z którą połączy go coś więcej niż tylko maryjna „grota”.

² Wcześniej przesiedleńców z Kresów znajdujemy w filmach Stanisława Lenartowicza, nie zyskały one jednak szerszego oddźwięku wśród ówczesnych widzów.

³ Pomijam tu oczywiście ekranizacje innych powieści pozytywistycznych (np. *Nad Niemnem*) czy późniejszych (np. *Dolina Issy*), w których pojawiali się Kresowianie.

Podstawę badawczą analizy zaprezentowanej w niniejszym artykule stanowią adresatywy wyekscerpowane z przetranskrybowanych wypowiedzi głównych bohaterów filmu: Mariana Biesagi, jego dzieci i Loli Katafalk.

Uwagi metodologiczne i zasady analizy materiału

O ile badania dotyczące grzeczności językowej w polskiej literaturze pięknej były i są prowadzone na dość dużą skalę⁴, o tyle etykieta językowa bohaterów filmowych nie znalazła dotąd swojego miejsca w refleksji naukowej⁵. Z konieczności zatem podstawę metodologiczną omawianych badań stanowią opracowania dotyczące grzeczności językowej w literaturze, zwłaszcza w tekstach literackich wykorzystujących gwary ludowe⁶. W związku z tym, że w omawianym filmie mamy do czynienia z językiem nieogólnopolskim, poza pozycjami dotyczącymi grzeczności językowej w ogóle⁷, za punkt odniesienia przyjąłam rozważania Kazimierza Sikory⁸ i prace dotyczące grzeczności językowej na Kresach i Podlasiu⁹.

Warto również spojrzeć na filmowe adresatywy przez pryzmat ich funkcji stylizacyjnych, wzorując się na językoznawczym podejściu do stylistyki, zaproponowanym przez Stanisława Dubisza¹⁰, a zatem podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, czy i jaką funkcję stylizacyjną one pełnią.

Formuły adresatywne są jednymi z wyznaczników grzeczności językowej. Jako wyjściową dla poniższych rozważań przyjmuję zatem definicję Kazimierza Ożoga, który grzecznością językową nazywa:

⁴ Por. np. B. Bartnicka, *Sposoby zwracania się do rozmówców w „Pamiętkach Soplisy” Henryka Rzewuskiego (szkic z pragmatyki historycznej)*, „Poradnik Językowy” 1989, z. 5, s. 276-284; A. Nowakowska, *Językowe sposoby wyrażania grzeczności we współczesnej polskiej powieści dla młodzieży*, „Język a Kultura”, t. 6: *Polska etykieta językowa*, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław 1991, s. 63-70, <http://www.lingwistyka.uni.wroc.pl/jk/spis06.htm> [kwiecień 2017]; M. Safarewicz, *Tytuły grzecznościowe w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi*, red. W. Krecik, Warszawa 1970, s. 267-275; K. Szczyпка, *Formy adresatywne w „Polskiej komedii rybałtowskiej”*, „Rozprawy Komisji Językowej” 1989, XVI, s. 163-187.

⁵ M. Kresa, *Dialog pokoleń, czyli grzeczność językowa bohaterów filmu „Jasne Łany” w reż. Eugeniusza Cękałskiego*, [w:] *Dialog pokoleń*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa 2015, s. 425-435.

⁶ L. Sikorska, *Grzeczność językowa jako element stylizacji gwarowej (na przykładzie „Placówki” Bolesława Prusa)*, [w:] *Polszczyzna Mazowska i Podlasia*, t. 13: *Językowa przeszłość i współczesność Mazowska i Podlasia*, red. H. Sędziak, Łomża 2009, s. 281-292.

⁷ Por. bibliografia.

⁸ K. Sikora, *Grzeczność językowa wsi. System adresatywny*, Kraków 2010, s. 23.

⁹ E. Golachowska, *Język i kultura mieszkańców wsi włościańskich i szlacheckich dawnej ziemi drohickiej na Podlasiu. Studium socjolingwistyczne*, Warszawa 2006.

¹⁰ S. Dubisz, *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego*, Wrocław 1986.

system społecznie zaaprobowanych i powszechnie przyjętych w danej społeczności (grupie, wspólnocie) zasad, norm, określający pewien usankcjonowany sposób zachowania, także i werbalnego, członków tej społeczności między sobą¹¹.

Aldona Skudrzykowa dodaje, że strategię owej grzeczności determinowane są przede wszystkim przez narodowy charakter wspólnoty¹². Nie można jednak zapominać, że na konkretne zachowania językowe członków mniejszych społeczności składających się na wspólnotę narodową wpływają również: charakter wspólnoty, typ kontaktu i społeczne pozycje rozmówców względem siebie:

Z czynników pragmatycznych najistotniejszą dla wiejskiej etykiety rolę odgrywa układ ról społecznych rozmówców (symetryczny lub niesymetryczny). Badania dowodzą, że dawniej istotny wpływ w tym zakresie miały różnice majątkowe, status indywidualny, relacje starszeństwa, pokrewieństwa i powinowactwa różnego typu, obcość partnera¹³.

Uwaga ta jest szczególnie istotna w odniesieniu do społeczności wiejskich lub małomiasteczkowych, dlatego też na konkretne akty mowy realizujące strategię komunikacyjne warto spojrzeć przez pryzmat wzajemnych relacji bohaterów. W wypadku filmu opartego na fabule, a zatem, w odróżnieniu od naturalnych sytuacji komunikacyjnych, realizującego cel, jakim jest przedstawienie historii i wywołanie w widzach konkretnej reakcji (np. refleksji, śmiechu), należy wziąć pod uwagę również gatunek, który ten film reprezentuje, i podkreślić, że *Cudownie ocalony* łączy w sobie elementy komedii i filmu obyczajowego.

Analizie, której wyniki zaprezentowano poniżej, poddano adresatywy, rozumiane jako formacje nominalne, pełniące w wypowiedziach przede wszystkim funkcję fatyczną i ekspresywną, niebędące samodzielnymi aktami komunikacji, ale stanowiące ich obudowę, oraz nieadresatywne sposoby zwracania się do interlokutora.

Celem prezentowanej analizy jest ukazanie owych adresatywów na tle ich determinantów fabularnych (relacje między rozmówcami, ich pozycja w hierarchii społecznej, pochodzenie społeczne i geograficzne, sytuacja komunikacyjna) oraz pozafabularnych (wpływ idiolektu twórcy dialogów). Tam, gdzie to konieczne, materiał filmowy został zweryfikowany z materiałem wyekscerpowanym z książki, na podstawie której powstał scenariusz filmu¹⁴.

W zebranych materiale można wyróżnić następujące typy adresatywów syntetycznych:

¹¹ K. Ożóg, *Uwagi o współczesnej polskiej grzeczności językowej*, [w:] *idem, Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*, Rzeszów 2001, s. 73.

¹² A. Skudrzyk, *Normy grzecznościowych zachowań językowych (etykieta językowa, savoir-vivre, bon ton, dobre wychowanie, grzeczność językowa)*, [w:] *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. A. Achtełik, J. Tambor, Katowice 2007, s. 109.

¹³ K. Sikora, *op. cit.*

¹⁴ A. Mularczyk, *Cudownie ocalony*, Warszawa 1989.

- a) imię (*Posłuchaj mnie, Maryjka*);
- b) nazwisko (np. *Zygo, pomożesz ty mi kapliczkę pobudować?*);
- c) rzeczownik tytułarny wskazujący na relacje rodzinne (np. *Tatko, leć po doktora*);
- d) rzeczownik tytułarny wskazujący na relacje społeczne (np. *A co to, ksiądz nie chce udzielić ostatniego sakramentu? Proszę księdza!*);
- e) rzeczownik tytułarny z eksplicytnym nacechowaniem emocjonalnym (np. *Spróbuj odetchnąć, łachmyto!*);
- f) rzeczownik tytułarny z implicytnym nacechowaniem emocjonalnym (np. *Człowieku, ty cały pijany jesteś!*).

W analizowanym filmie mamy również do czynienia z adresatywami w postaci konstrukcji analitycznych, realizujących schematy:

- a) rzeczownik tytułarny + przydawka (jedno- lub wieloelementowa), na przykład *Zostaw, koniosraju jeden*;
- b) rzeczownik tytułarny + zaimek, na przykład *Cicho, ty babo*.
- c) szereg rzeczownikowy, na przykład *Kij ci w oko, kumie sokole*;
- d) inne, na przykład *Cudotwórco ty mój*.

Poza typowymi adresatywami w poniższej analizie pod uwagę wzięto wyrazy i wyrażenia syntaktycznie zintegrowane, a zatem niepełniące jedynie funkcji fatycznej, lecz będące integralnymi składnikami wypowiedzi, stanowiących bezpośrednie zwroty do interlokutorów. Są to takie wyrażenia i zwroty, których ośrodkiem stały się elementy językowe mogące (jako syntaktycznie niezintegrowane) pełnić funkcję typowych adresatywów. Wyróżniłam wśród nich wyrażenia i zwroty z:

- a) rzeczownikiem *pan/pani* w funkcji zaimka honoryfikatywnego (np. *Przeprosiwszy za ciekawość: pani to chyba nietutejsza*);
- b) zaimkiem osobowym *on/ona* w funkcji zaimka osobowego *ty* (np. *Niech ona odda kopertę*);
- c) zaimkiem osobowym *ty* (np. *Ty mnie nie kołuj! Bo jużes moją córkę wykołował!*);
- d) imieniem w funkcji zaimka osobowego *ty* (np. *A czemu mnie Regińcia pomagała?*);
- e) rzeczownikiem tytułarnym wskazującym na relacje rodzinne (np. *Tego mi tatko nie robi, najpierw wesele, potem stypa*);
- f) rzeczownikiem tytułarnym wskazującym na relacje społeczne (np. *Ksiądz dobrzej musi mnie z niebem pojednać*);
- g) zaimkiem dzierżawczym (np. *Bom głos twój posłyszał*).

Zarówno w wypadku typowych adresatywów, jak i wyżej wymienionych konstrukcji analizie poddano schematy składniowe realizowane na poziomie wypowiedzi bohaterów filmu, przede wszystkim zaś związki z czasownikami w 2 i 3 os. lp. lub lm.

w trybie oznajmującym i rozkazującym. Tylko takie ujęcie pozwoli bowiem na pełną charakterystykę badanego materiału.

Tabela 1. Typy przejawów grzeczności językowej na poziomie systemu adresatywnego w filmie *Cudownie ocalony* (2004)

Lp.	Typy przejawów grzeczności językowej na poziomie systemu adresatywnego	Liczba	Procent
1	Adresatywy syntetyczne	45	28,85
a	imię (w wołaczu lub mianowniku w funkcji wołacza)	21	46,67*
b	nazwisko	2	4,44
c	rzeczownik tytułarny wskazujący na relacje rodzinne	8	17,78
d	rzeczownik tytułarny wskazujący na relacje społeczne	1	2,22
e	rzeczownik tytułarny z eksplicytnym nacechowaniem emocjonalnym	11	24,44
f	rzeczownik tytułarny z implicytnym nacechowaniem emocjonalnym	2	4,44
2	Adresatywy analityczne	22	14,10
a	rzeczownik tytułarny + przydawka	10	45,45
b	rzeczownik tytułarny + zaimek	1	4,55
c	szereg rzeczownikowy	10	45,45
d	inne	1	4,55
3	Wyrazy i wyrażenia zintegrowane syntaktycznie z	89	57,05
a	rzeczownikiem <i>pan/pani</i> w funkcji zaimka honoryfikatywnego	10	11,24
b	zaimkiem osobowym <i>on/ona</i> w funkcji zaimka osobowego <i>ty</i>	20	22,47
c	zaimkiem osobowym <i>ty</i>	17	19,10
d	imieniem w funkcji zaimka osobowego <i>ty</i>	5	5,62
e	rzeczownikiem tytułarnym wskazującym na relacje rodzinne	24	26,97
f	rzeczownikiem tytułarnym wskazującym na relacje społeczne	12	14,61
g	zaimkiem dzierżawczym	1	1,12
Razem		156	100,00

*Procent zapisany czcionką niepogrubioną jest wartością pokazującą stosunek liczby poświadczeń konkretnego przejawu grzeczności językowej do sumy poświadczeń danego typu, procent zapisany czcionką pogrubioną jest wartością pokazującą stosunek liczby poświadczeń konkretnego przejawu grzeczności językowej do sumy poświadczeń wszystkich typów.

Tabela 2. Użycie czasowników w 2 i 3 os. lp. i lm. w funkcji czasowników 2 os. lp. i lm. w wypowiedziach bohaterów filmu *Cudownie ocalony* (2004)

Lp.	Typ orzeczenia	Liczba	Procent
1	Tryb oznajmujący	70	58
a	2 os. l. poj. lub mn.	20	16
b	3 os. l. poj. lub mn.	50	42
2	Tryb rozkazujący	50	42
a	2 os. l. poj. lub mn.	29	25
b	3 os. l. poj. lub mn.	21	17
Razem		120	100

Analiza materiału

Jak wynika z danych zaprezentowanych w formie tabelarycznej, w języku bohaterów filmu wyrazy i wyrażania zintegrowane syntaktycznie, a pełniące funkcję nawiązywania kontaktu z interlokutorem i wskazujące go jako wykonawcę czynności czy adresata wypowiedzi, w niewielkim stopniu dominują nad typowymi adresatywami syntetycznymi i analitycznymi. Adresatywów syntetycznych jest ponadto zdecydowanie więcej ze względu na to, że dominują wśród nich zwroty z antroponimem (głównie imieniem). Do stosunkowo częstych sposobów zwracania się do rozmówcy zaliczyć należy również rzeczowniki tytułarne z eksplicitnym nacechowaniem emocjonalnym i szeregi tytułarne. Wszystkie one mają w dialogach bohaterów charakter przezwisk (*koniosraju, durna bździągwo*) lub afektonimów (*druhu sokole*), choć te ostatnie są o wiele rzadsze z uwagi na to, że najczęściej w filmie wypowiada się Mikołaj Biesaga – choleryk, impulsywnie reagujący na piętrzące się przed nim trudności i osoby, które przeszkadzają mu w osiągnięciu upragnionego celu. Już chociażby ten przykład jednoznacznie wskazuje na charakteryzującą funkcję psychologiczną, jaką na płaszczyźnie dzieła audiowizualnego pełnią formuły adresatywne.

Drugi wniosek ogólny, który wysnuć można na podstawie analizy frekwencyjnej, jest taki, że w dialogach analizowanego filmu tylko nieznacznie dominują czasowniki w trybie oznajmującym. Bohaterowie (choć tu po raz kolejny wskazać należy przede wszystkim na postać Mikołaja Biesagi) równie często o czymś się informują, jak i sobie rozkazują. W analizowanym materiale uwagę zwraca także nierzadkie użycie czasownika w 3 os. lp. lub lm. w funkcji czasownika 2 os. lp. lub lm. oraz zaimka *on/ona/oni* w funkcji zaimka *ty/wy*.

Opisywane zwroty do rozmówcy są typowe dla Kresów i Podlasia. W filmie Janusza Zaorskiego cechują one przede wszystkim język jednego bohatera – wszystkie wynotowane przykłady poświadczające użycie formy adresatywnej bazującej jedynie na czasowniku w 3 os. lp. pochodzą z wypowiedzi Mikołaja Biesagi. Zwraca się on w ten sposób do Loli Katafalk: *Oczadziła czy jak?*, córki Hanki: *Jak powiedziała?*, a nawet przewodniczącego komisji budowlanej: *Toż na co pyta, jak sam odmowę dał?* – jak wiadać, ich użycie nie jest zależne od roli społecznych, obejmuje zarówno relacje równorzędne, jak i nierównorzędne. Omawiane konstrukcje najczęściej wykorzystywane są w pytaniach i wykrzyknieniach, co świadczy o ich ekspresywnym charakterze.

Typowe dla wypowiedzianych przez Mikołaja Biesagę kwestii są czasowniki w 3 os. lp. trybu rozkazującego, na przykład *Niech pokaże* (do sąsiada Staśka), *Niech zacichnie* (do Loli), oraz zwroty zbudowane na czasownikach w trybie rozkazującym i zaimku osobowym *ona*. Co ważne, Biesaga mówi tak tylko do Loli, na przykład *Niech ona*

rozbiera się, Niech ona ubiera się. Podobny charakter mają wypowiedzi z imiesłowem przysłówkowym uprzednim i zaimkiem *ona*, typu *Przecież ona całą noc straciwszy*.

Porywczy Biesaga od samego początku ma do Loli stosunek ambiwalentny – postrzega ją jako kobietą lekkich obyczajów, i może dlatego zwraca się do niej, nie używając form w 2 os. lp., zastrzeżonych dla kontaktów między równymi sobie lub połączonymi sympatią rozmówcami. Lola jest jednak kobietą spoza lokalnej społeczności, atrakcyjną i dbającą o siebie, co sprawia, że Biesaga mimo wszystko czuje się przy niej onieśmielony i bardzo rzadko zwraca się do niej *per ty*. Przed przełomem emocjonalnym, jakim jest wybuch wielkiego uczucia do Loli, dochodzi do tego zwłaszcza w sytuacjach, w których działa pod wpływem emocji: *Lola, Lola, idziemy, wstawaj!, Aj, korbito, nie rób ty teremedii, tylko galopem rozdziewaj się, bo czasu szkoda!*

Do zmiany charakteru adresatywów w relacji Biesaga – Lola dochodzi pod koniec filmu, kiedy bohaterowie zbliżają się do siebie. Wówczas Mikołaj zaczyna mówić do kobiety z użyciem form drugoosobowych (przy czym sposób tworzenia czasu przeszłego jest tożsamy z typowym dla Kresów analityzmem zaimkowym): *Bezlitosny cud, że ty przyjechała, Wreszcie ty mi się przyśniła*. Zaczyna również używać jej prawdziwego imienia: *Aj, Regincia, toż coś to było za życie, Łoj, Regińciu ty moja!*. Wypowiedzi Biesagi do Loli bardzo często pełnią funkcję fatyczną, a ich ośrodkiem są adresatywy. Warto podkreślić, że w drugiej części filmu Biesaga zwraca się do kobiety imieniem, którym nazywała ją w dzieciństwie ukochana babcia (*Regina*¹⁵), a nie przezwiskiem, pod którym ukrywa swoją prawdziwą tożsamość. Po raz kolejny więc strategię adresatywną pozwalają na psychologiczną charakterystykę bohaterów i ich wzajemnych relacji.

Jak wynika z analizy, kresowa etykieta determinuje strategię komunikacyjną Biesagi w stosunku do Loli. Nawet gdy relacje między nimi ulegają zdecydowanemu ociepleniu, stosuje on wobec niej strategię grzeczności trzecioosobowej: *A czemu mnie Regincia pomagała, a?, A odkąd to ona grzechu przeciwna, a?*

W wypowiedziach Mikołaja Biesagi dwadzieścia razy notowane jest użycie zaimka *ona*, *on* w funkcji bezpośredniego zwrotu do rozmówcy. Do Loli mówi: *Toż ja bym za nią na mszę dał*, do córki Hanki: *Co ona raptem taka religijna?*, do urzędnika: *Wot, bezlitosny z niego hardabas*. Widać zatem, że język Biesagi przekracza momentami granice realizacji kresowej podstawy stylizacyjnej, zgodnie z którą trój się osobom obcym i ważniejszym w relacjach społecznych, a do takich zdecydowanie nie należy Hanka.

Mikołaj Biesaga z *Cudownie ocalonego* tylko trzy razy używa rzeczownika *pan* (*pani*) w funkcji zaimka honoryfikatywnego. Dwa razy w pierwszej rozmowie z Lolą: *Pani z wydziału finansowego?*, *Przepraszam za ciekawość, pani to chyba nietutejsza?* i raz w zwrocie do urzędnika: *Aj, Bożęci, toż to w kominie zapisać, że pan przewodniczący*

¹⁵ W oryginale książkowym: *Wandzia*.

na nasze siedlisko zawitawszy. Formuła ta jest zatem stosowana zgodnie z zasadami wiejskiej i ogólnopolskiej etykiety językowej. *Per pan* mówi również do Biesagi Lola; *Bo wie pan, kobiety dzielą się na damy, nie damy no i nie każdemu damy*, nawet wówczas, gdy on zwraca się do niej mniej oficjalnie: *Pan wciąż nie może o niej zapomnieć?*. Bardzo szybko zmienia jednak strategię językową na wypowiedzi realizujące użycie zaimka *ty*, na przykład *Lola ci odda wszystko*, lub czasownika w 2 os. lp.: *A czego najbardziej w życiu chciałeś?*, stosuje także adresatywy w postaci imienia: *Mikołaj, otwórz, to ja Lola* i rzeczowników tytułarnych w funkcji okolicznościowo pozytywniej, na przykład *Kumie sokole, powiedz, co chcesz, Lola robi dla ciebie*.

W omawianym filmie na uwagę zasługuje brak kategorii *pluralis maiestaticus*, mimo że w obu wypadkach sytuacyjnie byłaby ona dopuszczalna, a nawet pożądana:

[...] funkcja godnościowej liczby mnogiej w wiejskim modelu grzeczności językowej polega na (w pewnym przybliżeniu) wyrażaniu szacunku wobec rozmówcy wyższego lub równego statusem społecznym z mówiącym¹⁶.

Nie mówią tak ani członkowie rodziny, ani bohaterowie pozostający ze sobą w nierównorzędnych relacjach społecznych. O użyciu *pluralis maiestaticus* w odniesieniu do rodziców we wsiach szlacheckich na Podlasiu wspomina Ewa Golachowska¹⁷, twierdząc, że jest to strategia wychodząca z użycia i zarezerwowana jedynie dla kontaktów rodzinnych. Co ciekawe, adresatywy tego typu wykorzystane zostały w *Samych swoich*, w których Witia zwraca się do ojca: *Widzicie tę łaciatą?*, a Pawlak mówi do matki: *No, babciu, chodźcie najpierw wy*. Wydaje się, że rezygnacja z form pluralnych w filmie *Cudownie ocalony* determinowana jest przede wszystkim charakterem relacji rodzinnych między Biesagami oraz faktem, że akcja filmu rozgrywa się w latach sześćdziesiątych, kiedy to kategoria *pluralis maiestaticus* miała już charakter regresywny, szczególnie w języku młodego pokolenia.

W omawianym filmie postacią drugoplanową jest miejscowy proboszcz, do którego wszyscy bohaterowie zwracają się zawsze w 3 os. lp., wykorzystując formuły *ksiądz* lub *ksiądz dobrodziej*, przy czym honoryfikatywność tych dwóch zwrotów jest niejako stopniowalna. Biesaga ufający, że proboszcz pomoże mu wystawić kapliczkę, mówi: *Ksiądz dobrodziej musi mnie z niebem pojednać*, kiedy okazuje się, że proboszcz patrzy na niego niechętnym okiem, szacunek do niego maleje: *Toż ksiądz jak ten niewierny Tomasz!*

Jak już wspomniano, dialogi *Cudownie ocalonego* przesycone są rzeczownikami tytułarnymi z eksplicytnym nacechowaniem emocjonalnym. Stanowią one zwykle wyraz negatywnych emocji Biesagi. Do Staśka, który nie chce mu pomóc w budowie kapliczki,

¹⁶ K. Sikora, *op. cit.*, s. 45.

¹⁷ E. Golachowska, *op. cit.*, s. 89.

Mikołaj Biesaga krzyczy: *Idź ty, **lucyperu**, na rogi*. Nie szczędzi też wyzwisk synowi Tadeuszowi: *Ty **chamie**, jak ty na kurestwo taki łasy; **Koniosraju** ty!* i córce Hance, która zaszła w ciążę z Jelonkiem: *Oj, idź ty, **gadzina!*** Do wszystkich dzieci krzyczy: *Coście z nią zrobili, **pieriekińce!** A wy **zdrajcy!***, a urzędników wyzywa od **koniosrajów** i **łachmytów**. Raz tylko przezwisko w ustach Biesagi ma znamiona czułości, kiedy zwraca się nim do Loli-Reginy: *Hehehe, **durna bździągwa**, toż to właśnie sumienie*.

Zdaniem Kazimierza Ożoga na polski model grzeczności językowej składają się dwie zasady: zasada odnosząca się do autonomiczności, godności, ważności każdego człowieka jako osoby, mająca swoje źródło w chrześcijaństwie, oraz zasada życzliwości motywowana przez ewangeliczne przykazanie miłości bliźniego¹⁸. Nietrudno zauważyć, że wypowiedzi Mikołaja Biesagi tym zasadom przeczą. Wynika to z czynników pozajęzykowych: Biesaga to jeden z tych bohaterów Andrzeja Mularczyka, których prototypem był jego stryj Jan Mularczyk. Wszystkich tych „mularczykowych” bohaterów (m.in. Kazimierza Pawlaka z *Samych swoich* czy Dalamatę z *Blondynki*) charakteryzuje bardzo wybuchowy temperament. Strategie zachowań językowych Mikołaja Biesagi (a przede wszystkim indywidualizujące jego język wyzwiska) są w tym wypadku determinowane również tym, że omawiany film poza refleksją ma wywołać na twarzy widza uśmiech. Nie da się również nie zauważyć pewnej sztafpowości wypowiedzi bohaterów Andrzeja Mularczyka, wyzwiska typu: *koniosraj* czy *pieriekiniec* znane są chociażby z *Samych swoich*, a notowane we wszystkich powieściach tego autora, opowiadających przed- i powojenne losy Karguli i Pawlaków oraz w innych filmach (*koniosraj* w *Wyjściu awaryjnym* czy *Domu*), do których pisał scenariusze.

Zwracając się do swoich dzieci, Mikołaj Biesaga używa oczywiście również innych (poza wyzwiskami) adresatywów. Bywa, że mówi do nich pieszczotliwie, wykorzystując rzeczowniki nazywające stopnie pokrewieństwa, na przykład *Szkoda fatygi, córca; Ot, radość, synku, żeś ty przyjechał*. Niekiedy są to również adresatywy z imieniem (zawsze w formie nieoficjalnej) jako jednym z wykładników adresatywności: *Hanka, Tadzia, Tadzik i Wicia*. Zdrobnień używa również w odniesieniu do Loli-Reginy: *Regińcia* i zmarłej żony Marii: *Maryjka*, przy czym tylko jeden raz na dwanaście wypadków wykorzystuje wołacz: *Łoj, Regińciu ty moja*.

Mimo że głównymi bohaterami *Cudownie ocalonego* są Biesaga i Lola, warto zwrócić uwagę na wypowiedzi dzieci Mikołaja, reprezentujących młodsze pokolenie, realizujące jednak przynajmniej częściowo strategie komunikacyjne przekazane im przez ojca. Wprawdzie żadne z nich nie darzy ojca zbyt dużym szacunkiem (zarówno Hanka, Wicia, jak i Tadeusz traktują go jak osobę, która postradała zmysły), ale żadne z nich

¹⁸ K. Ożóg, *op. cit.*, s. 77-78.

nie waży się powiedzieć do niego inaczej jak w trzeciej osobie. Nigdy nie są to jednak zwroty pluralne, zgodne z wiejską etykietą językową w tym zakresie¹⁹.

Językowe zwroty Hanki do ojca bazują zwykle na rzeczowniku *tatko* i czasowniku w 3 os. lp. (np. *Ale mnie **tatko** przestraszył*), przy czym w szerszym kontekście rzeczownik ten nabiera charakteru groteskowego, przestaje być przejawem szacunku i miłości do ojca: *Nie wie **tatko**, co **tatko** gada, I co mnie tak **tatko** po nocy budzi?*. Wicia zwraca się do Biesagi w ten sam sposób, co siostra; wykorzystuje jednak inne rzeczowniki, mianowicie *tatus*: *Jaki **tatus** ma dowód na istnienie Pana Boga? (2 razy)* albo (szczególnie pod wpływem silnych emocji) *ojciec: Taka kapliczka to jest, rozumie **ojciec**, czysta dywersja (7)*. Kolejny syn, Tadeusz, mówi do Biesagi *tato (2): Niech **tata** otworzy lub ojciec (1): Ale po co **ojciec** chce to robić?*

Na uwagę zasługuje formacja *tatko*, używana tylko przez Hankę. Została ona bowiem utworzona za pomocą typowego dla Kresów sufiksu *-ko*, a w filmach i książkach, w których kodem znamionującym język bohaterów jest stylizacja kresowa, występuje w funkcji wykładnika owej stylizacji, mającego charakter łącznika międzypokoleniowego (zwracają się tak do ojca m.in. córka Kresowianina Leona Zabielała z filmu *Spadek*, która w odróżnieniu od ojca nie posługuje się polszczyzną kresową, oraz dzieci Jurewiczów z książki i filmu *Boża Podszewka*).

Podsumowanie

Jak wynika z powyższej analizy, omówione zwroty do interlokutorów w dialogach omawianego filmu służą w dużej mierze indywidualizacji języka bohaterów – inaczej zwraca się do interlokutorów Biesaga, inaczej – Lola-Regina, inaczej wreszcie mówią Biesagowe dzieci. Do najważniejszych determinantów grzeczności językowej bohaterów *Cudownie ocalonego* należy zaliczyć czynniki fabularne (wzajemne relacje między bohaterami, ich wiek, miejsce w hierarchii społecznej), przy czym (jak wynika z przytaczanych badań) są one w dużej mierze tożsame z czynnikami determinującymi grzeczność językową w naturalnych sytuacjach komunikacyjnych. W odróżnieniu od nich grzeczność językową *Cudownie ocalonego* warunkują również czynniki wynikające z tego, że mamy w nim do czynienia z kreacją artystyczną. Stanowią one bowiem w omawianych dialogach jeden z poziomów stylizacji językowej. Jeśli dialogi bohaterów omawianego filmu potraktować jako tekst stylizowany na polszczyznę kresową (Mikołaj Biesaga) i potoczną (dzieci Biesagi, Lola-Regina), to formuły adresatywne pełnią w nich przede wszystkim socjologiczną i psychologiczną funkcję cha-

¹⁹ L. Sikorska, *op. cit.*, s. 288.

rakteryzującą²⁰ oraz lokatywną i chronologiczną funkcję lokalizującą²¹. Ze względu na gatunek, jaki reprezentuje omawiany film, należy mówić również o komiczno-humorystycznej funkcji stylizacyjnej²².

Na grzeczność językową bohaterów omawianego filmu wpływa niewątpliwie także idiolekt twórcy dialogów, na co wskazują zbieżności leksykalne między językiem bohaterów powieści Andrzeja Mularczyka (również książkowego pierwowzoru *Cudownie ocalonego*) i filmów realizowanych na podstawie jego scenariuszy.

Bibliografia

- Bartnicka B., *Sposoby zwracania się do rozmówców w „Pamiętkach Soplicy” Henryka Rzewuskiego (szkic z pragmatyki historycznej)*, „Poradnik Językowy” 1989, z. 5, s. 276-284.
- Cudownie ocalony (film fabularny)*, 2004, reż. J. Zaorski.
- Dubisz S., *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego*, Wrocław 1986.
- Golachowska E., *Język i kultura mieszkańców wsi włościańskich i szlacheckich dawnej ziemi drohickiej na Podlasiu. Studium socjolingwistyczne*, Warszawa 2006.
- Grybosiova A., *Formy ty i pan(i) w kontaktach społecznych*, „Poradnik Językowy” 1980, z. 2, s. 79-92.
- Kresa M., *Dialog pokoleń, czyli grzeczność językowa bohaterów filmu „Jasne Łany” w reż. Eugeniusza Cękałskiego*, [w:] *Dialog pokoleń*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa 2015, s. 425-435.
- Marcjanik M., *Grzeczność w komunikacji językowej*, Warszawa 2008.
- Mularczyk A., *Cudownie ocalony*, Warszawa 1989.
- Mularczyk A., *Przed filmem Sami swoi było słuchowisko – rozmowa z Andrzejem Mularczykiem (audycja radiowa)*, 2015, on-line: <http://www.polskieradio.pl/13/4020/Artykul/1484163,Andrzej-Mularczyk-przed-filmem-Sami-swoi-bylo-sluchowisko> [dostęp: 1.10.2015].
- Nowakowska A., *Językowe sposoby wyrażania grzeczności we współczesnej polskiej powieści dla młodzieży*, „Język a Kultura”, t. 6: *Polska etykieta językowa*, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław 1991, s. 63-70, <http://www.lingwistyka.uni.wroc.pl/jk/spis06.htm> [kwiecień 2007].
- Ożóg K., *Uwagi o współczesnej polskiej grzeczności językowej*, [w:] K. Ożóg, *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*, Rzeszów 2001, s. 73-84.
- Safarewicz M., *Tytuły grzecznościowe w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi*, red. W. Krecik, Warszawa 1970, s. 267-275.
- Sikora K., *Grzeczność językowa wsi. System adresatywny*, Kraków 2010.

²⁰ S. Dubisz, *op. cit.*, s. 41.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 42.

- Sikorska L., *Grzeczność językowa jako element stylizacji gwarowej (na przykładzie „Placówki” Bolesława Prusa)*, [w:] *Polszczyzna Mazowska i Podlasia*, t. 13: *Językowa przeszłość i współczesność Mazowska i Podlasia*, red. H. Sędziak, Łomża 2009, s. 281-292.
- Skudrzyk A., *Normy grzecznościowych zachowań językowych (etykieta językowa, savoir-vivre, bon ton, dobre wychowanie, grzeczność językowa)*, [w:] *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. A. Achteлик, J. Tambor, Katowice 2007, s. 105-122.
- Szczypka K., *Formy adresatywne w „Polskiej komedii rybałtowskiej”, „Rozprawy Komisji Językowej”* 1989, XVI, Wrocław, s. 163-187.

Grzeczność językowa bohaterów filmu *Cudownie ocalony* w reżyserii Janusza Zaorskiego (system adresatywny)

Streszczenie: Tematem artykułu jest system adresatywny bohaterów filmu *Cudownie ocalony* w reżyserii Janusza Zaorskiego, a jego celem – prezentacja wyników badań nad determinantami strategii grzeczności językowej w dialogach filmowych. Wynika z nich, że omawiany system adresatywny jest zależny przede wszystkim od składowych świata fabularnego, przedstawionego w filmie (układ społeczny, wzajemne relacje bohaterów), stylizacji językowej (w tym wypadku na polszczyznę kresową), gatunku filmowego (komedia) oraz idiolektu autora scenariusza (Andrzeja Mularczyka).

Słowa kluczowe: system adresatywny, język bohaterów filmowych, stylizacja, mediolingwistyka

Language politeness of characters in the film *Cudownie ocalony* by Janusz Zaorski (adressative system)

Summary: The theme of the article is the **adressative system** characters in the film *Cudownie ocalony* by Janusz Zaorski, and its aim – to present the results of research on the determinants of linguistic politeness linguistic etiquette strategies in film dialogues. They show that the system adresatywny is dependent primarily on the components of the world feature, as shown in the film (system of social relationships heroes), styling language (in this case on the Polish language borderland), genre (comedy) and author’s idiolect of the screenplay (Andrzej Mularczyk).

Key words: adressative system, language of film heroes, stylisation, language of media