

Jakub Bobrowski

Instytut Języka Polskiego, Polska Akademia Nauk

jakub.bobrowski@ijp.pan.pl

ORCID: 0000-0002-1096-4677

## SUBSTANDARDOWE REALIZACJE FONETYCZNE ORAZ ICH FUNKCJE W KOMEDIACH STANISŁAWA BAREI

### 1. WPROWADZENIE

Komedie Stanisława Barei, chociaż organicznie związane z realiami społeczno-politycznymi okresu PRL-u, cieszą się niesłabnącym powodzeniem wśród kolejnych pokoleń widzów, również tych, którzy nie mogą znać z własnego doświadczenia rzeczywistości Polski komunistycznej. Choć reżyser za życia nie cieszył się szczególnym uznaniem krytyków, a nadto spotykał się z niechęcią wielu kolegów po fachu (Replewicz 2009: 122–124), z upływem lat zyskał status twórcy kultowego, a jego dzieła na trwałe weszły do pamięci kulturowej Polaków. O powodzeniu filmów Barei decyduje zapewne fakt, że wrodzony talent komediowy reżyser doskonale łączył z obserwacją społecznych interakcji i rytuałów, mechanizmów władzy, wreszcie – zachowań werbalnych. Warstwa językowa stanowi element, bez którego trudno sobie wyobrazić humor twórcy *Misia*, a mimo to cieszyła się jak dotąd umiarkowanym zainteresowaniem lingwistów. Autorzy nielicznych prac na ten temat koncentrują się bądź to na śledzeniu frazeologizmów i skrzydlatych słów mających swój rodowód w twórczości reżysera (Połowniak-Wawrzonek 2021a, 2021b; Żmigrodzki 2016), bądź też na problemach translatorskich (Okła 2019). Na szczególną uwagę zasługuje rozprawa doktorska Agaty Barbary Figiel (2021), w której autorka podjęła próbę rekonstrukcji mechanizmów humoru werbalnego obecnych w komediach Barei za pomocą narzędzi gramatyki komunikacyjnej. Jest to ujęcie niezwykle interesujące i efektowne poznawczo, ale wybór metodologii spowodował, że badaczka skoncentrowała się raczej na ponadzdaniowej organizacji komunikatów niż na operacjach stylistycznych modyfikujących niższe poziomy systemu językowego. Sądzę, że szczegółowa analiza tych drugich również mogłaby ułatwić zrozumienie fenomenu Barejowskiego komizmu. Niniejszy artykuł stanowi skromną próbę realizacji wskazanego zadania poznawczego, jego przedmiotem są bowiem substandardowe, niezgodne

z normami ortofonicznymi współczesnej polszczyzny<sup>1</sup> struktury segmentalne wyrazów pojawiające się w kwestiach bohaterów komedii Barei. Postaram się najpierw scharakteryzować je pod względem językowo-stylistycznym, później zaś opisać ich funkcje w obrębie filmowych komunikatów. Ponieważ filmy jako tzw. medioteksty (por. Loewe 2018: 91–92; Skowronek 2020: 65) mają charakter multimodalny, a kod werbalny jest tylko jednym z modusów, mechanizmów sensotwórczych budujących przekaz, dane językowe analizuję w kontekście informacji zakodowanych za pomocą innych systemów semiotycznych. W sztuce filmowej kluczowe znaczenie ma oczywiście płaszczyzna wizualna (Kress, van Leeuwen 2001: 2).

Przedmiotem badań w niniejszym artykule jest wyłącznie materiał wyekscerpowany z klasycznych komedii kinowych, reprezentujących dojrzały, indywidualny styl Barei. Do grupy tej zaliczyłem następujące dzieła:

1. *Poszukiwany, poszukiwana* (PP)<sup>2</sup>, 1972, scenariusz: Stanisław Bareja, Jacek Fedorowicz, produkcja: Zespół Filmowy Pryzmat.
2. *Nie ma róży bez ognia* (NMR), 1974, scenariusz: Stanisław Bareja, Jacek Fedorowicz, produkcja: Zespół Filmowy Pryzmat.
3. *Brunet wieczorową porą* (BWP), 1976, scenariusz: Stanisław Bareja, Andrzej Kill (Stanisław Tym), produkcja: Zespół Filmowy Pryzmat.
4. *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (CMZ), 1978, scenariusz: Stanisław Bareja, Stanisław Tym, produkcja: Zespół Filmowy Pryzmat.
5. *Miś* (M), 1980, scenariusz: Stanisław Bareja, Stanisław Tym, produkcja: Zespół Filmowy Perspektywa.

Jeśli chodzi o popularne seriale: *Alternatywy 4* (1983) i *Zmiennicy* (1986), uznałem, że uwzględnienie również tych obszernych (24 długie odcinki) produkcji nie jest możliwe w ramach jednego artykułu i powinny one stać się raczej przedmiotem odrębnego omówienia. Poza obszarem mojego zainteresowania znalazły się też dzieła reżysera należące do innych gatunków: kryminał *Dotknięcie nocy* (1961) i serial milicyjny *Kapitan Sowa na tropie* (1965). Nie zajmuję się tu również wcześniejszymi, konwencjonalnymi filmami (*Mąż swojej żony* (1960), *Żona dla Australijczyka* (1963), *Małżeństwo w rozsądku* (1965) i *Przygoda z piosenką* (1968)), w których oryginalność twórcza mistrza komedii nie doszła jeszcze w pełni do głosu. Notabene wstępny ogląd filmów z lat sześćdziesiątych pokazał, iż odstępstwa od wzorcowej, literackiej wymowy występują w nich bardzo rzadko. Materiał do badań pozyski-

---

<sup>1</sup> Identyfikując formy substandardowe, inspirowałem się rozstrzygnięciami wydawnictw normatywnych z czasów powstawania filmów Barei (Karaś, Madejowa red. 1977; Doroszewski red. 1980) oraz opisami zawartymi w literaturze naukowej (por. Bibliografia). Kategorię substandardowości traktowałem jednak elastycznie i uwzględniałem również zjawiska uznawane (zwłaszcza obecnie) za dopuszczalne w języku potocznym, założywszy, że w wymowie aktorskiej mają one charakter nacechowany.

<sup>2</sup> Podanymi skrótami posługuję się, cytując materiał. Po skrócie podaję zawsze zakres czasowy, w którym pojawia się dana kwestia filmowa.

wałem metodą audytywną, odsłuchową, źródło komizmu oraz innych efektów stylistycznych stanowić mogą bowiem tylko zjawiska, które są percypowalne dla przeciętnego odbiorcy.

Uwzględniając charakterystykę genetyczną i socjolingwistyczną substandardowych postaci fonetycznych wyrazów, postanowiłem podzielić je na następujące klasy:

1. Realizacje ewokujące kolokwialną niestaranność wymowy.
2. Realizacje o podłożu dialektalnym oraz z pogranicza gwar i języka potocznego.
3. Realizacje hiperpoprawne.
4. Realizacje wskazujące na obcość etniczną.
5. Realizacje wskazujące na wady wymowy i nieznamość wyrazów obcych.

Nie jest to oczywiście podział całkiem ścisły (szczególnie płynna wydaje się granica między zjawiskami potocznymi a gwarowymi), sędzę jednak, że dobrze się sprawdza jako forma wstępnego uporządkowania materiału. W dalszej części artykułu omawiam każdą z kategorii, zamieszczając pełną listę wyekscerpowanych przykładów. Staram się zawsze przytaczać szersze konteksty, w których wystąpienia analizowanych zjawisk zaznaczam pismem pogrubionym. W zapisie przykładów wykorzystuję sławistyczny alfabet fonetyczny, którego symbole, w połączeniu z zapisem półortograficznym, są zazwyczaj wykorzystywane w polskich pracach o nachyleniu stylistycznym (z publikacji poświęconych językowi w filmie por. np. Kresa 2019). Zasadniczo stosuję się do zasad przyjętych przez Danutę Ostaszewską i Jolantę Tambor w popularnym podręczniku akademickim (Ostaszewska, Tambor 2005), w związku z tym akceptuję również przedstawiony przez autorki opis fonetyczny polszczyzny. Niekiedy wprowadzam dodatkowe znaki, o czym informuję w odpowiednim miejscu rozważań. Kapitalikami podaję zwięzłą informację o kontekście sytuacyjnym, w którym dana kwestia się pojawia.

## 2. REALIZACJE EWOKUJĄCE KOLOKWIALNĄ NIESTARANNOŚĆ WYMOWY

Kolokwialne zaburzenia realizacji fonicznej wypowiedzi dotyczą przede wszystkim konsonantyzmu. Niejednokrotnie spotykamy się zatem z:

– zanikiem spółgłosek w pozycji interwokalicznej (dodatkowo może wystąpić redukcja jednej z samogłosek lub jej przejście w samogłoskę centralną [ə] albo geminacja w przypadku samogłosek identycznych): HYDRAULIK DO KLIENTKI W ROZMOWIE TELEFONICZNEJ [sãma soə (≤ sob'je) pãñi krãny | zakųadaɨ] (PP, 29:09–29:12), NAUCZYCIEL JAN FILIKIEWICZ DO GOŚCIA W MIESZKANIU [proə (≤ proše) pãna] (NMR, 4:11), NAUCZYCIEL JAN FILIKIEWICZ DO ŻONY [poznau od rau (≤ razu)] (NMR, 6:41), FRANCIK, SNOBISTYCZNY WARSZAWIAK, DO KOBIETY W AUTOKARZE [proə (≤ proše) pãñõŭ]

(NMR, 1:15:45), SZATNIARZ NA DĄSINGU DO GOŚCIA [xcaɯby pãn se (≤ sob'je)] (NMR, 1:20:15), SPRZĄTACZKA DO MĘŻCZYZNY W MUZEUM [pãn se (≤ sob'je) tu čytelnie uždňžijũ] (BWP, 29:41), SPRZĄTACZKA DO MĘŻCZYZNY W MUZEUM [každěn by se (≤ sob'je) tu] (BWP, 29:51), TAKSÓWKARZ DO PASAŻERA [v'·iř (≤ v'·ižiř) pan] (BWP, 36:41), TAKSÓWKARZ DO KOLEGI MECHANIKA ['a poēm (≤ potēm) do ryřka muv'·i] (BWP, 38:58), KIEROWCA WYWROTKI DO WSPÓŁPRACOWNIKA [v'·iř (≤ v'·ižiř) te vaixe] (BWP, 1:16:17), FOTOGRAF ROMAN FERDE W ROZMOWIE Z KOLEGĄ [přež (≤ přečež) v'·ižiř] (CMZ, 32:40), PRACOWNIK DROGOWY DO WSPÓŁPRACOWNIKA [sãm se (≤ sob'je) zap'·iř] (CMZ, 42:02), DUDAŁA DO DYREKTORA KRZAKOSKIEGO [suə̃ (≤ suuxaĩ)] (CMZ, 1:03:20), DANUSIA, CÓRKA WYSOKIEGO DYGNIARZA, DO DYREKTORA KRZAKOSKIEGO ['a potēm soə (≤ sob'je)] (CMZ, 1:09:34), KOBIETA SPRZEDAJĄCA MIĘSO DO SEKRETARKI W BIURZE [co m'·i:ãm (≤ m'·iaũãm) ñe pšyjiř] (M, 15:31–15:32), AKTORKA ALEKSANDRA KOZEŁ DO GOSZCZĄCEGO W JEJ MIESZKANIU ZNAJOMEHO STANISŁAWA PALUCHA ['ũmyueř soə (≤ sob'je) guove)] (M, 59:13–59:14);

– uproszczeniami grup spółgłoskowych – [tř] ≥ [č]³: WRÓŻĄCA CYGANKA DO MĘŻCZYZNY, KTÓREGO POPROSIŁA O POMOC [popač (≤ popatř) no tyľko] (BWP, 12:49), DZIEWCZYNA LAKIERNIKA W ZAKŁADZIE MECHANICZNYM, UŚMIECHAJĄC SIĘ I EKSPONUJĄC OBFITY BIUST [čy jestēm ieřče počebna (≤ potřebna)] (BWP, 39:13–39:14), TAKSÓWKARZ DO PASAŻERA [pač (≤ patř) pãn] (BWP, 43:34), MILICJANT, UCZĄC SIĘ Z TRUDEM NA PAMIĘĆ Z KARTKI PYTAŃ ZADAWANYCH KIEROWCOM ['a gdyby tu byo nagle přečkole (≤ pšetřkole)] (M, 4:26–4:27); [fs'·k] ≥ [s'·k]: NAUCZYCIELKA WANDA FILIKIEWICZ DO MĘŻA [mal'·inos'·ki (≤ mal'·inofs'·ki)] (NMR, 1:29:15), PREZES RYSZARD OCHÓDZKI W ROZMOWIE O INTERESACH Z PRODUCENTEM FILMOWYM HOCHWANDEREM [ty běňžeř rob'·iũ žados'·ke (≤ žadofs'·ke) oščendnořci] (M, 1:09:26–1:09:27); [fsk] ≥ [sk]: JERZY DĄBCZAK, OSZUST MIESZKANIOWY [to jest pãni korbačeska (≤ korbačeska)] (NMR, 1:22:59); [gũb] ≥ [gb]⁴: LUSIA, CÓRKA BADYLARZA, DO GOŚCIA [mugby (≤ mugũby) dostač] (NMR, 41:58); [pũč] ≥ [pč]: PRACOWNIK DROGOWY DO KOLEGI [to ře ružňõũ ot řeb'·je | pčõũ (≤ pučõũ)] (CMZ, 42:58–43:00);

– redukcją [ũ] w sąsiedztwie samogłoski [u] – [uũ] ≥ [u]: PROSTYTUTKA NA DĄSINGU [v bugar'·ii (≤ buũgar'·ii)] (NMR, 1:20:59); [ũu] ≥ [u]: DUDAŁA DO DYREKTORA KRZAKOSKIEGO [suə̃ (≤ suuxaĩ)] (CMZ, 1:03:20);

– zanikiem spółgłosek w wygłosie (niekiedy towarzyszy mu geminacja poprzedzającej samogłoski): DYREKTOR DO GOSPOSI MARYSI [õři m'·i vypuačii dva tyřõnce

³ Zmiana ta uznawana jest za typową dla południowego obszaru dialektalnego (Dejna 1973: 136–137), należy do wręcz stereotypowych właściwości wymowy krakowskiej (Dunaj 1989: 104–106). Jednak czynniki socjalno-sytuacyjne (miejsce akcji, pochodzenie bohaterów, a nawet pochodzenie aktorów) nie pozwalają na interpretację cytowanych przykładów jako nawiązań do gwary. Dlatego też uznałem, że mają one ewokować tylko potoczną niestaranność wymowy.

⁴ Uproszczenia grup z [ũ] zaliczam do zmian spółgłoskowych za B. Dunajem (1985). W opracowaniach fonetycznych glajdy (półsamogłoski) są często klasyfikowane jako samogłoski (np. w znanym podręczniku B. Wierzchowskiej, 1971).

ośmset zꞛoty (≤ zꞛoty $x$ ) (PP, 1:09:39–1:09:40), LUSIA, CÓRKA BADYLARZA, DO GOŚCIA [t·a (≤ tak)] (NMR, 42:10), PRACOWNICY DO SZEFA BADYLARZA [t·a (≤ tak) ĩest] (NMR, 59:12), FRANCIK, SNOBISTYCZNY WARSZAWIAK, DO MĘŻCZYZNY, KTÓREGO NIE CHCE WPUŚCIĆ DO AUTOKARU [možeš ĩej také guꞛoty pleś (≤ pleść)] (NMR, 1:13:15–1:13:16), ZENEK, PROSTY, SILNY ROBOTNIK [tãĳ ĩest sprav'jedl'ivoś (≤ sprav'jedl'ivość)] (NMR, 1:26:09), MILICJANTKA WYPISUJĄCA MANDAT [dv'jěśće zꞛoty (≤ zꞛoty $x$ ) pãĳ zapꞛaći] (CMZ, 26:29–26:30), SPRZĄTACZKA W SKLEPIE SPOŻYWCZYM, ODPOWIADAJĄC NA PROŚBĘ EKSPEDIENTKI [zara (≤ zaras)] (CMZ, 1:14:35), KIEROWCA DO KOLEGI [xo (≤ xoć) no | xo (≤ xoć) no] (M, 44:01–44:02), MILICJANT DO ZATRZYMYWANEGO WOŹNICY [t·a (≤ tak)] (M, 48:30), „KONIK” SPRZEDAJĄCY BILETY NA LOTNISKU DO POTENCJALNEGO KLIENTA [xo (≤ xoć) no pãĳ] (M, 1:30:32);

– upodobnieniem pod względem miejsca artykulacji na granicy międzywyrazowej: NAUCZYCIEL JAN FILIKIEWICZ DO UCZNIA NA LEKCJI [co ś ĩęb'je (≤ s' ĩęb'je) vyrośĳe] (NMR, 1:02:02–1:02:03), również połączonym z uproszczeniem grupy spółgłoskowej: PRACOWNIK FABRYKI DO KOLEGI [w gëmb'je to každy ĩe ĩsilny (≤ ĩest' ĩilny)] (CMZ, 22:18–22:19);

– upodobnieniem pod względem sposobu artykulacji w obrębie wyrazu: NAUCZYCIELKA WANDA FILIKIEWICZ DO BYŁEGO MĘŻA [to ty xceś tu čšỹmac (≤ tšỹmac) psa] (NMR, 20:59–21:00)<sup>5</sup>;

– antycypacją miękkości: ZENEK, PROSTY, SILNY ROBOTNIK, DO NAUCZYCIELA FILIKIEWICZA [to razëm beže šeĳset (≤ šeśset)] (NMR, 56:28).

Wymienione zjawiska są wyraziste, dość mocno zwracające uwagę odbiorcy, tym bardziej że w autentycznej polszczyźnie kolokwialnej ich występowanie charakterystyczne jest zwłaszcza dla wymowy typu *allegro* (por. Dunaj 1985: 130, 1989: 40), podczas gdy w analizowanych filmach nie ma jednoznacznej zależności tego rodzaju – większość cytowanych kwestii jest realizowana w tempie raczej umiarkowanym, często zalecanym w klasycznej wymowie aktorskiej (por. Nowakowski 1997: 11–48).

W filmach Barei spotykamy się również z typowymi dla języka potocznego naruszeniami normy w zakresie posługiwania się tak zwanymi samogłoskami nosowymi *sensu largo*, to znaczy dyftongami ustno-nosowymi z półsamogłoską nosową [ũ] jako drugim składnikiem oraz wszelkimi brzmieniowymi odpowiednikami liter *q* i *ę*<sup>6</sup>. Najczęstsze zjawisko to (znane również w gwarach ludowych) upraszczanie grup

<sup>5</sup> Podany przykład jest wprawdzie aprobowany przez wydawnictwa normatywne, ale wpisuje się w charakterystyczną dla filmów Barei tendencję do preferowania form uproszczonych, sprzeczną z zaleceniami klasycznej wymowy aktorskiej (Nowakowski 1997: 29; Wierzychowska 1971: 230).

<sup>6</sup> Tak szerokie rozumienie umownego terminu *nosówki* przyjmuję za D. Ostaszewską i J. Tambor (2005: 61). Jest ono wprawdzie kontrowersyjne metodologicznie, ale uważam, że w pracy o nachyleniu stylistycznym umożliwiła przejrzyste przedstawienie materiału. Oczywiście z punktu widzenia fonetyki synchronicznej w formach czasownika *być* mamy do czynienia po prostu z grupą samogłoska + spółgłoska nosowa.

[ě̃n] i [ě̃ň], odpowiadających ortograficznemu *ę*, w formach czasu przyszłego czasownika *być*:

ADMINISTRATOR OSIEDLA DO PETENTA [ńex pã̃n ńe bež̃e (≤ beňž̃e) žec̃kě̃m] (NMR, 23:43), PRACOWNIK FIZYCZNY DO SZEFA BADYLARZA [co tu bež̃e (≤ beňž̃e) potě̃m] (NMR, 54:06–54:07), ZENEK, PROSTY, SILNY ROBOTNIK, DO NAUCZYCIELA FILIKIEWICZA [to razě̃m bež̃e (≤ beňž̃e) šej̃set] (NMR, 56:28), WRÓŻĄCA CYGANKA DO JEDNEGO Z BOHATERÓW [ty zara· zaras | bo bež̃e (≤ beňž̃e) za puž̃no] (BWP, 13:12–13:13), MECHANIK W WARSZTACIE SAMOCHODOWYM DO MĘŻCZYZNY CZEKAJĄCEGO NA KIEROWCĘ [zaraz bež̃e (≤ beňž̃e) volny] (BWP, 41:23), TAKSÓWKARZ DO MECHANIKA W WARSZTACIE SAMOCHODOWYM, OPOWIADAJĄC PEWNĄ HISTORIĘ [ńe bede (≤ bẽnde) će lać] (BWP, 39:04).

Glajd [ǰ̃] występuje niekiedy w miejscu spółgłoski [n] na granicy międzywyrazowej, po samogłosce, a przed spółgłoską szczelinową: ZENEK, PROSTY, SILNY ROBOTNIK, OPOWIADAJĄC ANEGDOTĘ [tě̃ǰ̃ (≤ tě̃n) zav'jadofca] (NMR, 1:26:02), MĘŻCZYŻNA PODCZAS SEANSU FILMOWEGO W KINIE DO DZIEWCZYNY [a 'õǰ̃ (≤ õn) ze štuc̃erem po gurax] (BWP, 35:05–35:06), INKASENT DO MĘŻCZYŻNY, KTÓREMU OPOWIADA O SWOJEJ PRACY [co tylko pã̃ǰ̃ (≤ pã̃n) xce] (M, 1:24:29).

Z pewnością uwagę widza zwrócić może rażąco nienormalne naruszenie struktury dyftongu ustno-nosowego [õǰ̃] w śródgłosie. Jeden z bohaterów – właściciel dobrego samochodu, zajmujący prawdopodobnie wysokie stanowisko w państwowym przedsiębiorstwie – realizuje go jako sekwens [ã̃ǰ̃]: [i zdã̃ǰ̃ž̃ã̃m (≤ zdõǰ̃ž̃ã̃m) na čas] (CMZ, 1:17:19), [i pã̃n zdã̃ǰ̃ž̃ã̃ (≤ zdõǰ̃ž̃ã̃)] (CMZ, 1:17:23). Ewidentny błąd językowy popełnia również inny przedstawiciel niekompetentnej PRL-owskiej warstwy kierowniczej, dyrektor „z zawodu”, który, realizując dźwiękowy odpowiednik litery *q* w formie 1. osoby liczby pojedynczej czasu przeszłego czasownika, zamiast spodziewanego [o] wypowiada samogłoskę [e]: [dop'jero začẽuě̃m (≤ začõuě̃m) robote] (PP, 1:04:22). Tego samego rodzaju naruszenie normy słyszymy również w wypowiedzi oszusta mieszkaniowego Jerzego Dąbczaka: [v'žẽuě̃m (≤ v'žouě̃m) go tylko na prube] (NMR, 21:01–21:02).

Jeśli chodzi o charakterystyczne dla niestarannej wymowy potocznej modyfikacje samogłosek ustnych, to są one nieliczne. Incydentalnie pojawia się nadmierne podwyższenie artykulacji samogłoski w pozycji interpalatalnej: KELNERKA W KAWIARNI DO KOLEŻANKI Z PRACY [jakaś oklap̃ya j̃estě̃m ž̃išẽj (≤ ž̃išẽj̃i)] (M, 31:31–31:32); także obniżenie artykulacyjne w raczej zleksykalizowanej formie **te**: MŁODY CHŁOPIEC ANTEK DO GOSPOSI [te (≤ ty) | s̃ũš̃yš̃] (PP, 38:38), BADYLARZ DO GOŚCIA W SZKLARNI [a v xurće to ž̃év'j̃ẽńć | t·e (≤ ty)] (NMR, 41:41–41:43). Zmiany towarzyszące redukcji spółgłosek wymieniałem w odpowiednim miejscu wcześniej.

### 3. REALIZACJE O PODŁOŻU DIALEKTALNYM ORAZ Z POGRANICZA GWAR I JĘZYKA POTOCZNEGO

Idiolekty wielu postaci z filmów Stanisława Barei zabarwione są właściwościami fonetycznymi o podłożu dialektalnym. Jeśli chodzi o konsonantyzm, uwagę zwraca zwłaszcza realizacja twardego [l] w pozycji przed samogłoską [i]:

PIJANY KIEROWCA DO PASAŻERA [mńe xćeli (≤ xćel'i) barãny zmylić (≤ zmyl'ić)] (BWP, 38:17–38:18), STARSI KOLEĐNICY, ŚPIEWAJĄCY W DOMU JEDNEGO Z BOHATERÓW [pšyby'ježeli (≤ pšyby'ježel'i) do betlejem] (BWP, 46:36), STARSI KOLEĐNICY, ŚPIEWAJĄCY W DOMU JEDNEGO Z BOHATERÓW [na liže (≤ l'iže)] (BWP, 46:40), PRZECHODZIENIE NA WARSZAWSKIEJ ULICY, KOMENTUJĄC WYPADEK [zab'ili (≤ zab'il'i) čıov'jeka] (CMZ, 15:18), MĘŻCZYŻNA PRZYBYWAJĄCY Z KOCHANKĄ I BUTELKĄ WÓDKI NA LIBACJĘ [no to żešmy śe ěe spuźnili (≤ spuźnil'i)] (BWP, 1:28:51–1:28:52), KIEROWCA DO MĘŻCZYŻNY NA BUDOWIE [jak tak dalej beńžemy stali (≤ stal'i)] (CMZ, 38:45), TRAGARZ, PRAGNĄCY ZOSTAĆ POCZĘSTOWANYM ALKOHOLEM PRZEZ WŁAŚCICIELA MIESZKANIA [ježeli (≤ ježel'i) pãn pozvoli (≤ pozvol'i) | s pšyjemnoścõm] (M, 10:08–10:10), SPRZĄTACZKA W TEATRZE DO KOLEŻANKI [pãni pozvoli (≤ pozvol'i)] (1:01:36), SPRZĄTACZKA W TEATRZE DO KOLEŻANKI [pãni myśli (≤ mysl'i)] (M, 1:01:57), FRYZJER DO KLIENTA [tu ěe volno palić (≤ pal'ić)] (M, 1:07:48), OPERATOR HELIKOPTERA W GABINECIE PREZESA OCHÓDZKIEGO, ZACHWALAJĄC SWOJĄ PRACĘ [tak m'i žėjkovali (≤ žėjkoval'i) | že ěe v'ježeli (≤ v'ježel'i) | f co m'ńe caıovać] (M, 1:08:06–1:08:07).

Występowanie spółgłoski [l] w takim kontekście fonetycznym jest (lub było) charakterystyczne dla dialektu mazowieckiego, Kaszub i niektórych innych obszarów (Dejna 1993: 116), ale w potocznej świadomości językowej wydaje się kojarzone ściśle, wręcz stereotypowo z mową mieszkańców stolicy (Kucharzyk 2023: 211–213). Oprócz depalatalizacji [l] w mowie dwóch „warszawskich” bohaterów charakterystycznych: „konika” sprzedającego bilety pod kinem oraz robotnika odśnieżającego ulicę, spotykamy się jeszcze ze stwardnieniem spółgłosek wargowych w tym samym kontekście fonetycznym: [ostat'ni bilecik (≤ b'ilećik)] (BWP, 32:36), [ãmerykaŋski film (≤ f'ilm)] (BWP, 32:39), [xfilečke (≤ x'ilećke) | 'a pãn skõnt] (BWP, 1:14:46).

W badanych komediach usłyszeć można również kilka innych typowych właściwości gwary miejskiej stolicy, choć ich frekwencja jest wyraźnie niższa. Należą tu:

– odmienna od ogólnopolskiej dystrybucja spółgłosek ś i š (szadzenie, sikanie), pozostająca w genetycznym związku z mazurzeniem (Stasiewicz-Radecka 2005: 40): ROBOTNIK ODŚNIEŻAJĄCY ULICĘ [šėkerki (≤ śėkerki) | praga | vola] (BWP, 1:14:55–1:14:57), SPRZĄTACZKA, WOŁAJĄC MŁODSZĄ KOLEŻANKĘ [gže śe ślajaš (≤ ślajaš)] (CMZ, 1:28:59), EKSTRAWAGANCKO UBRANA I WYMALOWANA KOBIETA, PRAGNĄCA ZOSTAĆ DUBLEREM FILMOWYM [u naš (≤ nas) v b'juže] (M, 38:54);

– przeinaczanie wyrazów obcego pochodzenia – na drodze przestawki spółgłosek płynnych lub zupełnej wymiany niektórych głosek – z powodu ich trud-

nego brzmienia i niezrozumiałości (por. Wieczorkiewicz 1974: 94–95): MECHANIK W WARSZTACIE [‘ale iēs· torelāncyjna (≤ tolerāncyjna)] TAKSÓWKARZ [n·o | torelāncyjna (≤ tolerāncyjna) ijest] (BWP, 39:06–39:07), STRÓŻ PRZY BRAMIE DO WCHODZĄCYCH [ledykimac’ja (≤ leǵitymac’ja)] (CMZ, 1:23:26);

– obecność postpalatalnego [k] w miejscu twardego [k] na granicy międzymorfemowej przed [e]: TAKSÓWKARZ DO MECHANIKA W WARSZTACIE SAMOCHODOWYM, OPOWIADAJĄC PEWNĄ HISTORIĘ [‘otprovač sfojōm koležānke (≤ koležānke) do tak-sufki] (BWP, 38:53–38:54), SALOWA NA KONKURSIE DLA MEDYKÓW, ODCZYTUJĄC Z KARTKI SWOJE „ŻYCZENIE” [p’josēnke (≤ p’josēnke) pāna ko | korača] (1:05:22–1:05:23);

– stwardnienie [m’] w formie zaimkowej *mi*: SPRZĄTACZKA W SKLEPIE SPOŻYWCZYM DO KIEROWNIKA [šćerke **my** (≤ **m’i**) vyrvaŋ] (CMZ, 1:15:04).

Inne osobliwości z zakresu konsonantyzmu o genezie dialektalnej nie należą już do tak wyrazistych ewokantów gwary warszawskiej. Kilukrotnie stykamy się ze spółgłoską [r] realizowaną w miejscu ortograficznego *rz* w formach czasowników *zrzucić/zrzucić*: ROBOTNIK ODŚNIEŻAJĄCY ULICĘ, OPOWIADAJĄC O SWOJEJ PRACY [do v’isŋy še zruca (≤ zžuca)] (BWP, 1:14:52), PRACOWNIK BUDOWY DO KIEROWCY CIĘŻARÓWKI zrucaŋ (≤ zžucaŋ) (CMZ, 39:37), BADYLARZ DO KIEROWCY CIĘŻARÓWKI [zruć (≤ zžuć) pān tu] (CMZ, 1:12:17). Postaci typu *zrucić* są rzeczywiście potwierdzone również dla dialektu mazowieckiego, choć ich zakres występowania jest znacznie szerszy (por. Dejna 1993: 246).

Okazjonalnie pojawia się jeszcze mazurzenie, przy czym kontekst sytuacyjny jego występowania jest wyraźnie „podstołeczny”. Charakteryzuje ono idiolekt upartego, niezbyt inteligentnego stróża, który nie chce wpuścić wczasowiczów na znajdujące się w okolicach Warszawy letnisko: [ja tu bēnde cytaŋ (≤ čytaŋ) | a pān mi vej’že bes tēn cas (≤ čas) ... [tak | w požōntku | pān moze (≤ može) vej’šć] (CMZ, 1:23:38–1:23:30), a także starszej kobiety mieszkającej w podwarszawskiej wsi w ubogiej, drewnianej chacie: [pšed vojnōŋ tez (≤ tež) byŋ] (M, 46:48–46:49).

Na gruncie wokalizmu bardzo silnymi sygnałami naruszenia normy ortofonicznej polszczyzny ogólnej, pojawiającymi się często w ekscerpowanych filmach, są genetycznie gwarowe realizacje dyftongu ustno-nosowego [õŋ] w wygłosie w postaci samogłoski ustnej [o] lub grupy [ōm]. Pierwszy typ uchodzi za charakterystyczny w przybliżeniu dla północno-wschodniej i wschodniej, drugi zaś – dla południowo-zachodniej części polskiego obszaru dialektalnego (Dejna 1993: 197–198), ale w gwarze miejskiej Warszawy stwierdzono występowanie obu wariantów wymowy z przewagą nosowości konsonantycznej (Stasiewicz-Radecka 2005: 42). W filmach Barei frekwencja obu wymienionych realizacji pozostaje zbliżona, por.:

– [õŋ] ≥ [o]: ROBOTNIK PRACUJĄCY W STUDZIENCE DO MĘŻCZYZNY PYTAJĄCEGO O DROGĘ [prosto | traso (≤ trasõŋ) ŋaženkofsko (≤ ŋaženkofskõŋ)] (PP, 1:17:37–1:17:32), WRÓŻĄCA CYGANKA [postaf \_na gre l’ižbovo (≤ l’ižbovõŋ)] (BWP, 13:15), WRÓŻĄCA CYGANKA [iutro ra·no (≤ ra·nõŋ) poro (≤ porõŋ)] (BWP, 13:41), SPRZĄTACZKA



W MUZEUM DO NIEPROSZONEGO GOŚCIA [paprotki mušo (≤ muš<sup>o</sup>ŏŏ)] m'jěž v'ilgoć (BWP, 29:34), PIJANY MĘŻCZYŻNA NA ULICY DO KOLEGI [jaķe p'ijāne jěžžo (≤ jěžžoŏŏ)] (BWP, 1:12:45), ROBOTNIK ODŚNIEŻAJĄCY ULICĘ DO KOLEGI [pujže za tobo (≤ tob<sup>o</sup>ŏŏ)] (BWP, 1:13:53), SPRZĄTACZKA, PLOTKUJĄC Z KOLEŻANKĄ W OBSKURNEJ TOALECIE [to za grāńico (≤ grāńicoŏŏ) jěst] (M, 17:26), SPRZĄTACZKA, PLOTKUJĄC Z KOLEŻANKĄ W OBSKURNEJ TOALECIE [s to (≤ t<sup>o</sup>ŏŏ) ćotko (≤ ćotkoŏŏ) to teš űnepravda] (M, 17:42–17:43);

– [ŏŏ] ≥ [ŏm]: HANDLARKA NA TARGU DO GOSPOSI MARYSI [saŏate mām | śf'jěž<sup>o</sup>m (≤ śf'jěž<sup>o</sup>ŏŏ)] (PP, 1:01:29–1:01:30), PROSTYTUTKA NA DANSINGU [za grāńicoŏm (≤ grāńicoŏŏ)] (NMR, 1:20:56); TAKSÓWKARZ DO MECHANIKA W WARSZTACIE SAMOCHODOWYM, OPOWIADAJĄC PEWNĄ HISTORIĘ [ŏtprovać sfoj<sup>o</sup>m (≤ sfoj<sup>o</sup>ŏŏ) koležāńke do taksufki] (BWP, 38:53–38:54), TRAGARZ, PRAGNĄCY ZOSTAĆ POCZĘSTOWANYM ALKOHOLEM PRZEZ WŁAŚCICIELA MIESZKANIA [jěželi pān pozvoli | s pšyĵemność<sup>o</sup>m (≤ pšyĵemność<sup>o</sup>ŏŏ)] (M, 10:08–10:10), PRACOWNIK TECHNICZNY NA PLANIE FILMOWYM DO KOLEGÓW [pšyšetŏ s kob'it<sup>o</sup>m (≤ kob'it<sup>o</sup>ŏŏ)] (M, 18:07), STANISŁAW PALUCH W ROZMOWIE Z KOLEGĄ WĘGLARZEM NA WOZIE [to nā muš<sup>o</sup>m (≤ muš<sup>o</sup>ŏŏ) o-dać sāmoloť] (M, 1:07:12–1:07:13).

Ciekawe realizacje „nosówki” przedniej spotykamy w idiolekcie kobiety z podwarszawskiej wsi, epizodycznej bohaterki filmu M. W wyrazie *węgiel* następuje podwyższenie artykulacji segmentu samogłoskowego do [y], co rzeczywiście zdarza(ło) się niekiedy na niektórych obszarach Mazowsza (Dejna 1993: 191; Garczyńska 2010): [vyn'ĵel (≤ ven'ĵel) je ve v'josce] (46:45–46:46). Zupełnie zaskakuje natomiast brzmienie B. lp. rzeczownika *siekiera*: [b'ĵer śékera] (M, 46:40), które wskazywałoby na typowo śląskie przejście staropolskiej nosówki krótkiej w [ã] (zdenazalizowane w wygłosie).

Innym zjawiskiem z zakresu wokalizmu o podłożu dialektalnym, obecnym również w gwarze miejskiej (w tym warszawskiej), jest pojawienie się kontynuantu samogłoski pochylonej [é], realizowanego jako [i]. W filmach Barei słyśćać go dość często, choć wyłącznie w formach zleksykalizowanych:

TAKSÓWKARZ DO KLIENTA [jaķe te kob'ity (≤ kob'ĵety) sŏŏ] (BWP, 43:35), KIEROWCA AMBASADY W PARYŻU DO GOŚCIA Z POLSKI [a kob'ita (≤ kob'ĵeta) rozŏm'jěš pān] (CMZ, 6:26–6:27), PRACOWNIK FABRYKI DO ZNAJOMEGO [ŏn kob'ity (≤ kob'ĵety) v uxo gryže] (ZMZ, 24:43–34:44), ROBOTNIK DROGOWY DO KOLEGÓW [ńi (≤ ĵe) ma co kŏmb'inovać] (CMZ, 36:13), KIEROWCA DO FOTOGRAFA ŚLEDZĄCEGO KOBIEȚĘ [vŏasnŏŏ kobite (≤ kob'ĵete) pān f'iluĵeš] (CMZ, 57:06–57:07), SPRZĄTACZKA DO KOLEŻANKI, KOMENTUJĄC POWRÓT DYREKTORA ZAKŁADU [do gab'inetu vl'ĵe (≤ vleže)] (CMZ, 1:34:48), PRACOWNIK TECHNICZNY NA PLANIE FILMOWYM DO KOLEGÓW [pšyšetŏ s kob'it<sup>o</sup>m (≤ kob'ĵetŏŏ)] (M, 18:07).

#### 4. REALIZACJE HIPERPOPRAWNE

Najbardziej wyraziste przykłady hiperpoprawności wiążą się z zasięgiem występowania dyftongu ustno-nosowego [ɛ̃ũ]. W badanych filmach można usłyszeć jego realizacje w pozycji wygłosowej z wyraźnie zachowanym, dobitnie brzmiącym [ũ]. Wskazany typ wymowy występuje w wypowiedziach następujących postaci: HISTORYKA SZTUKI STANISŁAWA MARII ROHOWICZA, KTÓRY PRÓBUJE UDAWAĆ PRZED ŻONĄ KOBIETĘ [šydeũkuiɛ̃ũ] (PP, 12:49); NAUCZYCIELA JANA FILIKIEWICZA, GDY ZWRACA SIĘ Z NIECHĘCIĄ DO PIERWSZEGO MĘŻA SWOJEJ ŻONY [čř· mogɛ̃ũ pãnu sũužyc] (NMR, 17:31); BOGUSŁAWA POGANKA, LOKATORA BLOKU, ELEGANCKIEGO I NADMIERNIE UPRZEJMEGO DLA PIĘKNYCH KOBIET [prošɛ̃ũ vejšc] (11:37); CÓRKA BADYLARZA, LUSI, MARŻĄCEJ O PRZEPROWADZCE DO WARSZAWY I KARIERZE W TELEWIZJI [o | ženjũkuiɛ̃ũ] (NMR, 43:44); ELEGANCKIEJ PROSTYTUTKI, ZACZEPIAJĄCEJ KLIENTA [prošɛ̃ũ pãna | xoč tu] (NMR, 1:21:29); ROBOTNIKA ODSNIEŻAJĄCEGO ULICĘ, Z EMFAZĄ OPOWIADAJĄCEGO KOLEDZE W PRACY O POZNANIU PEWNEJ KOBIETY [podryva šɛ̃ũ dõ\_mńe | 'i muv'i | my šɛ̃ũ skõnd'ž znãmy] (BWP, 1:13:40–1:13:43); NIEUPRZEJMEJ, OPRYSKLIWEJ KELNERKI W KAWIARNI, PRZYJMUJĄCEJ ZAMÓWIENIE [b'ijẽmy šɛ̃ũ o žũotõũ patelńe] (M, 30:29–30:30); ELEGANCKIEGO STARSZEGO PANA I STARSZEJ PANI, ZWRACAJĄCYCH UWAGĘ INNYM WIDZOM W TEATRZE [ńex še pãn z ȳaski sfojẽj otxyl'i trošzkɛ̃ũ | bo ja ñic\_ńé v'izɛ̃ũ] (M, 1:01:08–1:01:10), [prošɛ̃ũ pana] (M, 1:01:26). U jednej z bohaterek, Lusi, skłonność do zachowywania wyrazistej „nosówki” w wygłosie skutkuje jej realizacją nawet w wyrazach, w których nie ma to uzasadnienia, co zostaje natychmiast zauważone i sparodiowane przez interlokutora dziewczyny, por.: LUŚKA [m'jãnov'icɛ̃ũ (≤ m'janov'ice)] JERZY DĄBCZAK [m'jãnov'icɛ̃ũ šɛ̃ũ w tob'je zakoxaũẽm] (NMR, 1:06:18–1:06:20).

Wskazana maniera fonetyczna służy przeważnie podkreśleniu pretensjonalności postaci, połączonej z brakami w kompetencji językowej, które skutkują nadużywaniem wymowy właściwej dla sytuacji najbardziej oficjalnych, choć i w nich wygłosowa „nosówka” przednia nie powinna być nadużywana (Dunaj 1986). Wyraźnie odrębny charakter mają tylko wypowiedzi Rohowicza i Filikiewicza, którzy w cytowanych kwestiach świadomie eksponują rezonans nosowy, podkreślając ironiczny dystans do wypowiedzanej treści. Taka funkcja wygłosowego [ɛ̃ũ] została już przed laty zauważona przez Bogusława Dunaja (por. Dunaj 1989: 77).

W tym miejscu chciałbym jeszcze wspomnieć o dystrybucji [ɥ] przedniojęzykowo-zębowego. Wymawianie tej głoski nie należy wprowadzić do zjawisk hiperpoprawnych ani substandardowych, w pewnym sensie wykazuje jednak pokrewieństwo stylistyczno-pragmatyczne z realizacją [ɛ̃ũ] w wygłosie. Jak powszechnie wiadomo, posługiwanie się [ɥ] charakterystyczne było dla starszej normy scenicznej (Nowakowski 1997: 129), dlatego też może konotować sztuczny, pedantyczny sposób mówienia. Zapewne dlatego aktorzy w analizowanych filmach Barei wyraźnie unikają

tej głoski i preferują [ɥ]<sup>7</sup>. Pojawia się wszak jeden znaczący wyjątek – Malinowski, oszust mieszkaniowy, grany przez Wiesława Gołasa w NMR, konsekwentnie realizuje [t̪], por.: [tu stało moje łużečko] (4:21–4:22), [też ładnie] (4:47), [mugłby m'ješkać] (5:34), [łażenka jes· tām] (6:00), [słuxãm] (7:27), [proše | śm'jało] (7:34), [ja sãm załatf'je] (7:42). Nietypowa wymowa zdaje się pełnić istotną funkcję charakteryzującą. Malinowski, za sprawą wyrazistych sygnałów kostiumograficznych (nosi kobiece futro i apaszkę), gestycznych (wykonuje miękkie ruchy dłońmi i całym ciałem) oraz fonicznych (mówi podwyższonym głosem) został wykreowany na stereotypowego homoseksualistę (por. Kita 2017: 79–82). Snobistyczne wymawianie [t̪] stanowi dodatkowy element przerysowanego wizerunku.

## 5. REALIZACJE WSKAZUJĄCE NA OBCOŚĆ ETNICZNĄ

Osobliwości fonetyczne posłużyły reżyserowi również do zaznaczenia obcości etnicznej niektórych bohaterów. W filmach CMZ i M spotykamy się z postaciami Żydów. W pierwszym z nich to handlarz Newton, targujący się z dyrektorem Krzakoskim o cenę „komputerków”, oraz jego żona. W M z kolei widzimy scenę, w której Ryszard Ochódzki udaje się w pośpiechu do przypadkowego londyńskiego banku, by zdeponować w nim pieniądze. Niespodziewanie okazuje się, że obsługujący go bankier (widz nie obserwuje go w kadrze, słyszy tylko głos) doskonale zna język polski, podobnie jak wcześniej wymienieni bohaterowie mówi jednak polszczyzną charakterystyczną dla Żydów (tzw. żydłaczenie). W płaszczyźnie fonetycznej główny sygnał żydowskości stanowi specyficzna intonacja, słyszymy jednak również głoskę tylnojęzykowo-uwularną, którą Żydzi zastępowali sprawiające im trudność standardowe polskie [r] (por. Brzezina 1986: 197–198): NEWTON DO DYREKTORA KRZAKOWSKIEGO I PRACOWNIKA AMBASADY MRUGAŁY [źeń dobry dla šānovnyx pānuf] (CMZ, 9:03–9:04), NEWTONOWA DO NEWTONA [jezak | ty kōñč te rozmowe] (CMZ, 9:31–9:32), BANKIER DO RYSZARDA OCHÓDZKIEGO [p̪rosze barʒo] (M, 1:41:16).

W filmie CMZ pojawia się Turek handlujący futrami. Gdy próbuje mówić (a właściwie czytać z kartki) po polsku, wyraźną trudność sprawia mu wymowa polskich zbitek spółgłoskowych: [p̪seprašãm (≠ p̪šep̪rašãm)] (CMZ, 1:21:18), [becpoc̪tavne (≠ bes̪pot̪stavne)] (CMZ, 1:21:22); spółgłoski środkowojęzykowej [ń]: [podejż̪ńńjẽm (≠ podejż̪ńńm)] (CMZ, 1:21:21); samogłoski [y]: [ńič'ĩm (≠ ńič'ỹm)] (CMZ, 1:21:23); a także spółgłoski welarnej [x], którą parlator zastępuje dźwiękiem zbliżonym do gardłowego [h], mającym zapewne nawiązywać do brzmienia języków „egzotycznych”: [kožuħu (≠ kožuxu)] (CMZ, 1:21:27), [vyħoźi] (≠ vyxoźi)] (CMZ, 1:21:29).

<sup>7</sup> U niektórych aktorów starszego pokolenia można zauważyć niekonsekwencję w tym względzie i okazjonalne wymawianie [t̪], co postrzegam jako efekt bardzo silnego utrwalenia wyuczonego nawyku teatralnego.

W M widz poznaje na krótko czarnoskórą pracownicę sklepu mięsnego, należącego do polskiego emigranta. Kobieta mówi bardzo dobrze po polsku, w jej mowie dostrzegalne są jednak angielskie interferencje: konsekwentna artykulacja dźwiękowa głosek zwarto-wybuchowych [d, t] i nosowej [ŋ] oraz wymowa niewibrującego [ɹ]: [pãŋ d̥a t̥ego pãŋa] (M, 1:38:50), [õŋi maĩõõ st̥ɹajik] (M, 1:39:11), [t̥ak | õŋi maĩõõ za cẽmŋo f pɹacy] (M, 1:39:17–1:39), [zɹob'il'i st̥ɹajik] (M, 1:39:22).

## 6. REALIZACJE WSKAZUJĄCE NA WADY WYMOWY I NIEZNAJOMOŚĆ WYRAZÓW OBCYCH

Niekiedy dla uzyskania efektu komicznego aktorzy filmowi imitują wady wymowy. Gdy ukrywający się przed milicją Stanisław Maria Rohowicz (Wojciech Pokora) dzwoni do żony, udaje małą dziewczynkę, aby nie zostać rozpoznany przez osoby podsłuchujące rozmowy telefoniczne. W jego wypowiedziach pojawia się wtedy parasygmatyzm:

[prose (≤ proše) pãŋi | cy (≤ čy) pãŋi m'ńe ńe poznaie] (PP, 27:36–27:37), [prose (≤ proše) pãŋi to ja | ta maɹa źefcŷŋka (≤ źefčŷŋka) | co 'u pãĩstfa m'jeskaɹa (≤ m'jeskaɹa)] (PP, 27:39–27:42), [ja pãŋõõ barzo dobrze (≤ dobže) znãm] (PP, 27:50), [lekas (≤ lekaš) | to dobrze (≤ dobže)] (PP, 28:05–28:06).

Nadto w wypowiedzi bardzo niskiego mężczyzny podrywacza, oburzonego na sprzątaczkę, która nazwała go *kurduplem*, występuje reranie: [kurdupel | kurdupel (≤ kurdupel)] (CMZ, 1:29:26).

W ekscerpowanych filmach znalazłem też jeden przykład zniekształcenia brzmienia obcej nazwy geograficznej, mającego bez wątpienia pełnić funkcję komiczną. Dozorca kamienicy, wykorzystywanej często przez filmowców jako tło dla fabuł umiejscowionych za granicą, błędnie wymawia nazwę australijskiego miasta Melbourne: [hãmburk | novy jork | melburn (≤ melbern)] | proše pãŋa] (CMZ, 37:09–37:11).

## 7. WNIOSKI

Analiza zebranego materiału uprawnia do sformułowania szeregu interesujących wniosków ogólnych. Przede wszystkim widać, że substandardowe realizacje fonetyczne w komediach Stanisława Barei najczęściej ewokują mowę „warszawskiej ulicy”, co nie dziwi, zważywszy, że akcja wszystkich filmów rozgrywa się głównie w stolicy, a ekranową czasoprzestrzeń wypełniają postacie warszawskich robotników, proletariuszy i stereotypowych „cwaniaczków”. Do ewokatorów polszczyzny kolokwialnej Warszawy i okolic można zaliczyć zarówno rozpoznawalne osobliwości

o dialektalnym, mazowieckim podłożu, jak i zjawiska typowe dla polszczyzny mówionej w ogóle, a zatem występujące również (choć nie tylko) w rejonie stołecznym. Porównanie wyekscerpowanych przykładów z opisami wymowy potocznej i dialektalnej zawartymi w literaturze naukowej uprawnia do mówienia o daleko posuniętym autentyzmie filmowych dialogów w warstwie fonetycznej. Przypuszczam, że o takim ukształtowaniu ścieżek dialogowych zdecydował przede wszystkim sam reżyser, pochodzący ze starej mokotowskiej rodziny wędliniarzy (Replewicz 2009: 11). Prawdopodobnie znajdował on jednak wsparcie w obdarzonych słuchem językowym partnerach – współscenarzystach i aktorach. Obok „ulicznej” wymowy warszawskiej w komediach Barei dosyć regularnie – choć już ze zdecydowanie mniejszą intensywnością – pojawia się wymowa hiperpoprawna, za której pomocą przedstawiciele owej „ulicy” (choć nie tylko oni) próbują podwyższać rejestr stylistyczny, a równocześnie udowodnić niejako swój wyższy status socjolingwistyczny. Do powtarzających się chwytów należy też parodiowanie cudzoziemców mówiących po polsku. Inne zjawiska mają charakter incydentalny.

Nawiązując do klasycznej typologii funkcji stylizacji językowej, opracowanej przez Stanisława Dubisza (por. Dubisz 1996), można stwierdzić, że substandardowe realizacje fonetyczne pełnią w filmach Barei funkcje fabularne oraz artystyczne. Do pierwszej grupy należą:

- funkcja lokalizacyjna – określenie miejsca wydarzeń (Warszawa, ewentualnie podwarszawska wieś);
- funkcja socjologiczna – określenie przynależności społecznej bohaterów (por. postaci robotników, sprzątaczek, warszawskich „cwaniaczków”);
- funkcja intelektualna – określenie poziomu umysłowego bohaterów (braki w kompetencji językowej jako świadectwo słabego wykształcenia);
- funkcja etniczna – sygnalizowanie obcości narodowościowej niektórych bohaterów.

Do powyższych funkcji fabularnych, zaproponowanych przez S. Dubisza, dodałbym jeszcze funkcję sytuacyjną – informowanie o stopniu oficjalności sytuacji komunikacyjnej. Szczególnie wyraźnie dochodzi ono do głosu w kwestiach małżeństwa nauczycieli – Jana i Wandy Filikiewiczów (NMR). W ich rozmowach prywatnych pojawiają się nieraz uproszczone, kolokwialne realizacje, natomiast w oficjalnych konwersacjach bohaterowie stosują się raczej konsekwentnie do zasad wymowy wzorcowej.

Jeśli chodzi o funkcje artystyczne, to w analizowanych filmach mamy do czynienia wyłącznie z funkcją komiczno-humorystyczną, która jednak dla poetyki Barei ma kluczowe znaczenie. Efekt komiczny, towarzyszący wyekscerpowanym przykładom, zasadza się w moim przekonaniu na dwóch mechanizmach. Pierwszy to homologia warstwy językowej i filmowego świata przedstawionego. Charakterystyczną cechą dojrzałych dzieł reżysera jest wszechobecna brzydota, niechlujność, zaniedbanie,

uwidaczniające się w wyglądzie budynków, przestrzeni otwartych i ludzi (por. Replewicz 2009: 85). Niestaranny język postaci (oczywiście jest to niestaranność kreowana, która nie utrudnia zrozumienia listy dialogowej) zdaje się jeszcze potęgować ogólne wrażenie PRL-owskiej bylejakości.

Drugi mechanizm polega na wzmacnianiu poprzez wymowę stereotypowych wyobrażeń wiążących się z określonymi typami ludzkimi – opryskliwą, nieuprzejmą ekspedientką bądź sprzątaczką, leniwym robotnikiem, warszawskim kombinatorem, dziewczyną z prowincji marzącą o życiu w wielkim mieście czy nawet żydowskim handlarzem/bankierem. Warto zauważyć, że współcześnie w wielu opracowaniach utrzymanych w duchu teorii krytycznej przypisywanie „niepoprawnej”, to znaczy pozbawionej społecznego prestiżu wymowy określonym, zwłaszcza zabarwionym negatywnie wzorcom postaci filmowych uważane jest za dyskurs wykluczający, utrwalanie klasowych i etnicznych uprzedzeń (por. np. Bleichenbacher 2012; Higgins, Furukawa 2012; Planchenault 2012). Nie napotkałem jednak świadectw odbioru, które wskazywałyby, że twórczość Barei w polskiej wspólnocie komunikacyjnej odczytywana jest w ten sposób. Nie wykluczałbym oczywiście, że taki styl recepcji może się jeszcze pojawić.

Niniejszy artykuł poświęcony jest tylko ograniczonemu wycinkowi warstwy werbalnej analizowanych filmów. Pełne naświetlenie fenomenu ich językowego komizmu wymaga bez wątpienia dalszych badań. Na wnikliwy opis zasługują z pewnością zjawiska suprasegmentalne i *stricte* gramatyczne, a zwłaszcza leksykalne.

## Bibliografia

- Bleichenbacher, L. 2012. Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues. *Multilingua* 31 (2), s. 155–176. DOI: 10.1515/multi-2012-0008.
- Brzezina, M. 1986. *Polszczyzna Żydów*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dejna, K. 1993. *Dialekty polskie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Doroszewski, W. red. 1980. *Słownik poprawnej polszczyzny PWN*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dubisz, S. 1996. O stylizacji językowej. *Język Artystyczny* 10, s. 11–23.
- Dunaj, B. 1985. *Grupy spółgłoskowe współczesnej polszczyzny mówionej (w języku mieszkańców Krakowa)*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dunaj, B. 1986. Samogłoska *ę* we współczesnej polszczyźnie – zakres występowania, funkcja, norma. *Prace Filologiczne* 33, s. 187–193.
- Dunaj, B. 1989. *Język mieszkańców Krakowa. Cz. 1: Zagadnienia teoretyczne, fonetyka, fleksja*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Figiel, A.B., 2021. *Gramatyka komunikacyjna polskiego humoru werbalnego w latach 1972–1980 jako sztuka homo sovieticus na przykładzie wybranych scenariuszy Stanisława Barei* (rozprawa doktorska). Wyższa Szkoła Bankowa we Wrocławiu. Online: [https://bip.wsb.pl/\\_media/wroclaw/rozprawa\\_doktorska\\_agata\\_figiel.pdf](https://bip.wsb.pl/_media/wroclaw/rozprawa_doktorska_agata_figiel.pdf) [dostęp: 10.06.2024].

- Garczyńska, J. 2010. *Charakterystyka dialektu mazowieckiego*. W: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*, red. H. Karaś. Online: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=mazowsze-charakterystyka-dialektu> [dostęp: 10.06.2024].
- Higgins, C., Furukawa, G. 2012. Styling Hawai'i in Haolewood: White protagonists on a voyage of self discovery. *Multilingua* 31 (2), s. 177–198. DOI: 10.1515/mult-2012-0009.
- Karaś, M., Madejowa, M. red. 1977. *Słownik wymowy polskiej PWN*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kita, M. 2017. Stylowy portret „przeiętej cioty” w pisarstwie Michała Witkowskiego. *Język Artystyczny* 16, s. 77–102.
- Kresa, M. 2019. *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych (1936-2012)*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Kress, G., van Leeuwen, T. 2001. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold Publishers.
- Kucharzyk, R. 2023. Regionalne odmienności fonetyczne w świadomości językowej użytkowników Internetu. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica* 18, s. 205–219. DOI: 10.24917/20831765.18.16.
- Loewe, I. 2018. *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nowakowski, P. 1997. *Wariantywność współczesnej polskiej wymowy scenicznej*. Poznań: Wydawnictwo Sorus.
- Okła, M. 2019. English Subtitles of the Songs in the Film *Miś* by Stanisław Bareja. *Półrocznik Językoznawczy Tertium* 4 (12), s. 160–189. DOI: 10.7592/Tertium2019.4.2.Okła.
- Ostaszewska, D., Tambor, J. 2005. *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Planchenault, G. 2012. Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations. *Multilingua* 31 (2), s. 253–275. DOI: 10.1515/multi-2012-0012.
- Połowniak-Wawrzonek, D. 2021a. Frazeologizm *ile jest cukru w cukrze* oraz jego modyfikacje we współczesnej polszczyźnie. *Poradnik Językowy* 9, s. 85–92. DOI: 10.33896/PorJ.2021.9.7.
- Połowniak-Wawrzonek, D. 2021b. Związki frazeologiczne i skrzydlate słowa wywodzące się z filmów w reżyserii Stanisława Barei (na wybranych przykładach). *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 28 (2), s. 331–351. DOI: 10.14746/pspsj.2021.28.2.20.
- Replewicz, M. 2009. *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Stasiewicz-Radecka, D. 2005. Język felietonów Wiecha – próba porównania utworów przedwojennych i powojennych. *Poradnik Językowy* 2, s. 38–48.
- Wieczorkiewicz, B. 1974. *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wierzchowska, B. 1971. *Wymowa polska*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Żmigrodzki, P. 2016. *Od „słynnego cytatu” do nieciągłej jednostki języka. O kilku nowszych frazeologizmach filmowych w Wielkim słowniku języka polskiego PAN*. W: *Perspektywy współczesnej frazeologii polskiej. Geneza dawnych i nowych frazeologizmów polskich*, red. G. Dziamska-Lenart, J. Liberek, s. 117–133. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.

***Substandard phonetic realisations and their functions in Stanisław Bareja's comedies***

## Summary

The paper examines the substandard pronunciation of certain words in the comedies by a popular Polish filmmaker, Stanisław Bareja. The empirical material was obtained using the auditive method. The author claims that non-literary phonetic realisations that appear in the film dialogues imitate: 1) colloquial mispronunciations; 2) dialectal pronunciation (especially typical of the urban dialect of Warsaw); 3) hypercorrect pronunciation; 4) speech defects and unfamiliarity with foreign words. Subsequently, he lists several important functions of the phonetic peculiarities. The filmmaker used them primarily to achieve humorous effects. However, the analysis has also revealed that they indicated: 1) the place of action; 2) the social affiliation of the characters; 3) the intellectual level of the characters; 4) the ethnicity of the characters; 5) the level of formality of the communicative situation.

**Keywords:** media linguistics – Polish language in film – pronunciation in film – Stanisław Bareja.

Adj. Marta Falkowska