

PORADNIK JĘZYKOWY

6

(805)

2023

INDEKS 369616
ISSN 0551-5343
NAKLAD 500 egz.



TOWARZYSTWO KULTURY JĘZYKA
DOM WYDAWNICZY ELIPSA
WARSZAWA

PORADNIK JĘZYKOWY

MIESIĘCZNIK ZAŁOŻONY W R. 1901
PRZEZ ROMANA ZAWILIŃSKIEGO
ORGAN TOWARZYSTWA KULTURY JĘZYKA

6

(805)

2023

Zarząd Główny
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
Wydział Polonistyki – Uniwersytet Warszawski
<http://www.tkj.uw.edu.pl>

TOWARZYSTWO KULTURY JĘZYKA
DOM WYDAWNICZY ELIPSA
WARSZAWA

KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr hab. Wanda Decyk-Zięba (redaktor naczelny), dr hab. Jolanta Chojak,
dr hab. Monika Kresa (zastępca redaktora naczelnego),
dr Ewelina Kwapięń, prof. dr hab. Radosław Pawelec, dr Marta Piasecka

RADA REDAKCYJNA

dr hab. Wanda Decyk-Zięba (przewodnicząca, Warszawa),
doc. dr Mirosław Dawlewicz (Wilno – Litwa),
prof. dr hab. Stanisław Dubisz (Warszawa),
prof. dr hab. Alla Kozhinowa (Mińsk – Białoruś),
prof. dr hab. Ałła Krawczuk (Lwów – Ukraina),
prof. dr hab. Andrzej Markowski (Warszawa),
prof. dr hab. Alicja Nagórko (Berlin – Niemcy),
prof. dr Marta Pančiková (Bratysława – Słowacja),
prof. dr hab. Józef Porayski-Pomsta (Warszawa),
prof. dr hab. Danuta Rytel-Schwarz (Lipsk – Niemcy),
prof. dr Olga Šapkina (Moskwa – Rosja),
prof. dr hab. Héléne Włodarczyk (Paryż – Francja)

Sekretarz Redakcji

dr Milena Wojtyńska-Nowotka

Redaktor naukowy zeszytu

dr hab. Monika Kresa

Redaktor językowy

Urszula Dubisz

Tłumacz

Monika Czarnecka

Korektor

Halina Maczunder

Adres redakcji

00-189 Warszawa, ul. Inflancka 15/198

<http://www.poradnikjezykowy.uw.edu.pl>; e-mail: poradnikjezykowy@uw.edu.pl

Dział Handlowy DW ELIPSA: tel. (48) 22 635 03 01, e-mail: sklep@elipsa.pl

Księgarnia internetowa: <http://www.elipsa.pl>

Czasopismo afiliowane przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Czasopismo jest rejestrowane na listach ERIH i ICI Journals Master List,
indeksowane – w bazach Scopus, CEEOL, Pol-index, Scholar Google, EBSCO

Zeszyt opublikowany w wersji pierwotnej

Wydawanie czasopisma w latach 2022–2024 jest dofinansowane przez Ministra Edukacji i Nauki
w ramach programu „Rozwój czasopism naukowych” (umowa nr RCN/SP/0607/2021/1)

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Publikacja dofinansowana ze środków Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Towarzystwo Kultury Języka and Dom Wydawniczy ELIPSA,
Warszawa 2023

PL ISSN 0551-5343

Ark. wyd. 7,8. Ark. druk. 6,8. Papier offsetowy 80 g/m²

W ZESZYCIE

– Przewodnym tematem zeszytu są badania mediolingwistyczne, wśród których dopiero od niedawna szczególnie miejsce zajmują analizy języka w filmie. Mimo że film od wielu lat jest ważnym elementem kultury masowej i integralnym elementem kultury w ogóle, język jego bohaterów przez dziesięciolecia był przedmiotem nielicznych analiz lingwistycznych. Zmiany na tym gruncie przyniosła druga dekada XXI wieku.

– Ważną część popularnej kultury PRL-u stanowi dyskurs ludyczno-propagandowy, który łączy w sobie funkcje rozrywkowe i perswazyjne. Dyskurs ten dokumentują między innymi tzw. kryminały milicyjne, które stanowią interesujący dla mediolingwistów materiał badawczy.

– Język w filmie trudno badać w oderwaniu od reszty pozostających z nim w silnym związku środków artystycznego wyrazu. Ilustrują to doskonale filmy animowane, w których bardzo ważną rolę odgrywają metafory multimodalne. W odniesieniu do *Krainy lodu* szczególnie interesujące wydają się te związane z konceptualizacją samotności.

– Z perspektywy odbiorców tytuł jest jednym z najważniejszych językowych elementów dzieła filmowego. To właśnie z nim w pierwszej kolejności stykają się widzowie, zanim jeszcze zagłębią się w fabularną i pozafabularną tkankę filmu. Tytuł filmowy nie tylko denotuje i informuje, pełnić może również inne rozbudowane funkcje, które czynią go doskonałym narzędziem działań glottodydaktycznych.

– Współczesna polszczyzna charakteryzuje się m.in. intensywnymi procesami internacjonalizacji i globalizacji leksyki. Jednym z przejawów tych procesów jest neosemantyzacja. To właśnie w związku z nią *subskrypcja* z dyskursu urzędowego przeniknęła do języka internautów, w którym oderwała się od pierwotnego znaczenia związanego z obrotem papierów wartościowych.

– Jednym ze skutków pandemii jest wzrost popularności naukowych i popularnonaukowych wystąpień w formie *online*. Są to oficjalne wypowiedzi, które dzięki udostępnianiu na otwartej licencji stają się znakomitym materiałem badawczym dla językoznawców różnych specjalizacji. Interesującym zagadnieniem badawczym okazują się na przykład pauzy wypełnione, polegające na przykład na przedłużaniu samogłosek lub sylab, powtórzeniach wyrazów lub wydawaniu odgłosów niejęzykowych.

Dyskursywny obraz świata – film – glottodydaktyka – innowacja semantyczna – język – kino milicyjne – kino – konceptualizacja – *Kraina lodu* – kultura – kultywator – leksyka gwarowa – mediolingwistyka – metafora multimodalna – narzędzia rolnicze – neosemantyzm – pauzy wypełnione – polszczyzna w filmie – przekład – samotność – stereotypy etniczne – tłumaczenie audiowizualne – tytuł – warstwa werbalna dzieła filmowego – wystąpienia publiczne – zaburzenia płynności wypowiedzi – zapożyczenie semantyczne.

Red.

SPIS TREŚCI

BIOGRAMY I WSPOMNIENIA

<i>Redakcja: Profesor Jan Basara (1929–2022)</i>	7
<i>Jan Basara: Gwarowe nazwy części roboczych kultywatora</i>	9
<i>Bibliografia prac Jana Basary</i>	13

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

<i>Bogusław Skowronek: O potrzebie i kierunkach badania języka w filmie</i>	24
<i>Jakub Bobrowski: Koncept CUDZOZIEMCA w filmie milicyjnym. Przyczynek do badań nad dyskursem ludyczno-propagandowym PRL-u</i>	36
<i>Karolina Czerkas: „Królestwo samotnej duszy” – czyli konceptualizacje pojęcia <samotność> w filmie animowanym pt. <i>Kraina lodu</i></i>	50
<i>Agnieszka Tambor: Przekład tytułów filmowych jako problem translatologiczny i (glotto)dydaktyczny</i>	66
<i>Marcin Zabawa: Subskrypcja kanałów, subskrybowanie hot-dogów, platforma subskrypcyjna: o neosemantyzmach subskrypcja, subskrybować, subskrybent i subskrypcyjny w polszczyźnie</i>	79
<i>Beata Ciecierska-Zajdel: Pauzy wypełnione w wystąpieniach naukowych online</i>	91

SŁOWA I SŁÓWKA

<i>S.D.: Wybrać – wybierać, wybór, wybory</i>	104
---	-----

CONTENTS

BIOGRAPHICAL NOTES AND REMINISCENCES

<i>Editor's Note: Professor Jan Basara (1929–2022)</i>	7
<i>Jan Basara: Dialectal names of working parts of the cultivator</i>	9
Bibliography of Jan Basara's works	13

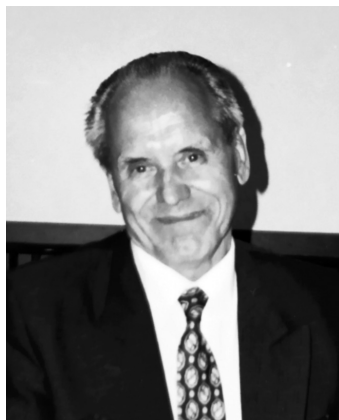
PAPERS AND DISSERTATIONS

<i>Bogusław Skowronek: On the need and directions of studying language in film</i>	24
<i>Jakub Bobrowski: Concept of FOREIGNER in the militia film. A contribution to the research on ludic and propaganda discourse in the Polish People's Republic</i>	36
<i>Karolina Czerkas: "The kingdom of the lonely soul" or the conceptualisation of the notion <loneliness> in the animated film titled <i>Frozen</i></i>	50
<i>Agnieszka Tambor: Translation of film titles as a translational and (glotto)didactic problem</i>	66
<i>Marcin Zabawa: Subskrypcja kanałów (channel subscription), subskrybowanie hot-dogów (subscribing hot-dogs), platforma subskrypcyjna (subscription platform): on neosemantisms such as subskrypcja (a subscription), subskrybować (to subscribe), subskrybent (a subscriber), and subskrypcyjny (subscription) in the Polish language</i>	79
<i>Beata Ciecierska-Zajdel: Filled pauses in online scientific speeches</i>	91

WORDS AND EXPRESSIONS

<i>S.D.: Wybrać (e.g. to take out, to select, to choose, to elect) – wybierać, wybór, wybory</i>	104
---	-----

PROFESOR JAN BASARA (1929–2022)



Fot. Archiwum prywatne

24 grudnia 2022 roku zmarł Profesor Jan Basara, językoznawca – dialektolog, autor wielu publikacji z zakresu dialektologii polskiej i słowiańskiej. Swój pierwszy artykuł napisał wkrótce po obronie pracy magisterskiej na Uniwersytecie Warszawskim, już jako członek stworzonej przez prof. Witolda Doroszewskiego Pracowni Dialektologicznej, powołanej w celu dokładnego zbadania gwar Warmii i Mazur z powodu szybkiego wyjazdu autochtonów z tych ziem. I ten pierwszy jego artykuł został opublikowany właśnie w „Poradniku Językowym” w 1956 roku, a po latach jego autor stał się członkiem Komitetu Redakcyjnego (potem Rady Redakcyjnej) tegoż właśnie miesięcznika na ponad 30 lat.

Sylwetkę naukową Profesora, ale nie tylko naukową, ponieważ był też dobrym organizatorem znajdującym czas¹ i na pracę społeczną, i na sprawy rodzinne, najlepiej charakteryzują dwa artykuły: pierwszy napisany przez prof. Janusza Siatkowskiego² oraz drugi pióra prof. Jadwigi Waniakowej³. Do tych artykułów odsyłamy Czytelników zainteresowanych jego pracami.

Profesor Jan Basara, będąc na emeryturze, nadal pasjonował się geografią lingwistyczną. Opracowywał mapy do kolejnych tomów *Ogólnosłowiańskiego atlasu*

¹ Profesor z łatwością nawiązywał kontakty z ludźmi podczas badań dialektologicznych we wsiach, by zebrać materiały słownikowe do własnych monografii i artykułów, jak też do kartotek stworzonych wspólnie w Zakładzie Językoznawstwa. Znajdował również czas na pisanie wierszy, takich z potrzeby serca, dla swoich bliskich lub na specjalne okazje dla przyjaciół. Niektóre były nawet publikowane, a dwa z nich, z muzyką skomponowaną przez znanego kompozytora E. Pałásza, uświetniły w 2000 roku zjazd maturzystów Gimnazjum w Starogardzie Gdańskim, którego absolwentami byli obaj autorzy stworzonego wspólnie utworu.

² J. Siatkowski. 2002. *W siedemdziesięciolecie Profesora Jana Basary*. W: *Studia dialektologiczne II*, s. 9–11. Kraków.

³ J. Waniakowa. 2019. 90-lecie Profesora Jana Basary. *Polonica* XXXIX, s. 247–253.

językowego (Общеславянский лингвистический атлас, dalej: OLA)⁴, pisał też artykuły dotyczące polskich nazw gwarowych, przeważnie z zakresu nazewnictwa rolniczego. Pełną bibliografię prac Profesora⁵ oraz artykuł, odnaleziony w 2023 r. przez Jego żonę dr Annę Basarę, publikujemy niżej.

Redakcja

⁴ Profesor J. Basara zorganizował 7 konferencji OLA; jako pierwszy w tym zespole wystarał się o subwencję Unii Europejskiej na wydanie 3. tomu fonetycznego OLA. Był redaktorem dwóch tomów fonetycznych OLA oraz współredaktorem jednego tomu leksykalnego. Przeprowadził (wspólnie z A. Basarą) badania terenowe (według kwestionariusza OLA liczącego 3454 pytania) w pięciu wsiach (238, 302, 309, 310, 319) oraz z prof. prof. W. Doroszewskim i B. Falińską we wsi 296 i z S. Klimaj we wsi 304. Brał udział w przygotowaniu polskich materiałów, z odpowiednimi objaśnieniami do nich (tzw. indeksów), do prawie wszystkich dotychczasowo wydanych tomów fonetycznych OLA.

⁵ Opublikowana w *Studiach dialektologicznych II* (op. cit., s. 13–22) bibliografia obejmowała lata 1956–2001. Bibliografię uzupełniła i dalszy ciąg bibliografii opracowała dr Anna Basara.

Jan Basara

Instytut Języka Polskiego
Polska Akademia Nauk w Krakowie

GWAROWE NAZWY CZĘŚCI ROBOCZYCH KULTYWATORA

Nazwy narzędzia do spulchniania gleby, czyli tak zwanego kultywatora, omówione zostały w *Atlasie gwar mazowieckich* (t. V, mapa 203, komentarz s. 70–75) oraz w *Atlasie języka i kultury ludowej Wielkopolski* (t. III, 298). W *Kwestionariuszu do badań słownictwa ludowego* (z. III, technika ludowa, s. 45), oprócz pytania o nazwy narzędzia jako całości, jest również pytanie o „żelazne części kultywatora wchodzące w ziemię”. Materiał gwarowy w tym zakresie, z etnicznych gwar polskich, został zebrany w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Wydaje mi się on na tyle ciekawy, że postanowiłem go przedstawić w niniejszym artykule. Nazwy dotyczą podstawowych, roboczych części kultywatora kruszących ziemię, a mianowicie sprężyn wygiętych w kształcie litery S, zakończonych radełkami: *spreŹżyny, ma yok'i tak'e spreŹżynove, Źune tak'e ruxome so* (299); *spreŹżyny, na końcach majo tak'e Źešk'i* (61a).

Omawiane części, jak widać na załączonej mapie, mają różne nazwy przypisane do konkretnych regionów Polski.

W Wielkopolsce i w przylegających do niej ziemiach dominuje nazwa *spreŹżyna* odzwierciedlająca podstawową cechę tej części: giętkość, sprężystość; *spreŹżyny* znane są też na Śląsku i w Małopolsce, a także, z rzadka, gdzie indziej. W północnej części Polski (Kaszuby, Kociewie, ziemia chełmińska, dobrzyńska, Warmia, Mazury) te części kultywatora nazywają się *cynki* (niem. *Zinke*): *cynk'i, spreŹżyny to jednako, lemŹyk'i to maŹe na dole pŹy cynkax, co f samo Źem'e iŹe*.

Następną nazwą, wyraźnie motywowaną, są *zęby*, które „gryzą” w tym wypadku ziemię i chwasty. Nazwa ta występuje przede wszystkim we wschodniej i środkowej Polsce, choć i na innych terenach można ją spotkać. O tym, że się ona odnosi do całych sprężyn, a nie do jej radełkowatych zakończeń, świadczą odpowiedzi informatorów, którzy zwracali na to uwagę, kiedy nazwa dotyczyła wyłącznie radełka (por. 319, 323).

Nazwa *pazury*, również wyraźnie motywowana, skupia się w szeroko pojętej północnej Małopolsce. W tym wypadku słowoforma dotyczy też całej sprężyny, a nie tylko jej końca (por. 171, 215, 234).

Podobnego pochodzenia, wywodzącego się z kręgu terminologii zoologicznej, tak jak *pazury*, jest nazwa *łapy*. Jedna i druga jest swoistą znaczeniową adideacją do pazurów i łap zwierzęcych, których jedną z funkcji identyfikuje się z funkcją kultywatora: *s počontku nie byyo tak'ix uokronglyx uapuf, jeno tak'e proste zrob'il'i z želaza, to byu Kremer, ale m'au kuuka z dževa – oprav'one* (99b). Rdzeń *łap-* występuje w dwóch postaciach: *łapy* i *łapki*, przy czym i jedna, i druga może się odnosić bądź to do całych sprężyn, bądź tylko do ich końcowej części (por. *łapy*: 61, 129, 131, 241; *łapki*: 99, 128, 131, 173, 174, 305).

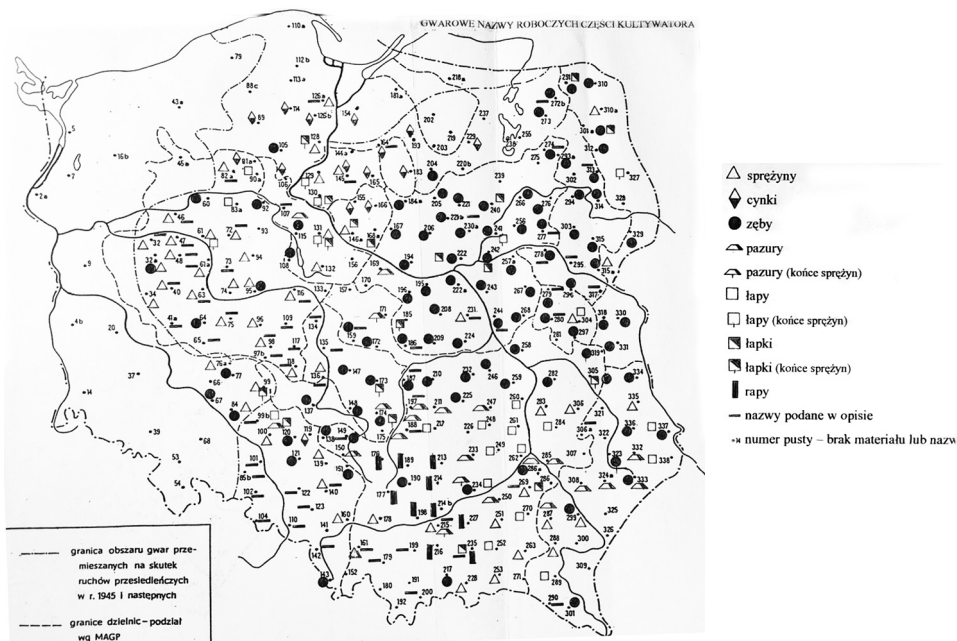
Zwartą grupę w zachodniej Małopolsce stanowi nazwa *rapy* (Nsg *rapa*): *rapy uu sprężynufk'i, kultywatora* (214b); *dovni to byyy rapoče, m'auy želazne rapy i spulxnauy žem'e, to do kolce, co puuk xoži, še pšyčep'auo, to rapauy žem'e, teros to u nas są na kuukax i sprężynufk'i* (235) (A. Brückner w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* podaje „*rapa*, nazwa ryby rzecznej, z niem. *Rapfen*”). W tym wypadku mamy więc chyba do czynienia z nazwami pochodzenia niemieckiego przeniesionymi z określeń łap zwierzęcych na części robocze kultywatora. Tak więc *rapy* są tu po prostu synonimem *łap*, terenowo bezpośrednio z nimi granicząc. Potwierdzają to, moim zdaniem, materiały gwarowe z kartoteki *Słownika gwar polskich* Instytutu Języka Polskiego PAN w Krakowie. Poza znaczeniami takimi jak: 'gatunek ryby, kary koń, sprężyny kultywatora' na południu Polski wielokrotnie jest w kartotece potwierdzona nazwa *rapa* oznaczająca kończyny różnych zwierząt, np.: niedźwiedzia, krowy, psa, kury. Widać tu tę samą motywację jak przy nazwach *zęby*, *łapy*, *pazury*.

Tak więc wśród siedmiu wyraźnie wyróżniających się geograficznie na terenie Polski nazw pięć – *zęby*, *pazury*, *łapy*, *łapki* i *rapy* – przeniesionych zostało z terminologii zoologicznej, gdzie odpowiednie członki pełnią, między innymi, podobną funkcję do tej, którą sprawują robocze części kultywatora.

Oprócz omówionych nazw są jeszcze następujące nazwy sporadyczne (zaznaczone na mapie jednym wspólnym znakiem): *drapacze* – 107, 215; *dziabka* – 97b, 135; *dziabki* – 109, 117, 134; *fedra* – 123; *haczk* – 73; *kopaczki* – 140, 142; *łyżeczki* – 48; *łyżki* – 41a, 46, 65, 75, 109; *noski* – 179; *pióra* – 126a, 272b; *raczki* – 101; *radliczki* – 32, 40, 99b, 110, 235, 280; *radło* – 199; *żelazka* – 104; *żabki* – 102, 122.

Jak już wyżej wspomniałem, sprężyny kultywatora są zakończone swoistym radełkiem, które nie tylko spulchnia ziemię, ale też tnie chwasty. Te radełka, których nazwy w legendzie określiłem jako „nazwy podane w opisie”, nazywane były czasem tak jak całość sprężyny gdzie indziej, ale częściej określane były osobną nazwą: *dziabki* – 116, 136, 221b; *lemszyki* – 145; *łyżki* – 47, 61a, 63, 67, 82a, 85b, 98, 118, 149, 186, 188; *motyczki* – 200, 231, 244; *pióra* – 197; *radliczki* – 151, 159, 197, 269, 279; *sośniki* – 274, 277, 278, 290, 295, 313, 317; *stalki* – 306; *szpadki* – 164.

Mapa 1. Gwarowe nazwy roboczych części kultywatora



Spis miejscowości¹

województwo	numery wsi
szczecińskie	2a, 5, 7
zielenogórskie	4b, 20, 34
gorzowskie	9, 16b, 32
jeleniogórskie	14
poznańskie	32a, 40, 48, 61, 61a, 63, 73, 74, 94
legnickie	37
wałbrzyskie	39, 53, 54
leszczyńskie	41a, 64, 65
koszalińskie	43a
piłskie	45a, 46, 47, 60, 72, 82a, 83a
wrocławskie	66, 67, 68, 77, 84
kaliskie	75, 76a, 96, 97b, 98, 109, 117, 118
słupskie	79, 88c
bydgoskie	81a, 89, 90a, 92, 93, 105, 106, 107, 108, 115, 128
opolskie	85b, 99, 99b, 100, 101, 102, 104, 120, 121
konińskie	95, 116, 133, 134

¹ Ze względu na oszczędnościowy podaję skrócony spis miejscowości, ograniczający się do lokalizacji numeru wsi w odpowiednim byłym województwie.

Spis miejscowości cd.

województwo	numery wsi
katowickie	110, 122, 123, 140, 141, 151, 177
gdańskie	110a, 112b, 113a, 114, 126a, 126b
częstochowskie	119, 138, 139, 149, 150, 175, 176
toruńskie	129, 130, 144a, 145, 165
włocławskie	131, 132, 146a, 155, 156, 166
sieradzkie	135, 136, 137, 147, 159
bielskie	142, 143, 152, 160, 161, 179
elbląskie	154, 181a
płockie	157, 167, 168a, 169, 170, 194
olsztyńskie	164, 183, 193, 202, 203, 204, 218a, 219, 220b, 229, 237
łódzkie	171, 172
piotrkowskie	173, 174, 186, 187, 188, 197
krakowskie	178, 198, 199, 215
nowosądeckie	180, 191, 192, 200, 217, 228, 253
ciechanowskie	184a, 205, 206, 221a, 222, 230a
skierniewickie	185, 195, 196, 208, 209
kieleckie	189, 190, 211, 212, 213, 214, 214a, 226, 233, 234, 248
radomskie	210, 224, 225, 232, 246, 247, 260
tarnowskie	216, 227, 235, 251, 252
ostrołęckie	221, 239, 240, 241, 242, 256, 266
warszawskie	222a, 231, 243, 244
tarnobrzeskie	249, 261, 262, 269, 285, 286, 286a, 307
rzeszowskie	250, 270, 287, 288
suwalskie	238, 255, 272b, 273, 291, 301a, 310, 310a
siedleckie	257a, 258, 267, 268, 278, 279, 280, 281, 296
lubelskie	259, 282, 283, 284, 305, 306, 321
krośnieńskie	263, 271, 289, 290, 301
łomżyńskie	274, 275, 276, 277, 293a, 294, 302, 303
białostockie	295, 312, 313, 314, 315, 315a, 327, 328, 329
białkopodlaskie	297, 304, 317, 318, 319, 330, 331
przemyskie	299, 300, 309, 325, 226
zamojskie	306a, 308, 322, 323, 324a, 332, 333, 336, 337, 338
chełmskie	334, 335

Dialectal names of working parts of the cultivator

Summary

This article describes the names of the working parts of the cultivator (*sprężyny, cynki, zęby, pazury, łapy, łapki, rapy*), their geography, origin and motivation.

Keywords: dialectal lexis – farming tools – cultivator.

Adj. Monika Czarnecka

BIBLIOGRAFIA PRAC JANA BASARY

1956

W sprawie palatalizacji spółgłosek tylnojęzykowych k, g, ch we wschodniej części Mazur, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 221–228, 5 map.

1958

Zróżnicowanie semantyczno-geograficzne niektórych terminów z budownictwa wiejskiego na terenie Polski, „Poradnik Językowy”, z. 3, s. 110–126, 6 map.

1959

Nazwy kołowrotka (zamknięcia) w gwarach polskich, „Poradnik Językowy”, z. 3–4, s. 162–165, mapa.

(z A. Basara, A. Strzyżewska, J. Wójtowicz, H. Zduńska), *Kwestionariusz fonetyczny do badań gwar polskich*, Warszawa, ss. 96.

(z A. Basara, J. Wójtowicz, H. Zduńska), *Studia fonetyczne z Warmii i Mazur*, cz. I: *Konsonantyzm*, Studia Warmińsko-Mazurskie, t. 7, Wrocław, ss. 232, 59 map.

[Rec.] *Poezje Warmii i Mazur*. M. Zientara-Malewska, M. Lengowski, T. Ruczyński, A. Śliwa, PAX, Warszawa 1953, „Literatura Ludowa”, nr 3–4, s. 93–94.

1960

(z A. Horodyska, W. Kupiszewski), *Z badań dialektologicznych na Ziemiach Zachodnich*, „Poradnik Językowy”, z. 10, s. 451–455.

[Rec.] *Mały atlas gwar polskich*, t. II, cz. I, II, Wrocław 1959, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 82–91.

[Rec.] „Zeszyty Naukowe”, *Sekcja Językoznawstwa*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Katowicach, Katowice 1959, „Poradnik Językowy”, z. 5, s. 225.

1961

Zróżnicowanie terytorialne polskiej terminologii gwarowej z zakresu budownictwa, „Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału I PAN”, z. 5, s. 30–39, mapa.

(z W. Kupiszewski), *Międzynarodowa Konferencja Pomoroznawcza w Szczecinie*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 87–88.

1963

Z prac nad Ogólnosłowiańskim atlasem językowym, „Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału I PAN”, z. 3–4, s. 116–124.

(z A. Basara, A. Strzyżewska, J. Wójtowicz, H. Zduńska), *O mapowaniu faktów fonetycznych*, „Poradnik Językowy”, z. 5–6, s. 206–216, 4 mapy.

1964

Terminologia budownictwa wiejskiego w dialektach polskich, cz. 1: Dom mieszkalny, Wrocław, ss. 76, 25 map.

Stan badań nad słownictwem gwar Śląska Cieszyńskiego po stronie czeskiej, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 341–351, 4 mapy.

[Rec.] Karol Dejna, *Atlas gwarowy województwa kieleckiego, z. 1, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział I, Łódź 1962*, „Poradnik Językowy”, z. 1, s. 33–35.

[Rec.] Arnošt Lamprecht, *Slovník středoopavského nářečí, Ostrava 1963*, „Poradnik Językowy”, z. 5, s. 206–207.

1965

Terminologia budownictwa wiejskiego w dialektach polskich, cz. 2: Pomieszczenia gospodarskie, ogrodzenia, zamknięcia, Komitet Językoznawstwa PAN, Wrocław, ss. 85, 23 mapy.

(z A. Basara), Opracowanie wraz z komentarzem próbnych haseł *bez i przez* w artykule: *Założenia pracy nad Słownikiem Warmii i Mazur*, „Prace Filologiczne”, XVIII, cz. 4, s. 397 i 394.

1966

Tendencja do uniwersyfikacji wyrażań syntaktycznych na przykładzie kilku nazw z gwar Śląska Cieszyńskiego, „Rozprawy Komisji Językowej” VI, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, s. 127–130, mapa.

1967

Sprawozdanie z posiedzenia Czechosłowacko-Polskiej Komisji Językoznawczej przy PAN i ČSAV, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 418–421.

1968

[Rec.] Anton Habovštiak, *Oravské nářečia, Bratislava 1965*, „Poradnik Językowy”, z. 4, s. 215–217.

[Rec.] *Z naszych doświadczeń. Biuletyn metodyczny do użytku nauczycieli szkół z polskim językiem nauczania w ČSRS, Ostrava 1967*, „Głos Nauczycielski”, nr XVI oraz „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 337–338.

1969

Przed VII Międzynarodowym Zjazdem Słowistów, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 471–472.

1970

Indeks nazwisk, s. 304–306; *Indeks terminów, wyrazów, form i elementów strukturalnych*, s. 307–320, [w:] W. Doroszewski, *Elementy leksykologii i semiotyki*, Warszawa.

Stosunek kontynuantów staropolskiego ł do wymowy nagłosowego o- w gwarach cieszyńskich, „Prace Filologiczne”, XX, s. 89–93, 3 mapy.

[Rec.] Alfred Zaręba, *Atlas językowy Śląska, t. I, Śląski Instytut Wydawniczy, Kraków 1969*, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 533–534.

(z M. Szymczak), *XII plenarne posiedzenie Międzynarodowego Komitetu Słowistów (Helsinki 30 VIII – 5 IX 1970 r.)*, „Poradnik Językowy”, z. 9–10, s. 570–578.

1972

Deminutywa formalne (na przykładzie gwar Śląska Cieszyńskiego w ČSRS), [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 4, t. 1: *Językoznawstwo*, Warszawa, s. 59–63, 2 mapy.

(z M. Szymczak), *XIII plenarne posiedzenie Międzynarodowego Komitetu Słowistów*, „Nauka Polska”, nr 1, s. 149–151.

1973

Polsko-czeskie interferencje językowe na przykładzie dialektów Śląska Cieszyńskiego w ČSRS, „Poradnik Językowy”, z. 5–6, s. 287–294.

Z prac komisji Międzynarodowego Komitetu Słowistów, „Poradnik Językowy”, z. 5–6, s. 367–372.

(z M. Szymczak), *XIV plenarne posiedzenie Międzynarodowego Komitetu Słowistów, Rzym 12–18 X 1972*, „Poradnik Językowy”, z. 1, s. 45–49.

(z H. Cienkowska, M. Szymczak), *VII Międzynarodowy Kongres Słowistów, Warszawa 21–27 VIII 1973. Program*, Warszawa, ss. 106.

1974

(z M. Szymczak), *VII Międzynarodowy Kongres Słowistów (Warszawa 21–27 VIII 1973 r.)*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, XXI, z. 1, s. 109–110.

1975

Słownictwo polskich gwar Śląska na terenie Czechosłowacji, Wrocław, ss. 92, 162 mapy.

Typy leksykalnych podziałów gwar cieszyńskich po stronie czeskiej, [w:] *Słownictwo gwarowe a kultura*, red. M. Karaś, Wrocław, s. 57–69.

[Rec.] Alfred Zaręba, *Śląsk w świetle geografii językowej*, Biblioteczka Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego, nr 20, Wrocław 1974, „Poradnik Językowy”, z. 7, s. 398–400.

1976

Z polskiej terminologii gwarowej. Nazwy desek oberżniętych z boków kłoca, „Polonica”, II, s. 233–237, mapa.

Uwagi dotyczące strony językowej miesięcznika „Przemysł Drzewny”, „Prasa Techniczna”, nr 2, s. 27.

Profesor Witold Doroszewski jako dialektolog, „Poradnik Językowy”, z. 3, s. 130–135.

Witold Doroszewski (1899–1976), „Nauka Polska”, nr 6, s. 123–128.

(z A. Basara), *Błędy ortograficzne w prasie technicznej*, [w:] *Z zagadnień poprawności językowej i terminologicznej prasy technicznej*, Rada Prasy Technicznej, Prace Prezydium, Zespołów i Komisji, nr 1, NOT, Warszawa, s. 79–86.

(z M. Szymczak), *Sprawozdanie z XVII plenarnego posiedzenia Międzynarodowego Komitetu Słowistów (Berlin–Budziszyn, 2–8 września 1975 r.)*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 82–86.

1977

Gwary ludowe wobec języka ogólnopolskiego, „Przegląd Humanistyczny”, XXI, nr 12, s. 107–112.

Ogólnosłowiański atlas językowy, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 247–262.

O języku w miesięczniku „Chłódnictwo”, „Prasa Techniczna”, nr 4, s. 21–22.

1978

(współaut.), *Общеславянский лингвистический атлас. Вступительный выпуск. Общие принципы. Справочные материалы*, Moskwa.

Ocena językowa miesięcznika „Maszyny i Ciągniki Rolnicze”, „Prasa Techniczna”, nr 4, s. 25.

(z A. Basara), *Kontynuanty nagłosowej grupy kv- w wyrazie *kvěť w dzisiejszych dialektach słowiańskich (Na marginesie prac nad Ogólnosłowiańskim atlasem językowym)*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 5, Językoznawstwo, Warszawa, s. 5–8, mapa.

1979

Delegacja polska na VIII Międzynarodowy Kongres Słowistów w Zagrzebiu, „Biuletyn Sławistyczny”, IV, s. 5–12.

Dialektyzmy w Słowniku języka polskiego, [w:] *Opuscula Polono-Slavica*, red. J. Saffarewicz, Wrocław, s. 51–54.

1980

Geografia lingwistyczna w słowniku języka ogólnego i w słowniku gwarowym, „Biuletyn PTJ”, XXXVII, s. 129–135.

Obrady Międzynarodowego Komitetu Słowistów (Wyszegrad 15–20 X 1979 r.), „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 81–85.

Z prac komisji problemowych Międzynarodowego Komitetu Słowistów (1973–1978), „Biuletyn Sławistyczny”, V, s. 19–27.

1981

Z zagadnień słownictwa gwarowego. Terminologia obróbki drewna w dialektach polskich, Wrocław, ss. 51, 34 mapy.

Gwary Śląska Cieszyńskiego w Czechosłowacji jako część składowa języka polskiego, [w:] *Perspektywy badań śląskoznawczych*, red. D. Simonides, H. Borek, Wrocław, s. 33–36.

Zakład Językoznawstwa PAN w Warszawie w latach 1954–1973 – historia i działalność naukowa, „Polonica”, VI, s. 225–231.

1982

Cele i formy współpracy naukowej Instytutu Języka Polskiego PAN z zagranicą, „Polonica”, VII, s. 261–263.

Międzynarodowa Konferencja Komisji Ogólnosłowiańskiego Atlasu Językowego MKS (Jabłonna pod Warszawą, 31.V. – 5.VI.1982 r.), „Poradnik Językowy”, z. 10, s. 723–724.

Paralele fonetyczne polsko-południowosłowiańskie, [w:] *Studia Linguistica Polono-Jugoslavica*, t. II, Skopje, s. 19–21.

Słownictwo gwarowe Śląska na terenie Czechosłowacji, [w:] *Kalendarz Śląski*, t. XXI, Ostrava 1982, s. 150–152.

Spółeczny aspekt międzynarodowej współpracy naukowej, [w:] *Język i językoznawstwo polskie w sześćdziesięcioleciu niepodległości (1918-1978)*, red. J. Rieger, M. Szymczak, Wrocław, s. 47–50.

1983

Międzynarodowa Konferencja Komisji Ogólnosłowiańskiego Atlasu Językowego (Jabłonna pod Warszawą, 31 V–5 VI 1982), „Polonica”, IX, s. 255–257.

Prasłowiański parokć i jego realizacje fonetyczne we współczesnych gwarach słowiańskich, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 6, Językoznawstwo, Warszawa, s. 37–41, mapa.

Profesor Jan Tokarski jako dialektolog, „Poradnik Językowy”, z. 8, s. 474–476.

(z A. Basara), *Opisy fonologiczne polskich punktów „Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego”*, z. II: *Małopolska*, Wrocław, ss. 151, 12 map.

(z A. Basara), *Prace Profesor Haliny Konecznej w zakresie dialektologii*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 93–98.

1984

Język polski na Śląsku Cieszyńskim po stronie czeskiej, [w:] *Polish Text Linguistics. The Third Polish/Swedish Conference held at the University of Uppsala, 30 May–4 June 1983*, red. L. Lönnngren, Uppsala, s. 156–161, mapa.

(z M. Szymczak), *Słowo wstępne*, [w:] Jan Baudouin de Courtenay, *O języku polskim*, wybór pod red. J. Basary i M. Szymczaka, Warszawa, s. 5–17.

1985

IX Międzynarodowy Kongres Słowistów, Kijów 6–14 września 1983, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 132–134.

XXIV Plenarne posiedzenie Międzynarodowego Komitetu Słowistów (Pravec koło Sofii 21 – 26 X 1985), „Poradnik Językowy”, z. 9–10, s. 624–626.

Co można u nas zagospodarować, „Prace Filologiczne”, XXXII, s. 45–48.

Udział Profesor Haliny Kurkowskiej w zbieraniu materiałów gwarowych na Warmii i Mazurach, „Poradnik Językowy”, z. 5, s. 322.

[Rec.] *Anton Habovštiak, Atlas slovenského jazyka, IV, Lexika, časť prvá – mapy, časť druhá – úvod, komentáre, dotazník, indexy*, Bratislava 1984, „Polonica”, XI, s. 259–264.

1986

Profesor Doktor Mieczysław Szymczak (5 X 1927–30 IX 1985), „Poradnik Językowy”, z. 1, s. 1–3.

[Rec. współaut.], *Atlas Linguarum Europae (ALE), vol. I, Von Gorcum, Assen, Pays-Bass 1983 (zeszyt map I-XIX oraz tom komentarzy)*, „Poradnik Językowy”, z. 1, s. 38–54.

1988

Карта № 17, F 1667 *p/ě/na, Карта № 45, FP 2307 Nsg *gr/ě/xъ; (z A. Basara), Карта № 1, PF (Sm) 457 Nsg *kv/ě/tъ, Карта № 13, F 520 *xr/ě/nъ, Карта № 16, F 1249 *m/ě/ra, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 1: *Рефлексы *ě*, под общ. ред. В. В. Иванова, Belgrad 1988.

Powitanie, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 31, z. 1–2 (61–62), s. 7.

Profesor Doktor Mieczysław Szymczak (1927–1985), „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 31, z. 1–2 (61–62), s. 257–258.

(z A. Basara), *Nazwy śnieci (Tilletia) w gwarach polskich*, [w:] *Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci Profesora Mieczysława Szymczaka*, kom. red. M. Basaj i inni, Wrocław, s. 83–86, mapa.

(z A. Basara, H. Zduńska), *Fonetyczne refleksy *q we współczesnych dialektach słowiańskich*, [w:] *Z polskich studiów sławistycznych*, seria VII, Językoznawstwo, Warszawa, s. 37–49, mapa.

[Rec.] *Jana Jančáková, Nářečí a běžná mluva na Příbramsku*, Praha 1987, „Poradnik Językowy”, z. 5, s. 390–391.

1989

X Międzynarodowy Kongres Słowistów [Sofia, 14–22 września 1988], „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 414–418.

Próba stworzenia kwestionariusza do badań gwarowych przez Jana Baudouina de Courtenay, [w:] *J. Baudouin de Courtenay a lingwistyka światowa. Materiały z konferencji międzynarodowej, Warszawa, 4–7 IX 1979*, Wrocław, s. 453–456.
(z A. Basara), *Nazwy gorczycy polnej (Sinapis arvensis) w gwarach polskich*, [w:] *Zbornik razprav iz slovanskego jezikoslovja*, Ljubljana, s. 19–29, mapa.

1990

Karta № 2, FP 28 Nsg *zaj/ę/ць; (z A. Basara), Karta № 19, FM 2693 *p/ę/ть, Karta № 26, F 2740 *dev/ę/ть(-jъ), [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 2а: *Рефлексы *ę*, гл. ред. В. В. Иванов, Moskwa.

Karta № 12, F 121 *pa/ǫ/къ; (z A. Basara), Karta № 8, FMS1 299 *g/ǫ/сь; (z A. Basara, H. Zduńska), *Сводная карта но I, Фонетические рефлексы *ǫ*, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 2б: *Рефлексы *ǫ*, pod red. J. Basary, Wrocław.

1991

(z A. Basara), *Cuscuta trifolij, czyli kaniańka koniczynowa (nazwy i ich zasięg geograficzny)*, „Zeszyty Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Językoznawstwo”, XIII, s. 367–372, mapa.

1992

Gwarowe formy wyrazu powrósto, „Prace Filologiczne”, XXXVII, s. 213–215.

Zagrabki, bartóg, mierzwa, luzy, *czyli resztki zboża zagrabione na polu*, „Roczniki Humanistyczne”, XXXIX–XL (1991–1992), z. 6, s. 35–40, mapa.

Zgoniny, trzyny, krzyżak, ograbki, *czyli grubsze odpadki przy młóceniu*, [w:] *Studia z dialektologii polskiej i słowiańskiej*, seria: Język na pograniczach, nr 4, Warszawa, s. 47–50, mapa.

(z A. Basara), *Polska gwarowa terminologia rolnicza. Przygotowanie gleby, uprawa ziemniaków*, Prace Instytutu Języka Polskiego PAN, nr 83, Kraków, ss. 114, 28 map.

1993

XI Międzynarodowy Kongres Słowistów (Bratysława 31.08–7.09.1993 r.), „Poradnik Językowy”, z. 7, s. 424–427.

Przemówienie z okazji promocji pierwszych tomów Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego w Moskwie (6 XII 1988), [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования. 1988–1990: Сборник статей*, Moskwa, s. 207.

[Rec.] *Český jazykový atlas, opracowany przez Zespół Dialektologiczny Ústavu pro Jazyk Český ČSAV w Pradze i Brnie pod kierownictwem J. Balhara i P. Jančáka, t. 1, Praha 1992*, „Poradnik Językowy”, z. 9–10, s. 564–567.

1994

Dynamika procesu zapożyczeń niemieckich w zakresie kilkunastu desygnatów z dziedziny rolnictwa, „Prace Językoznawcze Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Polska”, nr 17–18, s. 41–45, mapa.

Карта № 16, F 626 *s/br/pъ; (z A. Praszyńska), Карта № 25, F 926 *č/br/vnъ (-jъ); (z A. Basara), *Вступление*, s. 9–12, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 3: *Рефлексы *ъ, ъ, ы, ь*, pod redakcją J. Basary, Warszawa.

(współaut.), *Общеславянский лингвистический атлас. Вступительный выпуск: Общие принципы. Справочные материалы*, 2-е издание, Moskwa. (z A. Basara), *Polsko-czeskie związki leksykalne*, [w:] *Česko-polské rozhovory [sborník příspěvků mezinárodní konference Česko-polské vztahy 2] Ústí nad Labem 12.-14. říjen 1993*, Ústí nad Labem, s. 119–123.

1995

(z A. Basara), *Dojrzały i synonimy (o zbożu) w dialektach polskich*, [w:] *Македонски јазик XL–XLI (1989–1990)*, Skopje, s. 27–30.

(z A. Basara), *Garść, garstka i synonimy (nazwy snopka zboża przed związaniem w gwarach polskich)*, [w:] *Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti. Razred za filološke znanosti. Filologija. knjiga 24–25*, Zagreb, s. 41–44, mapa.

[Rec.] *Józef Kąś, Interferencja leksykalna słownictwa gwarowego i ogólnopolskiego (na przykładzie gwar orawskich)*, Kraków 1994, „Poradnik Językowy”, z. 9–10, s. 98–100.

1996

Nazwy siewczarni i jej części w gwarach polskich, [w:] *Studia dialektologiczne I*, seria: *Prace Instytutu Języka Polskiego PAN*, nr 97, Kraków, s. 245–260, 8 map.

(z A. Basara), *Названия картофельной ботвы в польских говорах на фоне славянских диалектов*, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования. 1991-1993*, Moskwa, s. 186–193, mapa.

1997

Nazwy trzonków kilku prostych narzędzi rolniczych widlisko, grabisko, kosisko, [w:] *Z polszczyzny historycznej i współczesnej*, Rzeszów 1997, s. 63–69, 2 mapy.

O pracy w komisjach Międzynarodowego Komitetu Słowistów, „Poradnik Językowy” 1997, z. 8, s. 50–53.

Polska tradycja dialektologiczna w rodzinie języków słowiańskich, [w:] *Tradycja badań dialektologicznych w Polsce*, red. H. Sędziak, Olsztyn, s. 9–13.

Postać Profesora Witolda Doroszewskiego jako uczonego i człowieka (w świetle niektórych Jego wypowiedzi), [w:] *Witold Doroszewski, Mistrz i Nauczyciel*, red. B. Falińska, Łomża, s. 51–54.

[Rec.] *Český jazykový atlas, opracowany przez Zespół Dialektologiczny Ústavu pro Jazyk Český ČSAV v Praze i Brnie pod kierownictwem J. Balhara i P. Jančáka, t. 2, Praha 1997, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 62–65.*

1998

Siewca słowa rozsiewa, „Prace Filologiczne”, XLIII, s. 67–69, mapa.

Związki leksykalno-słotwórcze współczesnej słowiańszczyzny, [w:] *Teoretyczne, badawcze i dydaktyczne założenia dialektologii*, pod red. S. Gali, Łódź, s. 81–87.

1999

Od siewatki do siewnika, „Prace Filologiczne”, XLIV, s. 51–58, 2 mapy.

2000

Wiejaczka i pióro do spachania kłosów i ich synonimy, „Prace Filologiczne”, XLV, s. 43–51, 2 mapy.

Kosić i kosiarz w gwarach polskich (na tle słowiańskim), [w:] *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XLIII (Посвећено Проф. др Драгољубу Петровићу поводом 65-годишњице живота), Nowy Sad, s. 51–55, 2 mapy.

2001

Jak muzykanty w polu grały, [w:] *W świecie słów i znaczeń. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Bogusławowi Krei*, red. J. Maćkiewicz, E. Rogowska, Gdańsk, s. 70–77, mapa.

2002

Nazwy sporyszu (Claviceps purpurea) w gwarach polskich, [w:] *Język w przestrzeni społecznej*, red. S. Gajda, K. Rymut, U. Żydek-Bednarczyk, Opole, s. 267–271, mapa.

2003

Карта №: 1 небольшой сельский населенный пункт, Карта № 16 человек который шьет одежду, Карта № 17 жена портного, Карта № 18 женщина, которая шьет одежду, Карта № 30 человек, который судит в суде, Карта № 35 тетрадь, Карта № 52 сколько, Карта № 62 бедность, нужда, Карта № 63 бедный, неимущий, Карта № 64 бедный человек, Карта № 65 бедная женщина, Карта № 66 богатый человек, Карта № 67 война, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная*, выпуск 8: *Профессии и общественная жизнь*, Warszawa.

Nazwy młocka w gwarach polskich (na tle słowiańskim), [w:] *Діалектологічні студії 3. Збірник пам'яті Ярослави Закревської*, Lwiv, s. 105–107.

(z M. Markowicz), Карта № 6 *t/r_ь/stina ~ *t/r_ь/stina, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 4б: *Рефлексы *ъ, *ь. Вторичные гласные*, Skorje.

(z J. Siatkowski) redakcja naukowa tomu, *Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная*, выпуск 8: *Профессии и общественная жизнь*, Warszawa.

2004

(z A. Basara), *Nazwy grabi i ich części w gwarach polskich*, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования, 2001–2002*, Moskwa, s.162–167.

2006

kłosować, przycierać, wierzchować czyli rodzaj częściowej młocki, [w:] *Czynić słowami. Studia ofiarowane Krystynie Długosz-Kurczabowej*, red. H. Karaś, Warszawa, s. 35–39, mapa.

Карта № 59 F 917 *čьrn/ъ /jъ // *čьrn/ъjъ/; (z A. Basara) Карта № 22 F 2335 Nsg *kop/ъ/съ, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 4a: *Рефлексы *ъ, *ь*, Zagrzeb.

2007

Карта № 49 кипящая или вскипевшая вода, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная*, выпуск 6: *Домашнее хозяйство и приготовление пищи*, Moskwa.

Pół wieku prac nad Ogólnosłowiańskim atlasem językowym, „Przegląd Humanistyczny”, 1, s. 229.

2008

Карта № 13 *bobъ, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия фонетико-грамматическая*, выпуск 5: *Рефлексы *o*, Moskwa.

2009

(z A. Basara, J. Siatkowski), Карта № 22 кожа человека, Карта № 30 спина, часть тела от крестца до шеи, Карта № 41 запястье, Карта № 44 верхняя часть ноги человека, Карта № 45 икра, мышца ноги ниже голени, Карта № 46 стопа, Карта № 48 подошва, нижняя часть стопы, Карта № 49 шаг, Карта № 50a живот человека, Карта № 51a брюхо животного, Карта № 52 желудок человека, Карта № 53a легкие человека, Карта № 54a печень человека, Карта № 55a почки человека (Npl), Карта № 59 стоит на коленях; (z A. Basara i Ж. Ж. Варбот), Карта № 42 нога reior augm, Карта № 43 нога dem., Карта № 47 след стопы, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная*, выпуск 9: *Человек*, Kraków.

2019

(z P. Přádková), Карта № 19 Nsg m subst pron *d/or/гь (-jъ), Карта № 20 F 2187 *st/or/ža // -žь, Карта № 22 F 2427 *m/or/къ, Карта № 23 FP 2497 *m/or/zъ, Карта № 48 F 411 *b/er/za, [w:] *Общеславянский лингвистический атлас*.

Серия фонетико-грамматическая, выпуск 9: *Рефлексы *tort, *tolt, *tert, *telt, *ort, *olt*, Praga.

2023

Gwarowe nazwy części roboczych kultywatora, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 9–12.

Prace redakcyjne

Prace Instytutu Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, członek Zespołu Redakcyjnego od nru 1 (1975).

Z polskich studiów slawistycznych, Warszawa, członek Komitetu Redakcyjnego, seria 5 (1978), seria 6 (1983), seria 7 (1988) – redaktor naukowy.

„Polonica”, Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, członek Komitetu Redakcyjnego, I (1975) – XX (2000).

„Poradnik Językowy”, Warszawa, członek Komitetu Redakcyjnego od 1977 r. do czasu rezygnacji z powodów zdrowotnych w roku 2011.

Jan Baudouin de Courtenay, *O języku polskim*, wybór prac pod red. J. Basary i M. Szymczaka, Warszawa 1984.

Atlas gwar mazowieckich (oprac. A. Kowalska, A. Strzyżewska-Zaremba), redaktor naukowy od t. V (1980) do t. X (1992).

Atlas Linguarum Europae, członek Rady Wydawniczej od r. 1987 do 1996.

Общеславянский лингвистический атлас (Ogólnosłowiański atlas językowy).

Jan Basara był członkiem Międzynarodowego Kolegium (Zespołu, Komitetu) Redakcyjnego wszystkich tomów OLA i redaktorem naukowym t. 2b. *Refleksy *o*, Wrocław 1990 i t. 3. *Refleksy *ьr, *ьr, *ьl, *ьl*, Warszawa 1994 oraz (z J. Siatkowskim), współredaktorem naukowym t. 8. *Профессии и общественная жизнь*, Warszawa 2003.

Bogusław Skowronek

DOI: 10.33896/PorJ.2023.6.1

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

boguslaw.skowronek@up.krakow.pl

ORCID: 0000-0002-4049-4653

O POTRZEBIE I KIERUNKACH BADANIA JĘZYKA W FILMIE

*Niemal we wszystkich przypadkach głos zajmuje w filmie miejsce uprzywilejowane,
jest on podkreślany i oddzielany od innych dźwięków.*

Michel Chion

Dialog postrzegany był jako zbyt przezroczysty, za prosty, by go badać.

Sarah Kozloff

Nie trzeba dziś nikogo przekonywać, że w obecnej sytuacji kultury media (zwłaszcza audiowizualne) stanowią główne formacje epistemologiczne, swoiste „maszyny sensotwórcze”, służące rozumieniu rzeczywistości, budowaniu indywidualnych znaczeń i oswajaniu chaosu świata (por. Skowronek 2013). To one w największym stopniu – także poprzez używany język – wpływają na zbiorową świadomość, metaforyzują społeczne lęki i nadzieje, organizują opinię publiczną, wartościują zjawiska świata oraz mają ogromny wpływ na całokształt postaw odbiorcy / uczestnika współczesnej kultury. I tak, jak wszelkie przekazy medialne, wraz ze swoją warstwą werbalną, to doskonałe narzędzia budowania tożsamości (zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej), tak najdoskonalszymi, wręcz prototypowymi, przykładami tych komunikatów są dla mnie filmy – dzieła kinematograficzne. Jestem zdania, że wśród wszystkich dyskursów medialnych – prasowego, radiowego, telewizyjnego i hipertekstowego (internetowego) – dyskurs filmowy ma największą moc oddziaływania na odbiorcę. Wynika to z prototypowego rozumienia filmu jako „przedstawienia za pomocą obrazu jakiejś historii” (por. Skowronek 2007). Moim zdaniem żadne inne medium nie jest w stanie tak efektywnie zbudować (lub obalić) społecznych, mocno utrwalonych (także w języku) wyobrażeń świata i obrazów poszczególnych pojęć, zjawisk lub kategorii.

Paradoksem jest jednak, iż zarówno współczesne filmoznawstwo, jak i współczesna lingwistyka stosunkowo rzadko czyniły przedmiotem swoich dociekań jedno

z najważniejszych pasm znaczeniowych w dziele kinematograficznym – język, pasmo werbalne. Zagadnienie to jako problem naukowy nie mieściło się w centrum badawczym obydwu dyscyplin. Od wielu lat staram się zmienić owo przekonanie. Dałem temu wyraz przede wszystkim w monografii *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne* (por. Skowronek 2020). W niniejszym artykule, korzystając z głównych tez mej pracy, będę starał się raz jeszcze mocno wyartykułować potrzebę badania języka w filmie oraz wskazać najważniejsze jego kierunki. Mówiąc o języku w filmie, mam na myśli wszystkie przejawy funkcjonowania ścieżki werbalnej w filmach. Dlatego też ze względów stylistycznych będę zamiennie używał określeń: *dialogi, wypowiedzi, warstwa werbalna, verbum w filmie* lub *językowy dyskurs filmowy*. Podobnie czynią zresztą inni językoznawcy (por. Miławska-Ratajczak 2018).

Warto odpowiedzieć na pytanie, dlaczego zarówno w językoznawstwie, jak i w filmoznawstwie tak mało uwagi (do tej pory) poświęcano analizom filmowych dialogów. Na początek trzeba zauważyć, że analizy lingwistyczne warstwy werbalnej przekazów medialnych mają w Polsce stosunkowo długą tradycję. Jest jednak kolejnym paradoksem, że choć pierwsze artykuły naukowe poświęcone badaniom języka w mediach (głównie w prasie) pojawiły się już w połowie lat 50. XX wieku, a pierwsze monograficzne prace językoznawcze na temat komunikatów medialnych (strukturalistyczne z ducha analizy języka w telewizji i filmie) opublikowano już w latach 70. i 80., to odrębna subdyscyplina (mająca teoretyczne i paradygmatyczne podstawy, własną terminologię i aparat badawczy), programowo zajmująca się badaniem języka w mediach, nazwana przeze mnie *mediolingwistyką* (której zręby przedstawiłem w autorskiej monografii), na gruncie polskim zaistniała dopiero w 2013 roku (por. Skowronek 2013).

Obecnie przyjmuje się, że *dyskurs medialny* – traktowany przeze mnie jako zdarzenie komunikacyjne motywowane technologicznie, któremu towarzyszą okoliczności społeczne, kulturowe i polityczne, mające swą emanację werbalną – stanowi pojęcie nadrzędne, obejmujące swym zasięgiem całe spektrum możliwych, wyspecjalizowanych dyskursów medialnych. W ramach całościowo pojmowanego dyskursu medialnego wyodrębnia się zatem najczęściej dyskurs prasowy, radiowy, telewizyjny oraz internetowy (zwany też hipertekstowym). Główną podstawą ich wyróżnienia jest logiczny, porządkujący i operacyjny w stosowaniu komponent zewnętrzny, czyli sama technologia medialna, rodzaj transmisji danych. Mimo tego praktycznie we wszystkich pracach językoznawczych do grupy dyskursów medialnych nie włączano filmu – przeze mnie jednak konsekwentnie traktowanego również jako dyskurs medialny – filmowy dyskurs medialny (por. Skowronek 2016). Główną przyczyną wykluczenia przez lingwistów kina z obszaru dyskursów medialnych miały być przede wszystkim dominująca w filmach funkcja autoteliczna, funkcja dyskursu artystycznego oraz nierealizowanie modelu transmisyjnego, charakterystycznego dla prasy, radia, telewizji i sporej części Internetu (o prymarnych

funkcjach informacyjnych). Różnice w dyskursach medialnych w tym ujęciu polegałyby na różnicach w relacji tekstu do rzeczywistości (pakt faktograficzny vs pakt estetyczny). Do tej pory istnieje mocno utrwalona konceptualizacja mediów transmisyjnych – prasy, radia, telewizji i sporej części Internetu – wyłącznie jako form przekazywania informacji w „obiektywnym”, transmisyjnym modelu komunikowania. Z kolei filmowy dyskurs medialny traktowany bywa (jest) jako przykład nie aktu informacji, lecz aktu kreacji – przekazu fikcjonalnego, artystycznego wytworu, z dominującą funkcją estetyczną. Zatem to porządek artystyczny, funkcja autoteliczna i kategoria fikcjonalności decydują o tym, że film przez większość lingwistów wyłączany jest z językowych dyskursów medialnych. Dlatego też analizy warstwy werbalnej w filmach – wedle tego ujęcia – powinny mieścić się w obrębie badań z zakresu poetyki, analiz *stricte* filmoznawczych bądź teoretycznoliterackich. Tym samym filmowy dyskurs medialny i jego lingwistyczne realizacje miałyby się lokować w obszarze nie dyskursów medialnych, lecz dyskursów artystycznych, kreatywnych, czyli w dyskursie sztuki – poza refleksją medioznawczą i językoznawczą. Od lat nie podzielam tego stanowiska. Pragnę jednak zauważyć, iż obecnie zauważalna jest wyraźna zmiana w prezentowanych dotychczas poglądach badawczych. Świadczyć o tym może nie tylko moja książka *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne* (por. Skowronek 2020), ale też np. wieloautorska monografia *Język w kinie* (por. Kita, Loewe 2022), zamykająca katowicki cykl publikacji poświęconych wszystkim dyskursom medialnym oraz chociażby niniejszy zeszyt „Poradnika Językowego”.

Rzecz jasna, mam pełną świadomość, że film poprzez swój dodatkowy wymiar estetyczny (fikcjonalne ujęcie rzeczywistości) z pewnością nie stanowi prototypowego medium masowego (niefikcjonalnego ujęcia rzeczywistości) o dominującym walorze informacyjno-poznawczym. Ale równocześnie, obok porządku artystycznego, film jest nadal dyskursem medialnym, spełnia wszystkie jego funkcje – czyli, przypomnę, jest zdarzeniem komunikacyjnym motywowanym technologicznie, któremu towarzyszą okoliczności społeczne, kulturowe i polityczne, posiadającym swą emanację werbalną. Film ma także ogromną moc (ideologicznego) oddziaływania na społeczeństwo, a więc nadal efektywnie funkcjonuje jako medium masowe. Przypomnę również, że każde dzieło filmowe, w mniejszym lub większym stopniu, zawsze odzwierciedla pewien porządek społeczny, zawsze bowiem stanowi wyraz wartości dominujących kulturowo oraz właściwych dla określonej instytucji, korporacji lub grupy społecznej. Rzeczą równie ważną, która powoduje, że filmowy dyskurs medialny w istocie niczym nie różni się od pozostałych medialnych dyskursów (prasowego, radiowego, telewizyjnego, hipertekstowego), jest ontologia samych mediów. Dzisiaj nikt nie kwestionuje bowiem tezy, że wszystkie – bez wyjątku – media jedynie oferują warianty obrazów rzeczywistości – medialne obrazy świata. Zawsze są one tylko jej interpretacją, zawsze są odpowiednią dla danej grupy odbiorczej kreacją, nigdy zaś pełnym i neutralnym, „obiektywnym” jej odzwierciedle-

niem. Tak więc przekazom medialnym trudno przypisywać ontologiczne kategorie prawdy czy fałszu. Można natomiast mówić o ich komunikacyjnej fortunności (skuteczności) lub komunikacyjnej niefortunności (nieskuteczności). Określony tekst (obraz świata) – powołany w akcie medialnej reprezentacji, także językowej – jest fortunny („prawdziwy”) wtedy, kiedy zostanie przez odbiorcę mentalnie uspołniony, zinterpretowany jako semantycznie istotny, mający znaczenie i ważny w kontekście jego własnej egzystencji.

Nie ulega zatem wątpliwości, iż z punktu widzenia lingwistyki – a zwłaszcza mediolingwistyki – badanie *verbum* w dziełach kinematograficznych jest tak samo uzasadnione jak analiza językowego kształtu pozostałych dyskursów medialnych: prasowego, radiowego, telewizyjnego i hipertekstowego. Ze wszystkich mediów to właśnie dzieła kinematograficzne (głównie poprzez swą multimodalną strukturę: ruchomy obraz, dźwięk i właśnie słowo) najskuteczniej wpływają na interpretację zjawisk świata przez swoich odbiorców. Film najbliższy jest bowiem antropologicznie pierwotnej potrzebie percypowania uporządkowanych narracji, odwołujących się do utrwalonego językowego obrazu świata, podstawowych archetypów i problemów właściwych każdemu człowiekowi. Stąd tak wielka waga badania języka w filmie – jednego z najważniejszych pasm znaczeniowych w dziele kinematograficznym.

Jak już wcześniej sygnalizowałem, również w polskich badaniach filmoznawczych warstwa werbalna konkretnych utworów nie była zbyt częstym przedmiotem dociekań. W rodzimej (i zachodniej również) myśli filmoznawczej nie ma rozbudowanej tradycji badań języka w filmie. Jedyna dotychczasowa monografia *stricte* poświęcona temu tematowi i odnosząca się do filmu fabularnego (por. Hendrykowski 1982) powstała, po pierwsze, ponad 40 lat temu (z wykorzystaniem wtedy aktualnej, semiotyczno-strukturalistycznej metodologii badawczej). Po drugie, film od samego początku swego istnienia był (i jest) definiowany jako medium wizualne. I to pasmo stało się głównym przedmiotem badań filmoznawczych. Stąd dominacja perspektywy „okulocentrycznej” i powszechna konceptualizacja filmu jako przekazu, w którym naczelnym komponentem semantycznym jest ruchomy obraz. Filmy się „ogląda”, obraz wyświetlany na ekranie się „widzi”, a odbiorcy są „wizjami”. Dlatego też w kinie warstwa werbalna bardzo często jest „niesłyszana” przez widzów i równocześnie niedostrzegana przez badaczy – bo całkowicie jest przez nich naturalizowana i neutralizowana jako „oczywisty” foniczny element przedstawianej rzeczywistości. I fakt ten stanowi kolejny powód, by przyjmując transdyscyplinarną perspektywę (językoznawczo-filmoznawczą), uważnie, z wielu punktów widzenia przyjrzeć się dialogom filmowym – zarówno ich konstrukcji *stricte* językowej, jak i znaczeniu w diegezie filmowej (świecie przedstawionym danego dzieła).

Na język w filmie, jako na jedno z najważniejszych pasm semiotycznych utworu kinematograficznego, można spojrzeć, przyjmując wiele różnych perspektyw. Jest to pole bardzo złożone i wielowarstwowe, zarówno semantycznie, estetycznie, jak

i komunikacyjnie. Warstwa ta jest wynikiem różnorodnych działań – nie tylko twórczych, autorskich, indywidualnych, lecz także zewnętrznych: społecznych, kulturowych, ideologicznych czy producenckich. Każda analiza dialogów konkretnego filmu wymaga zatem wzięcia pod uwagę wielu rozmaitych parametrów, zarówno lingwistycznych, filmoznawczych, medioznawczych, jak i zewnętrznokontekstowych. Będzie to zależęć od decyzji badacza, kierującego się własnymi celami badawczymi oraz założeniami metodologicznymi.

Badając język w filmie można, dokonawszy pewnej generalizacji, mówić o funkcjonowaniu w dziele kinematograficznym werbalnych rozwiązań prymarnych (prototypowych, najczęściej stosowanych) oraz werbalnych rozwiązań sekundarnych (rzadszych, ale też stosowanych). Takie dialektyczne napięcia, czasem nawet swoista antynomia, między pasmami językowego tworzenia znaczeń – prymarnymi a sekundarnymi – stanowi o znaczeniowej i estetycznej istocie funkcjonowania języka w filmie. Lingwiści, zajmujący się badaniami sfery *verbum* w dziele kinematograficznym, najczęściej (co zresztą zrozumiałe) analizują prymarne formy wewnątrztekstowego funkcjonowania języka w dziele filmowym. Oczywiście, komponenty owe wszystkie łączy i generują sens językowego przekazu. Zawsze tworzą estetyczną i komunikacyjną całość, są ze sobą powiązane i stanowią (wzajemnie oddziałujące na siebie) semantyczne profile spójnego konglomeratu zjawisk lingwistycznych.

Jakie są zatem owe prototypowe realizacje werbalne w filmie, poddawane refleksji? Otóż językoznawczy ogląd filmowych wypowiedzi najczęściej dotyczy / dotyczy / powinien dotyczyć takich oto prymarnych parametrów:

1. Filmów, traktowanych jako tekst – konkretny utwór filmowy (dzieło kinematograficzne).
2. Filmów fikcji, czyli filmów fabularnych – niezależnie od ich rodzaju: filmów żywego planu czy też animowanych.
3. Języka funkcjonującego w przestrzeni diegezy (w świecie przedstawionym opowiadania filmowego).
4. Języka mówionego, czyli wypowiedzi bohaterów umiejscowionych w świecie przedstawionym konkretnego dzieła.
5. Języka etnicznego, oryginalnego, właściwego dla kraju produkcji danego filmu.
6. Autorskich (scenariuszowo-reżyserskich) indywidualnych rozwiązań językowych, tworzących tekstowy obraz świata konkretnego filmu.

Warto bliżej przyjrzeć się owym głównym parametrom. Wskażę równocześnie nie tak typowe (prymarne) formy istnienia filmowego *verbum*, potencjalnie jednak możliwe do badania przez językoznawców.

Nie ulega wątpliwości, że prymarną procedurą badania języka w filmie jest patrzenie na film jako na tekst audiowizualny. W przyjętym przeze mnie modelu badań za tekst uznaję każde „wyodrębnione zdarzenie lingwistyczne motywowane medialnie” (Skowronek 2013: 106). W filmowym dyskursie medialnym jest więc nim

konkretny utwór filmowy o formalnie zamkniętej multimodalnej strukturze, mający charakter autorski, społecznie dystrybuowany i przeznaczony do odbioru (oglądania i słuchania oraz budowania w wyniku tego przez odbiorców określonych reprezentacji mentalnych). Ale pamiętać trzeba, że potencjalnie są możliwe badania lingwistyczne płaszczyzny wytwarzania tekstu filmowego oraz recepcji tekstu filmowego. Mogłyby to być analizy proto-tekstów (np. literackich tekstów oryginalnych w wypadku adaptacji filmowych), pre-tekstów (scenariuszy i scenopisów, ewentualnie także dokumentów producentów czy wytwórni mających wpływ na ostateczny kształt filmu) oraz para-tekstów (wypowiedzi towarzyszących gotowemu filmowi, głównie materiałów promocyjnych, opisów i komentarzy w edycjach płytowych). Natomiast post-tekstami byłyby wszystkie wypowiedzi świadczące o recepcji filmu: recenzje, komentarze, posty czy też inne językowe dowody odbioru. Nie ukrywam, że językoznawcze analizy tych obszarów traktuję jako potencjalnie możliwe, ale zdecydowanie peryferyjne wobec centralnego podejścia, jakim jest badanie warstwy dialogowej konkretnego filmu

Dla praktycznie wszystkich widzów oraz użytkowników języka pojęcie <film> konotuje dzieło fabularne – takie, którego głównym celem jest opowiedzenie jakiejś historii, rozgrywającej się w fikcyjnym świecie. Również teoria kina została zdominowana przez ten rodzaj filmu. Podobnie jest zresztą w badaniach językoznawczych. Praktycznie wszystkie prace lingwistów na temat dialogów w kinie dotyczą filmów fabularnych. Potencjalnie jest jednak możliwe badanie dialogów funkcjonujących w filmach dokumentalnych, czyli (generalizując) dziełach, w których mamy do czynienia nie z wytworami fantazji czy rekonstrukcjami, ale z wydarzeniami dziejącymi się w realnej rzeczywistości. Wypowiedzi z filmów dokumentalnych nie były zbyt często przedmiotem analiz, zarówno od strony filmoznawczej, jak i lingwistycznej (por. Salska-Kaca 1992). Dlatego tę linię analiz traktuję jako sekundarną wobec badania *verbum* filmów fabularnych.

Rola warstwy werbalnej w narracji oraz jej znaczenie w budowaniu diegezy danego filmu jest zasadnicza. Dialogi postaci mają priorytet wobec innych rodzajów dźwięku, stanowiąc główny „nośnik fabularności”. Używana mowa umiejscawia bohaterów danego dzieła nie tylko w przebiegu akcji, ale przede wszystkim w dającej się zlokalizować środowiskowej i kulturowej rzeczywistości, z narodową na czele. Język postaci jest jednym z najważniejszych aspektów realistycznego prowadzenia narracji (zgodnie z daną konwencją gatunkową) oraz budowania wiarygodności świata przedstawionego. Równocześnie indywidualizuje i charakteryzuje bohaterów. W zdecydowanej większości wypowiedzi filmowych bohaterów są częścią dźwięków diegetycznych, czyli tych mających swe źródło w świecie przedstawionym filmu (dotyczy to także wypowiedzi z przestrzeni pozakadrowej, ale dostępnych percepcyjnie postaciom ze świata przedstawionego – mamy wtedy nadal do czynienia z dźwiękiem diegetycznym). Potencjał znaczeniowtórzczy ścieżki werbalnej w narra-

cji filmowej jest więc ogromny, dlatego też istnieje ogrom funkcji, które mogą pełnić dialogi w uszczegółowianiu i określaniu charakteru narracji. Ten typ znarratywizowanych dialogów badany jest najczęściej, zarówno przez filmoznawców, jak i lingwistów, chociaż oczywiście możliwe są również analizy wypowiedzi usytuowanych „ponad” diegezą. To, przykładowo, klasyczne „mówienie na stronie”, głos zewnętrznego „opowiadacza” prezentującego lub komentującego zdarzenia.

Gdy mowa o badaniach języka w filmie, najczęściej mówimy o badaniach tych wypowiedzi, które słyszymy. Język mówiony stanowi zatem prototypową odmianę języka poddawanego analizom w dziełach kinematograficznych. To dzięki wprowadzeniu mimetycznie wykreowanych dialogów (umiejscowionych w świecie przedstawionym) widzowie mogli potraktować mowę bohaterów jako coś oczywistego, homogenicznego i spójnego – znaturalizowany element filmowej opowieści. Oczywiście odmiana języka pisanego we współczesnej kinematografii także ma zastosowanie, ale jest to jedynie metatekstowa rama dzieła: tytuł, napisy czołowe i napisy końcowe. Z pewnością pasmo języka pisanego, funkcjonującego w kinie, domaga się odpowiednio ukierunkowanych lingwistycznych badań. Pomijam w tym momencie napisy w kinie niemym. O ile mi wiadomo, do tej pory nie były one analizowane od strony językoznawczej.

Oryginalna ścieżka dialogowa filmu najczęściej obejmuje język etniczny kraju, w którym powstała dana produkcja. On najczęściej poddawany jest lingwistycznym badaniom – tak w przeważającej mierze dzieje się w polskim językoznawstwie (por. Kresa 2019; por. Bobrowski 2020; por. Skowronek 2020). Pamiętać jednak należy, że widzowie, którzy nie posługują się językiem etycznym właściwym dla danej produkcji, aby móc poznawczo percypować film, muszą mieć kontakt z pasmem językowym sekundarnym wobec języka oryginalnego, czyli z tłumaczeniem audiowizualnym. Tym samym dla osób nieznających oryginalnego języka produkcji to wersja tłumaczeniowa staje się wtedy, paradoksalnie, dla nich najważniejsza. Po prostu tylko tłumaczenie umożliwia zrozumienie dialogów w oglądanym utworze. To właśnie dzięki przekładowi audiowizualnemu (niezależnie od zastosowanej techniki: napisów, dubbingu czy wersji lektorskiej) określona grupa językowa ma dostęp do filmów wyprodukowanych w innym kręgu językowym i kulturowym, a producenci mają z kolei ułatwioną drogę eksportu swych produktów do innych krajów i możliwość szerszej, czasem wręcz globalnej dystrybucji. Co ciekawe, prac poświęconych tłumaczeniom audiowizualnym powstało w naszym kraju stosunkowo wiele (por. Tomaszewicz 2008; por. Hołobut, Woźniak 2017).

Badając warstwę werbalną filmu, traktowanego jako tekst audiowizualny, mamy zawsze do czynienia z wynikiem pracy twórców – autorskim działaniem scenarzystów (dialogistów) i/lub reżysera. Owe oryginalne, właściwe dla konkretnego filmu, konstrukcje językowe, wszelkie twórcze (wy)kreowanie filmowych wypowiedzi składają się na *tekstowe obrazy świata* tych dzieł (por. Skowronek 2020). Podstawowym me-

chanizmem lingwistyczno-kognitywnym, dzięki któremu powstają tekstowe obrazy świata poszczególnych filmów, jest *profilowanie tekstowe* (por. Tokarski 2013), czyli po prostu innowacyjne, twórcze, formalne i/lub semantyczne przekształcanie pojęć utrwalonych w językowym obrazie świata, służące kreowaniu nowych kategorii lub znaczeniowej reinterpretacji kategorii już istniejących (Nowak, Tokarski 2007: 30). Mówiąc najprościej, tekstowy obraz świata wyrażany jest przez pasmo werbalne danego dzieła filmowego, dialogi słyszalne „na jego powierzchni”, istniejące *explicit*. To wszelkie wypowiedzi postaci konstituujące diegezę konkretnego filmu – zawsze jednak wynik kreacji twórców. Profilowanie tekstowe najpełniej ujawnia indywidualną kreację autorską, wszelkie stosowane przez twórców zabiegi, mające nadać dialogom odpowiedni językowy kształt. Profilowanie tekstowe najmocniej jest więc połączone z kategorią kina autorskiego. W tekstowych obrazach świata łatwo bowiem uchwycić specyficzną dla danego reżysera dominantę językowo-stylistyczną, charakteryzującą jego twórczość (por. Miławska-Ratajczak 2018). Trzeba jednak pamiętać, że nawet bardzo oryginalny tekstowy obraz świata danego tytułu zawsze powiązany jest kulturowo, społecznie, wreszcie lingwistycznie (poprzez kategorię *językowego obrazu świata*) z utrwalonymi, stałymi, typowymi dla danego obszaru dyskursami, relacjami, wartościami. Praktycznie każdy film to swoisty znak czasu i miejsca, w którym powstał. Zawsze mocno zanurzony jest w kontekście kulturowo-społecznym, często stanowi też metaforę lub formę artystycznego przepracowania najważniejszych dla danej społeczności spraw. I w języku postaci filmowych można te zjawiska także zauważyć. Jednak wymaga to pewnej kompetencji, by móc stwierdzić, że głos postaci filmowych nie tylko ujawnia autorski koncept dialogisty (wyrażony w tekstowym obrazie świata), ale odśladają także ponadjednostkowe wzorce myślenia i kategoryzowania rzeczywistości. To ważna dystynktywna cecha, całościowo ujmowanego, języka w filmie: ciągle obecna antynomia między diegetycznym, eksplicytnym, tekstowym poziomem wypowiedzi i jej funkcją komunikacyjną a poziomem pozadiegetycznym, implicytnym, kulturowym, nadbudowanym nad sferą „prostej” informacyjności dialogów, ale ciągle istniejącym, bo utrwalonym – i zawsze gotowym do „wydobycia” przez językoznawcę interpretatora.

Można zauważyć, że przedstawiony zestaw prototypowych (prymarnych) parametrów, wskazujących na kierunki badań warstwy werbalnej dzieła filmowego, bliski jest wzorcom kina klasycznego, realizującym tym samym założenia *stylu zerowego* (por. Przyłipiak 2016). Zachowywana jest wtedy równowaga między warstwą werbalną a innymi środkami formalnymi filmu. Inaczej ujmując, w kinie klasycznym można mówić o narratywizacji języka, czyli relewancji (odpowiedniości) słowa i obrazu w dziele filmowym. Żadna z tych warstw znaczeniowych w utworze nie dominuje, lecz doskonale współgra z innymi. Czy jest to zatem uniwersalny, jedyny, wzorzec funkcjonowania filmowych wypowiedzi? Oczywiście, że nie. Mamy bowiem mnóstwo przykładów, w jak twórczy sposób realizacja filmowej ścieżki werbalnej

może obchodzić, wręcz ostentacyjnie łamać wskazane wyżej prototypowe realizacje. Ale jednocześnie ów typowy wzorzec filmowego *verbum* najczęściej spotykany jest w kinematografii euroatlantyckiego obszaru kulturowego. Dodać też trzeba, że „typowi” widzowie najbardziej oczekują filmów sprawnie opowiedzianych, koherentnych formalnie i poznawczo oraz emocjonalnie dla nich ważnych – z przejrzystym, czytelnym i adekwatnym wobec pasma obrazu pasmem języka.

Powyżej wskazałem najważniejsze, prototypowe – bo estetycznie najbardziej funkcjonalne sposoby istnienia ścieżki werbalnej w filmie. Warto obecnie odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: jakie metodologie lingwistyczne można / trzeba / warto zastosować, aby owe realizacje językowe, funkcjonujące w dziełach kinematograficznych, efektywnie poznawczo zanalizować. Z pewnością języka w filmie ze względu na jego bogactwo form, nieogarnioną liczbę konkretnych realizacji (czyli poszczególnych dzieł kinematograficznych) nie jest łatwo poddać całościowej, uogólniającej procedurze badawczej. Na filmowe wypowiedzi, jako na jedno z najważniejszych pasm semiotycznych utworu kinematograficznego, można więc spoglądać z wielu różnych lingwistycznych perspektyw. Praktycznie każdy aspekt języka – systemowy, stylistyczny, pragmatyczny, funkcjonalny, gatunkowy, komunikacyjny, poznawczy, poprawnościowy – może być badany w dziele filmowym. Jest to zatem pole bardzo złożone i wielowarstwowe. Z tego powodu trudno jest określić jakiś jeden wspólnie obowiązujący obszar oraz wzorzec postępowania lingwistycznego. Można jednak wskazać kilka płaszczyzn, które mogłyby podlegać rozmaicie ukierunkowanym badaniom. Byłyby to następujące poziomy (por. Wojtak 2004):

- **f o r m a l n y**, obejmujący rozmaite zagadnienia samego systemu językowego, jego poszczególne warstwy, odmiany i rejestry;
- **s t r u k t u r a l n y**, obejmujący kompozycję i szeroko rozumianą architekturę tekstu filmowego oraz umiejscowienie w nim wypowiedzi bohaterów;
- **k u l t u r o w y**, obejmujący sensy tkwiące w utrwalonych przekonaniach i odniesieniach zewnętrznych, a realizowane w konkretnych użyciach języka w filmie;
- **p r a g m a t y c z n y**, obejmujący wewnątrztekstowe relacje nadawczo-odbiorcze, cele komunikacyjne oraz intencje wypowiedzi;
- **p o z n a w c z y**, obejmujący tematykę dialogów oraz różne formy, sposoby i tryby modalne ich prezentacji;
- **s t y l i s t y c z n y**, obejmujący zjawiska nacechowane kodowo, dookreślone na różnych poziomach języka: np. idiolekty, odmiany stylowe, stylizacje, dialekty, gwary, autorskie idiostyle itp.

Sądzę również, że analizy filmowego pasma werbalnego powinny mieć przede wszystkim charakter badań idiograficznych, czyli nakierowanych na opis zjawisk indywidualnych i niepowtarzalnych, charakteryzujących konkretne utwory filmowe. Oczywiście nie wykluczam podejścia nomotetycznego, nastawionego na wykrycie uniwersalnych, powszechnych struktur i mechanizmów, typowych dla języka w fil-

mie. Tyle tylko, że trudno mówić obecnie o istnieniu stałej, uniwersalnej językowej poetyki filmu. Rozwój kina to bowiem ciągłe łamanie i kwestionowanie istniejących reguł; chociaż, jak wskazałem wcześniej, najbardziej uniwersalnym (prototypowym) modelem funkcjonowania ścieżki werbalnej w filmie są te dzieła, które realizują założenia kina klasycznego, kina integralności narracyjnej. Trwałość klasycznego modelu opowiadania w kinie istnieje, paradoksalnie, właśnie dzięki tym wszystkim wyjątkowym filmom i nurtom, które przez zastosowanie nietypowych rozwiązań werbalnych jeszcze bardziej utrwalają ów dominujący, najczęstszy wzorzec wykończystywania języka w filmie.

Jeśli chodzi o metodologie językoznawcze, które mogą być zastosowane w analizach filmowego *verbum*, sam jestem zwolennikiem podejścia mediolingwistycznego (por. Skowronek 2020). Perspektywa ta umożliwia bowiem nie tylko zbadanie samej warstwy lingwalnej (np. systemowo-stylistycznej) danego utworu filmowego, lecz także charakterystykę ideologicznego, dyskursywnego, kulturowego i technomediálnego uwarunkowania języka w filmie, który nigdy nie jest odseparowanym „kodem” znaczeniowym, lecz elementem silnie skorelowanym zarówno z wizualną stroną konkretnego filmu, jak i całą instytucją kina oraz pejzażem kulturowym, w którym one istnieją. Pytania, na które winno się odpowiedzieć w preferowanych przeze mnie analizach, wykraczają poza samą formalną diagnozę i systemowy opis poszczególnych form czy rejestrów językowych. Te powinny być dopiero wstępem do dalszych dociekań: określenia roli konstrukcji językowych w omawianych filmach, pokazania ich multimodalnego potencjału oraz kulturowego i medialnego zaplecza, a przede wszystkim roli, jaką odgrywają w tworzeniu tekstowych obrazów świata.

Z pewnością jednak w badaniach języka w filmie należy programowo zakładać wielowariantowość ujęć, polimetodologiczność oraz suwerenność badaczy, którzy mogą niezależnie od siebie decydować o kształcie przyjmowanej linii analitycznej. Tym samym oznacza to równoprawny status wielu metodologii lingwistycznych. I jak pokazuje coraz bogatsza polska literatura naukowa, poświęcona językowemu dyskursowi filmowemu, przynosi to bardzo dobre rezultaty. Obok podejścia mediolingwistycznego nader efektywne w badaniach filmowego *verbum* jest np. podejście stylistyczno-funkcjonalne, dzięki któremu można badać swoiste autorskie idiosstyle, konkretne reżyserskie strategie stylistyczno-językowe w filmach wybranych twórców (por. Miławska-Ratajczak 2018). Podejmowane są również tematy stylizacji gwarowej, jej wykładników (fonetycznych, fleksyjnych, leksykalnych i składniowych) oraz ich roli w filmach kinowych i serialach telewizyjnych (por. Kresa 2019). Również badania stylizacji archaizującej, pojawiającej się w filmach, przynoszą bardzo ciekawe wyniki. Widać wtedy zabiegi gramatyczne, semantyczno-leksykalne, składniowe, pragmatyczne i onomastyczne jako główne działania w tworzeniu językowej poetyki „kostiumu historycznego”, dzięki któremu można uzyskać w filmach łatwy do odszyfrowania przez odbiorców pewien stereotyp językowej dawności (por. Bobrow-

ski 2020). Sporo jest też prac poświęconych przekładowi audiowizualnemu, w tym audiodeskrypcji (por. Tomaszewicz 2008; por. Woźniak 2009). Z punktu widzenia pragmatyki językowej (dzięki analizie poszczególnych typów aktów mowy) również można spoglądać na dialogi filmowe (por. Trysińska 2015).

Widać zatem wyraźnie, że lingwistycznych podejść, jeśli chodzi o analizy języka w filmie, może być bardzo wiele. Jest to więc zdecydowanie symptom pozytywny. Warstwa werbalna każdego dzieła filmowego jest bowiem na tyle bogata w znaczenia, że wielość kierunków analizy należy / powinno się rozszerzać tak bardzo, aż osiągnie się przekonujące, poznawczo wartościowe i w miarę obiektywne wyniki badawcze.

Bibliografia

- Bobrowski, J. 2020. *Staropolszczyzna filmowa. Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej w dziełach audiowizualnych*. Kraków: Prace Instytutu Języka Polskiego PAN.
- Hendrykowski, M. 1982. *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hołobut, A., Woźniak, M. 2017. *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kita, M., Loewe, I. red. 2022. *Język w kinie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kresa, M. 2019. *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miławska-Ratajczak, M. 2018. *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- Nowak, P., Tokarski, R. 2007: *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*. W: *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, s. 9–36. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Przyłipiak, M. 2016. *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Salska-Kaca, M. 1992. *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Skowronek, B. 2007. *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Skowronek, B. 2013. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Skowronek, B. 2016. *Dyskurs filmowy jako odmiana dyskursu medialnego*. W: *Dyskurs i jego odmiany*, red. B. Witosz, K. Sujkowska-Sobisz, E. Ficek, s. 189–199. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Tokarski, R. 2013. *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Tomaszewicz, T. 2008. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Trysińska, M. 2015. *Akty mowy jako klucz do interpretacji postaw rodzicielskich. Wychowawcze, komunikacyjne i edukacyjne aspekty filmów animowanych dla dzieci (na przykładzie filmów emitowanych w MiniMini+ i Cartoon Network)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wojtak, M. 2004. *Gatunki prasowe*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Woźniak, M. 2009. *O przekładzie audiowizualnym. Przekładaniec* 1/2008, numer 20.

On the need and directions of studying language in film

Summary

This article takes up the problem of studying language in film. It points to the significance of the issue and the causes of the film discourse having been ignored in analyses of Polish in the media to this date. It also indicates the primary parameters of the verbal aspect in a film work, which can be subjected to a linguist overview. Additionally, it discusses the main linguistics methodologies that seem to be the most effective in examinations of film dialogues.

Keywords: film – language – verbal layer of a film work – media linguistics.

Trans. Monika Czarnecka

Jakub Bobrowski

Instytut Języka Polskiego
Polska Akademia Nauk w Krakowie
jakub.bobrowski@ijp.pan.pl
ORCID: 0000-0002-1096-4677

KONCEPT CUDZOZIEMCA W FILMIE MILICYJNYM. PRZYSZYNEK DO BADAŃ NAD Dyskursem Ludyczno-Propagandowym PRL-U

Ostatnia dekada przyniosła wyraźny wzrost zainteresowania kulturą popularną PRL-u (por. np. Eisler red. 2016; Stańczak-Wiślicz red. 2012, 2015). Zjawisko to nie powinno dziwić, zważywszy że wiele jej wytworów wciąż zachowuje żywotność i zajęło istotne miejsce w kulturowej pamięci Polaków. Uwagę badaczy przyciągają między innymi kinowe i telewizyjne dzieła kryminalne sprzed 1989 r., określane często mianem filmów milicyjnych. Jak dotąd pisali o nich przede wszystkim filmoznawcy i historycy (por. np. Dudziński 2018; Skotarczak 2011), sędzę jednak, że stanowią one niezwykle wdzięczny materiał również do analiz mediolingwistycznych. Kino milicyjne, podobnie jak ówczesne powieści kryminalne (por. Barańczak 1975; Skotarczak 2019), stanowi bogate archiwum PRL-owskiego dyskursu ludyczno-propagandowego¹, w którym realizacji celów rozrywkowych towarzyszyła bardzo wyraźna funkcja perswazyjna, polegająca na upowszechnianiu wizji świata zgodnej z oficjalnie obowiązującą w kraju ideologią. Aby w pełni zrekonstruować obecne w tych filmach mechanizmy sensotwórcze, nie możemy jednak ograniczać ekscerpcji danych do warstwy werbalnej, musimy potraktować je jako teksty multimodalne, funkcjonujące w przekazie medialnym, inaczej medioteksty (Loewe 2018: 91–92; Skowronek 2020: 65). W niniejszym artykule chciałbym pokazać, jak może wyglądać mediolingwistyczna analiza dyskursu ludyczno-propagandowego PRL-u, na przykładzie utrwalonego w kinie milicyjnym obrazu cudzoziemca. Już na wstępie warto zaznaczyć, że postać obcokrajowca pełniła w kryminałach nie tylko istotne funkcje fabularne, towarzyszyło jej także wyraźne nacechowanie aksjologiczne.

¹ Pojęciem <archiwum dyskursu> posługuję się za Janiną Labochą (2008: 7–10).

Przedmiotem rozważań nie będzie tu jednostka leksykalna **cudzoziemiec**, ale kategoria pojęciowa, koncept CUDZOZIEMCA², wyrażany w badanych mediotekstach za pomocą różnych środków werbalnych, jak również z wykorzystaniem innych niż język kodów semiotycznych (przede wszystkim wizualnych). Zaproponowany przeze mnie opis zainspirowany został rozwiniętym przez Jerzego Bartmińskiego i jego współpracowników modelem definicji kognitywnej (por. np. Bartmiński 1988; Niebrzegowska-Bartmińska 2018). Uważam, że definicja kognitywna dzięki swej wielopoziomowej, fasetowej strukturze oraz narracyjnej formie (Bartmiński 2014) jest w stanie pokazać w adekwatny sposób całe bogactwo konceptualizacji pojęć w tekstach multimodalnych.

Na potrzeby badań poddałem oglądowi 54 filmy kryminalne z lat 1961–1987. Bohaterowie pochodzący z zagranicy obecni są w 17 z nich. Poniżej prezentuję w układzie fasetowym rekonstrukcję dyskursywnego obrazu CUDZOZIEMCA, bazującą na tych dziełach. Punktem wyjścia proponowanego opisu jest ogólnojęzykowa, słownikowa definicja podstawowej etykiety leksykalnej, służącej w polszczyźnie do zwербalizowania rozpatrywanej kategorii pojęciowej.

CUDZOZIEMIEC

‘osoba pochodząca z innego kraju niż ten, o który chodzi w danej sytuacji
(w tym przypadku – spoza Polski)’ (za WSJP PAN)

1. DYSTRYBUCJA

CUDZOZIEMCY pojawiają się w 7 odcinkach popularnego cyklu telewizyjnego *07 zgłoś się* w reżyserii Krzysztofa Szmagiera, tworzonych w latach 1976–1987:

- 1) *Brudna sprawa* (07Z.Odc.7), na podstawie opowiadania Barbary Markiewicz-Jodko; angielskojęzyczny klient prostytutki Ewy Grabik.
- 2) *Dlaczego pan zabił moją mamę?* (07Z.Odc.8), na podstawie opowiadania Adama Hauerta (właściwie Jerzego Iwaszkiewicza); Tino Feretti (Andrzej Grązewicz)³.
- 3) *Rozkład jazdy* (07Z.Odc.9), na podstawie powieści *Świetliste ostrze* Andrzeja Bogusławskiego; mężczyzna na stacji benzynowej.
- 4) *Hieny* (07Z.Odc.14), na podstawie opowiadania *Stabilne życie Roberta K.* Andrzeja Gerłowskiego; grupa Niemców w ośrodku wczasowym.
- 5) *Morderca działa nocą* (07Z.Odc.17), na podstawie powieści Anny Kłodzińskiej; grupa Węgrów w hotelu „Victoria”.

² Jednostki konceptualne zapisuję kapitalikami, jednostki leksykalne zaś – drukiem wytłuszczonym.

³ W nawiasie podaję nazwisko aktora, odtwarzającego daną postać, jeśli jego ustalenie było możliwe.

- 6) *Zamknąć za sobą drzwi* (07Z.Odc.19), na podstawie powieści *Biała karawana* Juliusza Grodzińskiego; Adolf Kranz (Robert Nowosadzki), Dżamil Karaman (Sławomir Józwiak), Ivo Babić (Maciej Pietrzyk), Jacqueline Boulanger (Irena Szymczykiwicz), Jovita Popović (Grażyna Wolszczak), Oscar Thomas „Capuccino” (Jan Tomaszewski).
- 7) *Przerwany urlop* (07Z.Odc.21), na podstawie powieści *Bardzo dobry fachowiec* Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego; Kurt Rolson (Marcin Troński), Marsano (Roman Bartosiewicz).

Bohaterowie z zagranicy obecni są ponadto w 10 samodzielnych dziełach fabularnych:

- 8) *Brylanty Pani Zuzy* (BPZ), 1971, reż. Paweł Komorowski, scen. Paweł Komorowski, Jerzy Siewierski, Tadeusz Wieżan, na podstawie powieści *Spadkobiercy pani Zuzy* Jerzego Siewierskiego; łącznik szajki (Leszek Drogosz).
- 9) *Dwaj panowie „N”* (DPN), 1961, reż. i scen. Tadeusz Chmielewski, dial. Stanisław Dygat, na podstawie noweli Ryszarda Gontarza i Zygmunta Szeligi; niemiecki urzędnik (Janusz Bylczyński).
- 10) *Gdzie jest trzeci król?* (GJK), 1967, reż. Ryszard Ber, scen. Joe Alex (właśc. Maciej Słomczyński), na podstawie powieści Kazimierza Kwaśniewskiego (właśc. Maciej Słomczyński); komisarz Didot (Adam Pawlikowski), Gruber.
- 11) *Kocie ślady* (KŚ), 1971, reż. Paweł Komorowski, scen. Maciej Patkowski, Paweł Komorowski, na podstawie powieści *Strzały w Schronisku* Macieja Patkowskiego; austriacki turysta, austriacka turystka.
- 12) *Koniec sezonu na lody* (KSL), 1987, reż. Sylwester Szyszko, scen. Jerzy Janicki; Udo Trauscher.
- 13) *Na całość* (NC), 1986, reż. i scen. Franciszek Trzeciak; Skandynaw (Bruno O’Ya), Skandynawka.
- 14) *Prom do Szwecji* (PDS), 1979, reż. i scen. Włodzimierz Haupe; senior Garcia (Jack Recknitz).
- 15) *Przepraszam, czy tu biją?* (PTB), 1976, reż. i scen. Marek Piwowski; włoski turysta.
- 16) *Skarb trzech łotrów* (STŁ), 1972, reż. Jan Rutkiewicz, scen. Andrzej Szczypiorski, na podstawie powieści *Wyspa czterech łotrów* Andrzeja Szczypiorskiego; Bart Maddock (Juliusz Berger), George Cigoliani (Aleksander Iwaniec), Ike Samish (Jack Recknitz).
- 17) *Zapalniczka* (Zap), 1970, reż. i scen. Krzysztof Szmagier; austriacki policjant (Teodor Gendera), Hilde Werner (Iwona Stoczyńska).

Dodatkowo inni CUDZOZIEMCY bywają wspomniani, ale nie pojawiają się na ekranie, jeszcze w 4 odcinkach serii *07 zgłoś się*: *Major opóźnia akcję* (07Z.Odc.1, na podstawie powieści Marcina Dora), *Dziwny wypadek* (07Z.Odc.3, na podstawie powieści *Alibi* Ryszarda Zelwiańskiego), *Złoty kielich z rubinami* (07Z.Odc.6), *Ścigany przez samego siebie* (07Z.Odc.12, na podstawie powieści Ewy Ostrowskiej).

2. NAZEWNICTWO

2.1. Nazwy ogólne

Bohaterowie filmów milicyjnych, orzekając o pochodzeniu jakiejś osoby spoza Polski, posługują się przede wszystkim najbardziej standardową, utrwaloną w polszczyźnie współczesnej i neutralną stylistycznie jednostką leksykalną, jaką jest (obok *obcokrajowca*, którego jednak archiwum nie dokumentuje) rzeczownik **cudzoziemiec**, np.: *Wszystkie kobiety wykreśliłem, w sumie osiemdziesięciu mężczyzn, z tego wszyscy cudzoziemcy i przyjezdni* (07Z.Odc.8, 5:08–5:14), *Jesteśmy krajem, w którym troszczymy się o cudzoziemców* (07Z.Odc.19, 20:42–20:45), *Ślady opon pochodzą od samochodu wypożyczanego cudzoziemcom* (07Z.Odc.21, 1:13:18–1:13:21). Dotyczy to również samych CUDZOZIEMCÓW, por.: *Jestem cudzoziemcem i czuję się tu bardzo samotny.* (07Z.Odc.21, 14:25–14:28).

Niekiedy pojawia się również nacechowany potocznie rzeczownik **zagranicznik**, np.: *Powiedziała, że Polacy nie nadają się do wielkiej miłości i zaczęta wyłącznie kochać się w zagranicznikach* (07Z.Odc.8, 26:56–26:59), *Przyznał się do napadu na jakiegoś zagranicznika* (07Z.Odc.21, 42:30–42:32).

W odniesieniu do przybyszów z państw kapitalistycznych używane są ponadto okazjonalne peryfrazy, podkreślające gospodarczo-polityczną odmienność krajów ich pochodzenia, takie jak: **facet z Zachodu** – *Pan ma chyba jednak słabość do tych facetów z Zachodu* (07Z.Odc.21, 1:35:00–1:35:02); **gość z drugiej strefy dewizowej** (czyli płacący w walutach wymiennalnych) – *Proszę pani, to jest przecież gość z drugiej strefy dewizowej. Ja jako dyrektor muszę być na bieżąco w tym temacie, to są przecież dolary, prawda?* (KSL, 55: 27–55:34); **obywatel obcego mocarstwa** – *Zaniepokoił nas nieco fakt, że trzech obywateli obcego mocarstwa urządza sobie u nas poligon pirotechniczny* (07Z.Odc.19, 21:06–12).

Co ciekawe, w filmie milicyjnym w zasadzie nie występują etnofaulizmy, wyzwisłowe określenia różnych grup narodowościowych. Spotykamy tylko jednostkowe, innowacyjne określenie Niemca – **guten morgen**, por.: *Pieprzony guten morgen. Dwa trupy, skatowane dziecko* (07Z.Odc.21, 1:38:22–1:38:25).

2.2. Nazwy własne

Cudzoziemcy najczęściej noszą w filmach milicyjnych imiona i nazwiska jednoznacznie wskazujące na ich pochodzenie: niemieckie – **Udo Trauscher, Gruber, Hilde Werner**; włoskie – **Tino Feretti, Marsano**; francuskie – **Didot, Jacqueline Boulanger**; jugosłowiańskie (serbskochorwackie) – **Ivo Babić, Jovita Popović**, latynoamerykańskie (hiszpańskie) – **Garcia**, tureckie – **Dżamil Karaman**. Bardziej skomplikowana strategia nazewnicza obejmuje tylko Amerykanów. W STŁ do Polski przybywa amerykański adwokat **Bart Maddock** oraz dwóch gangsterów: **Ike Samish** i **George**

Cigoliani. Wszyscy oni posługują się imionami rzeczywiście rozpowszechnionymi w Stanach Zjednoczonych, w dwóch wypadkach używają ich form skróconych (**Bart** od **Bartholomew**, **Ike** od **Dwight**), co pozostaje zgodne z kulturą tego kraju. Jeśli chodzi o dobór nazwisk, twórcy filmowi starali się zapewne pokazać za jego pomocą wielokulturowość amerykańskiego społeczeństwa, dlatego też widz słyszy *nomina propria* o różnym rodowodzie, w tym jedno (**Cigoliani**) brzmiące ewidentnie włosko – mamy tu bez wątpienia odwołanie się do stereotypowego obrazu mafii, rządzonej przez rodziny włoskiego pochodzenia. O ile jednak **Maddock** to nazwisko autentyczne (pochodzenia walijskiego), o tyle dwa pozostałe okazują się tworam sztucznymi. *Dictionary of American Family Names* (Hanks red. 2006) notuje wyłącznie nazwisko **Sammis** (pochodzenia holenderskiego), natomiast jedyne włoskie nazwisko, przypominające onim **Cigoliani**, które udało mi się odnaleźć, to **Cingolani**. „Autentycznie anglosaskim” imieniem i nazwiskiem obdarzony został natomiast Oscar Thomas w 07Z.Odc.19.

Znaczącym faktem z zakresu nominacji bohaterów wydaje się jeszcze to, że dwaj brutalni amerykańcy mordercy, **Kurt Rolson** i **Adolf Kranz**, noszą imiona, które polski widz może jednoznacznie kojarzyć jako niemieckie, drugi z nich otrzymał też ewidentnie niemieckie nazwisko⁴. Rolson deklaruje wprost niemieckie pochodzenie [*Mój ojciec był Niemcem* (07Z.21, 5:52)]. W odniesieniu do Kranza nie otrzymujemy takiej informacji, zatem dobór nazwiska, a zwłaszcza imienia, które po wojnie nabrało w Polsce jednoznacznie negatywnych konotacji, musiał być przemyślaną decyzją twórców, mającą na celu uruchomienie u odbiorcy określonego ciągu asocjacyjnego (okrucieństwo hitlerowców → okrucieństwo amerykańskich gangsterów → związki niemiecko-amerykańskie).

3. KATEGORIA NADRZĘDNA

Cudzoziemiec najczęściej jest PRZESTĘPCĄ (07Z.Odc.8, 07Z.19, 07Z.Odc.21, BPZ, DPN, PDS, STŁ, Zap), rzadziej OFIARĄ przestępstwa (07Z.Odc.9, KS, PTB, STŁ) lub epizodycznym TURYSTĄ (07Z.Odc.7, 07Z.Odc.17, KNC), najrzadziej POMOCNIKIEM polskiej milicji (GJK, Zap) oraz (niesłusznie) PODEJRZANYM (KSL).

⁴ Nazwisko *Rolson* nie jest niemieckie, brak go w *Das Digitale Familiennamenwörterbuch Deutschlands* (DFD). Istnieje jednak takie nazwisko angielskie (HoN).

4. KATEGORIE PODRZĘDNE

Filmowi CUDZOZIEMCY reprezentują kilka grup narodowościowych. Są wśród nich: Amerykanie / mieszkańcy innych krajów angielskojęzycznych⁵ (07Z.Odc.7, 07Z.Odc.9, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, DPN, STŁ), Niemcy (07Z.Odc.14, 07Z.Odc.21, GJK, KSL), Włosi (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.21, PTB), Austriacy (KS, Zap), Francuzi (07Z.Odc.19, GJK), Latynos (PDS), Jugosłowianie (07Z.Odc.19), niedookreśleni Skandynawowie (NC), Turek (07Z.Odc.19), Węgrzy (07Z.Odc.17), cudzoziemiec niedookreślony etnicznie (BPZ). Co ciekawe, zdecydowanie najbardziej negatywna postać, reprezentująca omawianą kategorię semantyczną, Kurt Rolson, ma niemieckie pochodzenie, a równocześnie posiada obywatelstwo amerykańskie. W dialogach niektórych filmów wspomina się ponadto o Anglikach (07Z.Odc.19), Arabach (07Z.Odc.12, 07Z.Odc.21), Szwedach (07Z.Odc.8).

5. RELACJE MIĘDZYLUDZKIE

Sytuację rodzinną CUDZOZIEMCA poznajemy rzadko. Niekiedy jest osobą pozostającą w związku małżeńskim (07Z.Odc.8, NC), innym razem wprost deklaruje się jako człowiek samotny (07Z.Odc.21). Niezależnie od tego, przebywając w Polsce, chętnie nawiązuje przelotne relacje erotyczne z miejscowymi kobietami, w tym prostytutkami (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.14, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21). Czasem nie tylko on sam, ale i jego bliscy krewni okazują się zbrodniarzami, do których jednak bohater deklaruje przywiązanie. I tak brat Oscara Thomasa z 07Z.Odc.19 przebywa w więzieniu za zgwałcenie i zamordowanie żony policjanta, natomiast ojciec Rolsona i dziad Marsana z 07Z.Odc. 21 byli hitlerowcami. Przeszłość tego pierwszego zostaje nawet dość dokładnie opisana przez syna za pomocą historyzmów, wzbudzających u polskiego odbiorcy jednoznacznie negatywne asocjacje: *Mój ojciec był szefem policji dystryktu w Generalnej Guberni* (07Z.Odc.21, 9:56–9:59).

Znaczącym zjawiskiem wydaje się ponadto brak wzajemnego zaufania i lojalności między cudzoziemcami prowadzącymi wspólnie działalność przestępczą. W chwili zagrożenia zdradzają się, a nawet mordują (07Z.Odc.19, STŁ).

⁵ Łączę te postaci w jedną grupę ze względu na fakt, że poza wyraźnie wskazanymi Amerykanami jedynym sygnałem ich pochodzenia jest znajomość języka angielskiego.

6. ATRYBUTY

Do charakterystycznych atrybutów CUDZOZIEMCA należy przede wszystkim luksusowy zagraniczny samochód, taki jak: alfa romeo (07Z.Odc.8, PTB), ford (07Z.Odc.9, STŁ), mercedes (07Z.Odc.14, KSL), citroen (07Z.Odc.19), opel (KS), peugeot (07Z.Odc.14)⁶. Ponadto posiada on dolary (KSL, PDS, STŁ) oraz dysponuje bronią palną (07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21).

7. LOKALIZACJA

Przybywszy do Polski, CUDZOZIEMIEC najczęściej zamieszkuje w drogim hotelu o rozpoznawalnej społecznie nazwie, konotującej luksus: „Victorii” (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.12, 07Z.Odc.17), „Forum” (07Z.Odc.21, PTB) i „Grand Hotelu” (STŁ) w Warszawie, „Cracovii” (STŁ) i „Hotelu Francuskim” (STŁ) w Krakowie, „Grand Hotelu” w Sopocie (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.21). Niekiedy nocuje również w placówce fikcyjnej, ale zawsze o wysokim standardzie (07Z.Odc.14, BPZ, KS). Wieczory spędza w drogich lokalach (07Z.Odc.7, 07Z.Odc.17, NC).

8. CHARAKTERYSTYKA FIZYCZNA

8.1. Płeć

Filmowy CUDZOZIEMIEC przeważnie jest mężczyzną (07Z.Odc.7, 07Z.Odc.9, 07Z.Odc.9, 07Z.Odc.14, 07Z.Odc.17, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, BPZ, DPN, GJK, KS, KSL NC, PDS, PTB, STŁ, Zap), choć w kilku dziełach (07Z.Odc.17, 07Z.Odc.19, KS, NC, Zap) mężczyznom towarzyszą również kobiety, które jednak fabularnie nigdy nie wysuwają się na pierwszy plan.

8.2. Wiek

Aktywnie uczestniczący w akcji i pojawiający się na ekranie CUDZOZIEMCY są przeważnie ludźmi w szeroko rozumianym średnim wieku lub nawet nieco młodszymi – opierając się na percepcji ich ekranowych wizerunków oraz informacjach o roku urodzenia aktorów, odtwarzających poszczególne role, można stwierdzić, że bohaterowie mają zazwyczaj od trzydziestu do pięćdziesięciu, najwyżej pięćdziesięciu pięciu lat. Starsi obcokrajowcy bywają jedynie wspomniani w dialogach, a wiek po-

⁶ W uściśleniu informacji na temat filmowych samochodów istotną pomocą okazała się baza danych Internet Movie Cars Database (www.imcdb.org).

staci milicjanci traktują konsekwentnie jako czynnik decydujący o wyłączeniu ich z kręgu podejrzanych, por.:

Wypisałem kilkadziesiąt nazwisk, czterdziestopięcioosobową wycieczkę emerytowanych nauczycielek z Anglii wykreśliłem (07Z.Odc.9, 4:37–4:44); W ciągu ostatnich pięciu dni korzystało z tego samochodu trzech facetów. [...] Pierwszy to Howard Baker, profesor z London University, lat siedemdziesiąt dwa, przyjechał do Polski na zaproszenie PAN-u. Raczej odpada (1:13:27–1:13:40).

8.3. Uroda

Jeśli chodzi o prezentację werbalną i wizualną wyglądu zewnętrznego CUDZOZIEMCÓW, należy zauważyć, że kino milicyjne opiera się mocno na stereotypowych wyobrażeniach, dotyczących urody poszczególnych grup narodowościowych. I tak np. mężczyźni pochodzący z krajów basenu Morza Śródziemnego – Włoch, Jugosławii, Turcji – to wyłącznie śniadzi bruneci (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, PTB, STŁ), nierzadko z obfitymi czarnymi włosami (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21). Najwyrazistszym komponentem filmowych wyobrażeń na temat kobiet z tego regionu również okazuje się ciemna karnacja i włosy, np. gdy Joanna Kostrzevska (Hanna Balińska-Korsztyn) w 07Z.Odc.8 próbuje nielegalnie wyjechać z kraju w przebraniu Włoszki, ma na sobie czarną perukę. Na bruneta ucharakteryzowany został także aktor Jack Recknitz, naturalny jasny szatyn, gdy odtwarzał rolę przestępcy z Ameryki Południowej w PDS.

Z kolei postacie Skandynawów odtwarzają aktorzy będący wysokimi, niebieskookimi blondynami (NC). Na założeniu istnienia silnego stereotypu wyglądu obcokrajowców z północy opiera się również następujący dialog między świadkiem a przesłuchującym go milicjantem, dotyczący poszukiwanego mężczyzny: – *To był Amerykanin? – Amerykanin. – No dobrze, a skąd wiecie, że to był Amerykanin? – Mówił po angielsku. – To mógł być Anglik albo Szwed. – Chyba nie Szwed, taki czarniawy* (STŁ, 29:52–30:10). Blondynami są również Niemcy (urzędnik w DPN) i Austriacy (Hilde Werner oraz policjant w Zap).

8.4. Ubranie

Poza nielicznymi sytuacjami, takimi jak pobyt na kempingu (07Z.Odc.19) czy też podróż samochodem dostawczym (NC), CUDZOZIEMIEC zawsze ubrany jest bardzo elegancko, a jego strój świadczy o wysokim statusie materialnym. Nawet jeśli przybywa do Polski, aby popełnić zbrodnię, ma na sobie piękny garnitur, płaszcz, koszulę i krawat. Z tego powodu wyróżnia się zdecydowanie w miejscach publicznych i zwraca uwagę miejscowych, por. np. następującą wypowiedź hotelowej sprzątaczkii: *Tu mieszka dużo cudzoziemców [...]. Wie pan, to są eleganccy panowie. Mają tyle koszul, że nie piorą ich wcale, tylko ciągle zmieniają na nowe*

(07Z.Odc.8, 4:02–4:17), a także fragment zeznań przesłuchiwanego pijaczka: – *A jak wyglądał ten człowiek? – Ja nie widziałem dokładnie, bo ja zawsze przy robocie wyłączam światło, ale myślę, że elegant, bo waniało od niego jak z Pewexu na Hożej* (07Z.Odc.21, 46:01–46:09).

9. CECHY PSYCHICZNE, STANY EMOCJONALNE, CHARAKTERYSTYKA INTELEKTUALNA

CUDZOZIEMIEC będący przestępcą charakteryzuje się bezwzględnością i brutalnością w realizacji własnych interesów, nie ma skrupułów moralnych, które powstrzymałyby go od torturowania i zabijania ludzi (07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, PDS, STŁ).

Niekiedy obcokrajowcy – zarówno kryminaliści, jak i zwykli turyści – wykazują się daleko posuniętą naiwnością i nieznajomością realiów PRL-u, nie wiedzą np., że nad Wisłą mówi się po polsku, a nie po rosyjsku (NC). W konsekwencji sami padają ofiarą przestępstw ze strony Polaków (07Z.Odc.9, 07Z.Odc.21, KŚ, PTB).

Szczególnymi negatywnymi cechami psychicznymi wyróżniają się postacie Niemców (07Z.Odc.14, 07Z.Odc.21, KSL). Przebywając w Polsce, zachowują się oni w sposób niegrzeczny i roszczeniowy, impertynencko odnoszą się do Polaków, a nawet formułują pod ich adresem obraźliwe komentarze, por. następującą kwestię Kurta Rolsona: *Ale wracając do tego, co pani mówiła o Polakach, to ja mam zupełnie inne doświadczenia. [...] Mili, fajni ludzie. Może tylko zbyt często pijani, leniwi, niepunktualni* (07Z.Odc.21, 16:08–16:22).

10. CUDZOZIEMIEC JAKO SUBIEKT DZIAŁAŃ

CUDZOZIEMIEC w analizowanych filmach prowadzi działalność przestępczą lub co najmniej nieetyczną: morduje – ludzi przeszkadzających mu w nielegalnych interesach, w tym własnych współników; zabija także na zlecenie (07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, STŁ); korzysta z usług prostytutek (07Z.7, 07Z.Odc.14, 07Z.Odc.21); przeżywa narkotyki (07Z.Odc.19) oraz diamenty (BPZ) i mikrofilmy z danymi wywiadowczymi (BPZ, DPN); zleca kradzież cennego obrazu (GJK, PDS); porywa niewinne osoby jako zakładników i grozi im śmiercią (07Z.Odc.19); zleca zabójstwo niewygodnych współpracowników (07Z.Odc.21); bije kobietę, chcąc uzyskać od niej potrzebne informacje, a gdy ta nie chce mówić, łamie nogę jej choremu dziecku (07Z.Odc.21); namawia polską kochankę do nielegalnego wyjazdu z kraju w przebraniu jego tragicznie zmarłej w wypadku żony (07Z.Odc.8); próbuje nielegalnie sprzedać dolary (PTB), uczestniczy także w ich zorganizowanym przemyśle (Zap); Niemiec pochodzący z Ziemi Odzyskanych zamierza odebrać polskiemu właścicielowi skarb, który

niegdyś ukrył w swoim dawnym domu (*Niemiec [...] wszedł do ogrodu, obszedł cały teren, porobił jakieś zdjęcia, a potem zażądał, żeby go wpuścić na strych*; KSL, 41:06–41:18).

Bardzo rzadko CUDZOZIEMCY w Polsce podejmują również działania pozytywne: austriaccy, francuscy i jugosłowiańscy stróże prawa współpracują z Milicją Obywatelską w celu rozbicia międzynarodowych organizacji przestępczych (07Z.Odc.19, GJK, Zap); węgierscy przedsiębiorcy prowadzą w Warszawie legalne interesy z szefostwem zakładów państwowych (07Z.Odc.17); skandynawscy turyści zabierają do samochodu polskich autostopowiczów (NC).

11. CUDZOZIEMIEC JAKO OBIEKT DZIAŁAŃ

Osoby przybywające z zagranicy stają się w Polsce ofiarami czynów niezgodnych z prawem: zostają zamordowane (07Z.Odc.19, KS, STŁ, DPN), okradzione (07Z.Odc.9, 07Z.Odc.21, PTB), pobite (07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21), są szantażowane (07Z.Odc.21).

CUDZOZIEMIEC podlega także działaniom śledczym polskich organów bezpieczeństwa: jest śledzony i ścigany (07Z.Odc.8, 07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, KSL, STŁ), zostaje aresztowany (07Z.Odc.19, 07Z.Odc.21, BPZ, STŁ), jest przesłuchiwany (07Z.Odc.21, BPZ, STŁ). Zawsze jednak odbywa się to zgodnie z prawem, a służby bardzo dbają, by obcokrajowcy byli traktowani w szczególnie dobry sposób, por. następujące wypowiedzi milicjantów:

Obywatelu poruczniku, na takie zatrzymanie cudzoziemca potrzebne jest specjalne zezwolenie. (07Z.Odc.8, 44:30–44:34), Dzwonił dyżurny bezpieki. Kazał panu powiedzieć, że niepotrzebne nam są nawet najmniejsze zadrażnienia z cudzoziemcami (07Z.Odc.21, 1:23:20–1:23:25).

Biznesowych gości z Węgier ich polski gospodarz podejmuje na wystawnej kolacji w hotelu „Victoria”. Z kolei zachowujący się impertynencko przybysze z Niemiec są wyrzucani z miejsc, w których przebywają (07Z.Odc.14, KSL).

12. POSTRZEGANIE I WARTOŚCIOWANIE

Polscy bohaterowie filmów milicyjnych w swoim postrzeganiu CUDZOZIEMCÓW odwołują się w bardzo dużym stopniu do niejawniej wiedzy potocznej, gromadzącej stereotypowe przekonania na temat charakteru narodowego poszczególnych nacji. I tak np. liczne wypowiedzi implikują związki Amerykanów – na zasadzie metonimii symbolizowanych przez nazwę miejscową **Chicago** – ze zorganizowaną przestępczością:

– Narkotyki i broń odpada, nie moja branża. – Nie, to nie Chicago, ale... ale gdybyś nam nawalił, to i na Chicago znajdzie się miejsce (07Z.Odc.1, 9:06–9:15); Nie będę przy każdym samochodzie stawał dwóch ludzi obstawy. Chicago na Marszałkowskiej (07Z.Odc.3, 5:47–5:53); Główny organizator... Ja myślę, że demonizujecie tą[sic!] sprawę [...] Nie, co to u nas, Chicago, co? Organizacje przestępcze? (07Z.Odc.6, 7:09–7:22).

W kwestiach odnoszących się do Włochów ujawniają się asocjacje z romantyczną miłością:

Zajmowała się tylko prawdziwą miłością, a wiesz pan, kto się nadaje do prawdziwej miłości? No kto? Włoch, panie (07Z.Odc.8, 27:22–27:34),

jak również gorliwym, ale połączonym z hipokryzją katolicyzmem (w poniższym przykładzie przywoływanym asocjacyjnie za pomocą szeregowej frazy nominalnej **Bóg i papież**):

Przecież to bzdura, żeby żonaty Włoch przyjeżdżał do Polski mordować kochankę. Może bez przeszkód zostawiać od czasu do czasu swoją ślubną, lekko już podstarzałą żonę, z którą Bóg i papież nie pozwalają się rozejść, przyjechać do Polski i za małe pieniądze odetchnąć trochę czystą miłością (07Z.Odc.8, 31:33–32:02).

Anglicy kojarzą się z chłodem i spokojem:

– No więc rzeczywiście robi się mało dowcipnie. Jeszcze salmonella i powódź. – Anglicy, których, zdaje się, wielce sobie cenisz, mówią w takich sytuacjach: No comments (07Z.Odc.21, 36:47–36:59).

Również Szwedzi postrzegani są jako ludzie spokojni, ale zarazem nudni oraz niezdolni do przeżywania głębszych namiętności:

Powiedziała, że Polacy nie nadają się do wielkiej miłości i zaczęła wyłącznie kochać się w zagranicznikach. Wie pan, najpierw był Szwed. Rozumiesz pan? Co może być za miłość z człowiekiem, który na co dzień pije mleko?... (07Z.Odc.8, 26:56–26:59).

Ze znalezionych w archiwum dyskursu wzmianek o Arabach wyłania się obraz nietrakcyjnych fizycznie bogaczy, za pieniądze zdobywających zainteresowanie atrakcyjnych Polek:

– Rozeszliśmy się, jeszcze jak byłem na placówce w Londynie, wyjechała do Libanu. [...] – Gruby stary Arab? (07Z.Odc.12, 6:04–6:32), – Drugi – Arab na wybiegu. Pije, płaci, dewizówki szaleją za nim, płaci dziewczynom za noc dwieście dolarów, ale muszą być blondynki i szczupłe. – He, grube to on ma w domu, wiem (07Z.Odc.21, 1:13:41–1:13:51).

Co ciekawe, cechy przypisywane CUDZOZIEMCOM w kinie tylko częściowo pozostają zgodne z wynikami klasycznych badań Krystyny Pisarkowej (1976), dotyczących polskich stereotypów narodowościowych⁷. Jeśli chodzi o Anglików, to chłód i dystans rzeczywiście należą do rdzenia kolektywnego wyobrażenia tej nacji. W odniesieniu do Włochów lingwistka pokazała istnienie skojarzeń z urodą, namiętnością i romansami, ale już nie z katolicyzmem. Nie wspomina również o asocjacji Amerykanin – gangster. Pojawienie się tych konotacji w archiwum należy raczej wiązać z ideologicznymi podstawami dyskursu (negatywne nastawienie do Kościoła i Stanów Zjednoczonych), na które w drugim wypadku nałożył się chyba czynnik metafilmowy – intertekstualne nawiązanie przez twórców kryminałów do rozpoznawalnych konwencji amerykańskiego kina gangsterskiego (pościgi, strzelaniny, handel narkotykami, por. Helman 1990).

K. Pisarkowa nie badała stereotypów Szwedów i Arabów. Wydaje się jednak, że „milicyjny” obraz tych nacji nie jest wyłącznie kreacją twórców, ale znajduje oparcie w pewnych autentycznych przekonaniach społecznych. Wskazywałby na to fakt, że podobne wyobrażenia można znaleźć w innych tekstach popkultury z epoki⁸.

ZAKOŃCZENIE

Definicja kognitywna CUDZOZIEMCA pokazuje, że kino milicyjne zdominowane było przez negatywne postrzeganie osób pochodzących z zagranicy. W badanych mediotekstach jawią się one przede wszystkim jako źródło zagrożeń dla prawnego i moralnego porządku socjalistycznej Polski. Oczywiście zauważyć można dość istotne różnice w sposobie przedstawiania poszczególnych grup narodowościowych. Obywatele innych państw „demokracji ludowej”, *notabene* nieliczni, są bohaterami neutralnymi, a nawet pozytywnymi. Cechy i zachowania negatywne przypisane zostały przede wszystkim mieszkańcom krajów kapitalistycznych, a ich największe zagęszczenie dotyczy Amerykanów i Niemców. W pierwszym wypadku zjawisko to należy uznać za pochodną ideologicznych założeń dyskursu, do których należał obraz Stanów Zjednoczonych jako najpotężniejszego wroga socjalistycznego porządku świata. Wizja taka nie znajdowała raczej oparcia w przekonaniach społecznych. Inna sytuacja dotyczy Niemców. W ich wypadku twórcy mogli się odwołać do autentycznego,

⁷ Badania te mają ten dodatkowy walor, że zostały przeprowadzone w latach siedemdziesiątych, a zatem w przybliżeniu dokumentują sytuację z czasów, gdy powstawały analizowane w niniejszym tekście filmy.

⁸ Motyw „zimnych Szwedek” występuje np. w piosence Andrzeja Rosiewicza *Najwięcej witaminy* z 1980 r., a Arabowie uwodzący Polki pojawiają się w utworach Budki Suflera (*Jolka, Jolka* z 1982 r.) i Jacka Skubikowskiego (*Jedyny hotel w mieście* z 1983 r.).

wielowiekowego i zabarwionego zdecydowanie negatywnie etnicznego stereotypu (por. Bartmiński 1994), którą to możliwość skrzętnie wykorzystali.

Zaprezentowana analiza pokazuje, że archiwum PRL-owskiego dyskursu ludyczno-propagandowego stanowi rezerwuar niezwykle interesujących mechanizmów sensotwórczych. Kontynuacja tego rodzaju badań, opierających się na założeniach współczesnej mediolingwistyki, może się przyczynić do istotnego poszerzenia wiedzy na temat środków ideologicznej perswazji, a także relacji między kulturą popularną a pamięcią zbiorową.

Bibliografia

- Barańczak, S. 1975. *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*. W: *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, s. 270–316. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bartmiński, J. 1988. *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji słowa*. W: *Konotacja*, red. J. Bartmiński, s. 169–183. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bartmiński, J. 1994. Jak zmienia się stereotyp Niemca w Polsce?. *Przegląd Humanistyczny* 38, nr 5, s. 81–101.
- Bartmiński, J. 2014. *Narracyjny aspekt definicji kognitywnej*. W: *Narracyjność w języku i kulturze*, red. D. Filar, D. Piekarczyk, s. 99–115. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- DFD – *Das Digitale Familiennamenwörterbuch Deutschlands*. Online: www.namenforschung.net [dostęp: 2.03.2023].
- Dudziński, R. 2018. *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”.
- Eisler, J. red. 2016. *Co nam zostało z tych lat. Dziedzictwo PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hanks, P. red. 2006. *Dictionary of American Family Names*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780195081374.001.0001.
- Helman, A. 1990. *Film gangsterski*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- HoF, *House of Names*. Online: www.houseofnames.com [dostęp: 2.03.2023].
- Internet Movie Cars Database. Online: www.imcdb.org [dostęp: 2.03.2023].
- Labocha, J. 2008. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Loewe, I. 2018. *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. 2018. O różnych wariantach definicji leksykograficznej – od taksonomii do kognitywizmu. *Etnolingwistyka* 30, s. 259–284.
- Pisarkowa, K. 1976. Konotacja semantyczna nazw narodowości. *Zeszyty Prasoznawcze* 17, nr 1, s. 5–26.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

- Skotarczak, D. 2011. *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*. W: *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, s. 208–218. Lublin: Portal WiE.
- Skotarczak, D. 2019. *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*. Warszawa: Instytut Pamięi Narodowej.
- Stańczak-Wiślicz, K. red. 2012. *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989. Problemy i perspektywy badawcze*. Warszawa: Fundacja „Akademia Humanistyczna” i Instytut Badań Literackich PAN.
- Stańczak-Wiślicz, K. red. 2015. *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- WSJP PAN – Żmigrodzki, P. red. 2007–. *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Online: <https://wsjp.pl/>.

Concept of FOREIGNER in the militia film. A contribution to the research on ludic and propaganda discourse in the Polish People's Republic

Summary

An increasing interest in the popular culture of the Polish People's Republic has been noticeable in recent years. The author believes that the ludic and propaganda discourse, which combines entertainment and persuasive functions, has a major part in it. This is evidenced by numerous multimodal texts, including crime stories, the so-called militia crime stories. They provide an interesting research material for the contemporary media linguistics. This article presents a media linguistic reconstruction of the discursive image of a foreigner in militia cinema. The tool applied in the analytical procedure is the cognitive definition model. The analysis has proved that the image of foreigners is dominated by negative evaluation, which concerns Germans and Americans in particular. In the author's opinion, developing this type of research will contribute to broadening the knowledge of persuasion mechanisms and Polish cultural memory.

Keywords: media linguistics – Polish language in film – discursive worldview – ethnic stereotypes – militia cinema.

Trans. Monika Czarnecka

Karolina Czerkas

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

karolina.czerkas99@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8163-0080

„KRÓLESTWO SAMOTNEJ DUSZY”, CZYLI KONCEPTUALIZACJE POJĘCIA <SAMOTNOŚĆ> W FILMIE ANIMOWANYM PT. *KRAINA LODU*

WSTĘP

Współcześnie samotność stała się niejako „cechą istnienia w nowoczesnym społeczeństwie” (Piskorska 2017: 82). Uczucie odseparowania od innych i niemożności pełnego porozumienia się z drugim człowiekiem towarzyszy większości ludzi w tzw. krajach rozwiniętych (Piskorska 2017). Dlatego też samotność coraz częściej staje się przedmiotem zainteresowania nie tylko socjologów, psychologów czy antropologów, lecz także językoznawców. Omawiane zagadnienie wiąże się ze sferą zjawisk złożonych, abstrakcyjnych, które ludzie regularnie konceptualizują w podstawowych kategoriach odnoszących się do doświadczeń zmysłowych (por. Lakoff, Johnson 1999). Tego typu wzorce metaforyczne przenikają komunikację na poziomie językowym, wizualnym, dźwiękowym czy multimodalnym. Takich możliwości wyrażania treści dostarczają filmy animowane, charakteryzujące się nieograniczoną swobodą w tworzeniu obrazów, kształtowaniu ich w celu oddania nawet najbardziej nierzeczywistych zamysłów autora (por. Sikora 2013), co z kolei pozwala w pewnym stopniu uchwycić to, co nieuchwytnie, wyrazić to, co niewyraźalne.

Przedmiotem artykułu są konceptualizacje pojęcia <samotność> w animacji, która w dużej mierze dotyczy właśnie tego problemu, czyli w *Krainie lodu* (Buck, Lee reż. 2013). Celem moich badań była analiza filmu pod kątem tego, jakie cechy samotności zostały w nim ukazane, do jakich domen pojęciowych obecnych w języku się one odnoszą oraz jakie nowe treści dotyczące tego tematu się w nim pojawiają.

TŁO BADAŃ

Spośród językoznawczych prac na temat samotności warto wymienić książkę Katarzyny Sobstyl pt. *Samotność i jej obrazy w języku* (Sobstyl 2013). Autorka w skrócie przedstawia w niej różne koncepcje samotności w filozofii oraz sposoby definiowania tego zjawiska w psychologii i socjologii. Skupia się na odtwarzaniu językowego obrazu samotności przez analizę historii leksemu i jego znaczeń oraz semantyki wyrazów, przysłów, utrwalonych porównań z nim powiązanych. Ważnym elementem jej analizy są badania ankietowe pozwalające pokazać, jak to pojęcie jest rozumiane współcześnie przez konkretne grupy użytkowników języka. Z perspektywy analizy *Krainy lodu* istotne są następujące konstatacje Katarzyny Sobstyl:

1. Samotność można rozpatrywać jako uczucie, stan lub sytuację, ale nie zawsze te perspektywy dają się jasno rozgraniczyć.
2. Jako uczucie samotność stanowi zbiór różnorodnych uczuć składowych. Najczęściej są to: ból, strach, smutek, tęsknota, cierpienie. Rzadko samotności towarzyszy radość, co przekłada się na to, że w języku stan samotności jest wartościowany głównie negatywnie.
3. Samotność może być postrzegana jako wartość pozytywna w wypadku, gdy mamy do czynienia z zamierzonym działaniem zgodnym z potrzebami jednostki.
4. W socjologii mówi się o osobach samotnych przede wszystkim w związku z brakiem partnera, prowadzonym stylem życia lub miejscem zamieszkania.
5. Utrwalone porównania, przysłówia oraz zwroty pokazują, że samotność:
 - a. jest synonimem pojedynczości,
 - b. dotyczy człowieka,
 - c. jest sprzeczna z regułami życia w grupie,
 - d. wiąże się z martwością, innością, walką z przeciwnościami, brakiem przynależności,
 - e. jest związana z uczuciem pustki, przykrości, ciężaru,
 - f. wynika z odrzucenia,
 - g. jest wartościowana negatywnie,
 - h. sprawia, że człowiek staje się samodzielny i niezależny, ale to wiąże się z ograniczeniami.
6. Z badań ankietowych wynika z kolei, że samotność:
 - a. dotyczy człowieka,
 - b. wiąże się ze smutkiem, bólem, lękiem, poczuciem odrzucenia,
 - c. powoduje depresję, apatię, niechęć do życia,
 - d. budzi strach, przeszkadza człowiekowi, jest ciężarem trudnym do zniesienia, osłabia człowieka,
 - e. jest trudna do pokonania, bywa monotonna,
 - f. zazwyczaj trwa długo i nie ma granic, może być wynikiem nieszczęśliwych zdarzeń, jakiejś straty, czasem wiąże się z chorobą.

7. Ankietowani jednak też zauważają, że samotność:
 - a. daje wolność, szczęście, spokój,
 - b. pozwala wyłączyć się ze sfery spraw codziennych, uciec od ludzi,
 - c. pozwala poznać lepiej samego siebie,
 - d. sprzyja modlitwie,
 - e. czyni człowieka samodzielny,
 - f. bywa wygodna (Sobstyl 2013).

Poszczególne elementy związane z samotnością, omówione w książce K. Sobstyl, są wykorzystywane w tekstach artystycznych w sposób kreatywny, mogący odsłonić jeszcze inne aspekty omawianego stanu. Tak też się dzieje w *Krainie lodu*.

Do tej pory o wspomnianej animacji z językoznawczego punktu widzenia pisała jedynie Monika Kresa, która analizowała funkcje wykorzystania gwary podhalańskiej w kształtowaniu postaci Oakena i tworzeniu efektu komicznego (Kresa 2017). Inne polskie teksty dotyczące *Krainy lodu* prezentują przede wszystkim postmodernistyczne spojrzenie na baśń – temat samotności pojawia się w nich jednak marginalnie (por. Skowera 2021; Zielińska-Nowak 2018; Kwiatkowska 2016).

Znacznie częściej wspomniana animacja staje się przedmiotem zainteresowań zagranicznych badaczy. W literaturze obcojęzycznej możemy znaleźć np. analizy oryginalnych dialogów filmu z perspektywy teorii aktów mowy Austina (Amanda, Marlina 2018), prace na temat technik tłumaczeniowych zastosowanych w innych wersjach językowych *Krainy lodu* (Supardi 2018) czy teksty dotyczące ukazanych w animacji wizerunków poszczególnych płci (Streiff, Dundes 2017; Farris 2020). Z perspektywy niniejszego artykułu na szczególną uwagę zasługuje zaprezentowana przez Christophera Kowalskiego i Ruchi Bhalę (2018) interpretacja omawianego filmu przeprowadzona w nurcie psychodynamicznym. Autorzy pokazują proces przemiany Elsy jako metaforę dojrzewania. Kolejne działania bohaterki, która próbuje poradzić sobie ze swoimi lękami i niepokojącymi stanami umysłu, można rozumieć jako mechanizmy obronne podobne do tych stosowanych przez nastolatków. Jednym z nich jest właśnie izolowanie się od innych w trudnych momentach życia.

METODOLOGIA

Współcześnie na sposoby tworzenia i rozumienia znaczeń w otaczającym nas świecie mają wpływ media audiowizualne, których narracja jest zawsze polisemiczna (zob. Skowronek 2020). Na teksty przez nie wytwarzane składają się w związku z tym różne sposoby przekazu informacji, wśród których ważną rolę odgrywa też język. Wszystkie te semiosfery współlistnieją, wchodzą w relacje ze sobą i oddziałują na siebie wzajemnie, dlatego badanie np. dialogów w oderwaniu od innych płasz-

czynn znacznie zubaża analizę. Podczas analizy języka w filmach, które z definicji są multimodalne, należy uwzględniać różne formy przekazu (Skowronek 2020). Łączy się to z założeniami kognitywizmu, dotyczącymi językowego obrazu świata (JOS). Ryszard Tokarski (1998) podkreśla, że odtwarzanie znaczenia słowa tylko na podstawie derywatów, relacji między wyrazami, metaforyki czy frazeologii jest niepełne, wybiórcze. Takie spojrzenie otwiera badaczy na semantykę języka artystycznego, która opiera się na konwencjonalnych użyciach słów i je rozwija (zob. tamże), a także na niewerbalne informacje zakodowane w różnych systemach semiotycznych, wchodzących w szereg zależności z warstwą językową (zob. Sikora 2013).

Specyfika języka w *Krainie lodu* tkwi także w tym, że polskie dialogi napisane przez Jana Wecsilęgo i piosenki przetłumaczone przez Michała Wojnarowskiego jako dubbing nie są tekstami oryginalnymi. Iwona Sikora podkreśla jednak, że podstawową strategią tłumaczenia wypowiedzi bohaterów polskich wersji filmów animowanych jest oswajanie i udomawianie prowadzące do naturalizacji obcego produktu (Sikora 2013). Dlatego np. wypowiedzi Oakena, właściciela sklepiku w górach, mają niektóre cechy gwary podhalańskiej, łatwo rozpoznawalnej dla Polaków (zob. Kresa 2017), mimo że cała akcja animacji rozgrywa się w Norwegii. Dzięki takiemu spojrzeniu na dubbing można badać polską wersję jako osobny tekst, którego nie analizuję w odniesieniu do oryginału.

Twórcy dialogów filmowych starają się jak najbardziej zbliżyć do języka mówionego, aby to, z czym zetknie się odbiorca, brzmiało jak najbardziej naturalnie i autentycznie (por. Skowronek 2020). Kwestie bohaterów sytuują się jednak pomiędzy językiem pisanym a mówionym, bo z jednej strony są przeznaczone do słuchania i mamy w nich do czynienia z realną komunikacją między widzami a twórcami filmu, a z drugiej strony zostają wcześniej przygotowane, zaplanowane na piśmie (Sikora 2013).

Pojęcie <samotność> w *Krainie lodu* można zatem analizować, traktując ten tekst (zwłaszcza piosenki) jako artystyczny i jako pewien zapis mowy, z której kontekst fabularny wyodrębnia poszczególne elementy i układa je w bardziej rozbudowane obrazy.

Krystyna Waszakowa w artykule poświęconym konceptualizacji pisze, że „użytkownicy języka mają zdolność tworzenia pojęć jako pewnej rzeczywistości mentalnej oraz odkrywania rzeczywistości mentalnej w wyrażeniach jako składnikach wypowiedzi” (Waszakowa 2020: 14).

Jerzy Bartmiński pokazuje, że JOS ma dynamiczny charakter, jest aktywny poznawczo i stanowi pewną strukturę, która pośredniczy między językiem a światem – strukturę niejednoznaczną, silnie podatną na subiektywne kształtowanie (Bartmiński 2015). Dlatego właśnie w analizach całościowych powinno się stosować dwie procedury badawcze – semazjologiczną i onomazjologiczną. Pierwsza z nich zakłada, że jako punkt wyjścia należy traktować leksem – nazwę pojęcia – a następ-

nie szukać elementów rzeczywistości, które się za nim kryją („odkrywanie rzeczywistości mentalnej w wyrażeniach”). Druga perspektywa zakłada konieczność wyjścia od pojęcia w kierunku jego określeń i wyobrażeń. To rozróżnienie jest dla mnie szczególnie ważne, ponieważ temat samotności rzadko pojawia się w *Krainie lodu* w sposób dosłowny. Powraca jednak przez cały film w kolejnych wypowiedziach postaci, obrazach, piosenkach i metaforach.

Aktywność mentalną związaną z tworzeniem tego typu treści pojęciowych Ronald Langacker nazywa konceptualizacją, czyli sposobem, w jaki pojmujemy daną sytuację. Jest to zjawisko dynamiczne, o charakterze procesualnym:

[...] znaczenie jest identyfikowane nie z pojęciami, ale z konceptualizacjami, a sam dobór terminu ma właśnie na celu podkreślenie dynamicznego charakteru procesu. Ogólnie mówiąc, przez konceptualizację rozumie się wszelkie zdarzenia (przejawy) doświadczenia mentalnego, a w ich liczbie: (i) koncepcje nowe i utrwalone, (ii) nie tylko tzw. pojęcia intelektualne, ale także doznania zmysłowe, motoryczne i emocjonalne, (iii) ocenę kontekstu fizycznego, językowego, społecznego i kulturowego oraz (iv) koncepcje, które rodzą się „na bieżąco”, w czasie przetwarzania, a nie współwystępują z innymi. Tak więc nawet jeśli same „pojęcia” uznamy za byty statyczne, to konceptualizacje już nie (Langacker 2009: 52–53).

Konceptualizacja zatem nie dotyczy tylko języka, ale zasada się znacznie głębiej, w procesach ludzkiego poznania. Ściśle powiązane z nią obrazowanie sytuacji czy pojęcia (zob. Waszakowa 2020) może przebiegać w różnych systemach znakowych i łączyć się z metaforyzacją prowadzącą do rozszerzenia znaczenia, wydobywania jego konkretnych elementów. Przytoczony termin, użyty także w tytule tej pracy, wydaje się więc najlepszy, żeby objąć różne sposoby ujmowania pojęcia <samotność> w filmie *Kraina lodu*.

Charles Forceville, powołując się na George’a Lakoffa i Marka Johnsona, wskazuje, że podstawowym dla człowieka narzędziem konceptualizacji jest metafora, która prymarnie stanowi element nie tylko języka, lecz także – a może przede wszystkim – myślenia oraz działania (Forceville 2015). Filmy animowane kierują się własną logiką, nie ograniczają ich prawa fizyki, zawierają często hiperbolizacje, uproszczenia, dzięki czemu pozwalają na zobrazowanie przemian, abstrakcji, subiektywnych perspektyw patrzenia na dane zjawisko. W związku z tym jedną ze strategii narracyjnych w animacjach bardzo często stają się metafory, o czym pisze Carmen Hannibal (2017). Opierające się w dużej mierze na wizualnej stronie filmu metafory odnoszą się często do cielesnych doznań człowieka (por. Forceville 2017), co reaktywuje wrażenia percepcyjne, pozwala widzowi z doświadczenia odbioru wydobywać i tworzyć znaczenia. Skoro zaś film przekazuje treść za pomocą sekwencji ruchomych obrazów, dźwięku, muzyki, języka, kolorów i stanowi w związku z tym (o czym już była mowa) multimodalne medium, to metafory zawarte w takich tekstach kultury także zazwyczaj mają multimodalną naturę, co oznacza, że ich tematy oraz źródła przedstawiane są w różnych sferach semiotycznych (por. Forceville 2015).

<SAMOTNOŚĆ> W KRAINIE LODU

W ankietach przeprowadzonych przez K. Sobstyl (2013) wielokrotnie pojawiają się odpowiedzi sugerujące, że samotność nie jest tylko brakiem towarzystwa, przyjaciół, rodziny czy partnera, jest czymś w nas, jakimś miejscem istniejącym głęboko w człowieku, pustką, której nie zapełni żadna relacja, czymś najbardziej osobistym i wyjątkowym. W *Krainie lodu* każdego bohatera można nazwać na swój sposób samotnym. Hans wychowuje się jako najmłodszy z trzynastu braci, którzy go lekceważą i nie dają mu nadziei na lepszą przyszłość. Kristoff dorasta w towarzystwie renifera, a jego jedyną rodziną są nieco ekscentryczne trolle. Anna i Elsa zaś żyją zupełnie osobno mimo łączącego je bliskiego pokrewieństwa, więc gdy tracą rodziców, tracą też wszystkie bliskie relacje.

Każda z tych samotności jest inna, ale na pierwszym planie zarówno w warstwie językowej, jak i wizualnej znajdują się przeżycia dwóch siostr. Z tego powodu to na nich skupię się przede wszystkim.

Jak to często bywa w baśniach, postaci siostr budowane są na zasadzie przeciwieństw, różnych cech usposobienia i temperamentów. Często jedna z nich jest dobra, a druga zła. Podobnie to wygląda w wypadku księżniczek Arendelle, warto jednak zaznaczyć, że Elsa – chociaż animacja była wzorowana na baśni Andersena – łączy w sobie zarówno cechy czarnego charakteru – Królowej Śniegu, jak i skrzywdzonego Kaya (por. Kwiatkowska 2016). Kwestia aksjologiczna nie sprowadza się zatem do prostych, czarno-białych schematów, choć rzeczywiście Anna – ekstrawertyczna, nieco nieporadna, marząca o wielkiej miłości – wydaje się z pozoru całkowicie odmienna od spokojnej, introwertycznej, majestatycznej Elsy. Odzwierciedla to także wizualna kreacja bohaterki – starsza z nich wybiera stonowane kolory, a jej chłodne usposobienie współgra ze śnieżnym kolorem włosów, natomiast młodsza przez znaczną część filmu chodzi w zielonej, kontrastującej z rudymi włosami sukience. Autorzy animacji podkreślają różnice między bohaterkami również stylami muzycznymi, w jakich obie postacie śpiewają swoje ikoniczne piosenki. Wykorzystują do tego chociażby piosenkę *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*, w którym każdą kwestię Elsy poprzedza molowy, smutno brzmiący akord.

SAMOTNOŚĆ JAKO BRAK TOWARZYSTWA

Rodzaje samotności obu bohaterki łączą się ściśle z ich całościowymi kreacjami. Anna wychowuje się w zamknięciu, rozmawia z obrazami i rzeźbami, aż do momentu, w którym dorasta na tyle, aby zacząć szukać sobie „księcia z bajki”, co wpisuje się w typowy schemat młodości każdej księżniczki (por. Zielińska-Nowak 2018). Samotność, którą przeżywa dziewczyna, ma podłoże społeczne i określana jest

przede wszystkim jako brak towarzystwa, pojedynczość. Są to najbardziej podstawowe cechy przypisywane leksemowi *samotność* i leżące u jego źródła (*sam* pochodzi z praindoeuropejskiego **sem-* oznaczającego ‘jeden’, por. Sobstyl 2013). Wątek tak rozumianej izolacji powraca często w kwestiach Anny:

Czy długo jeszcze tutaj **czekać** mam?
Bo do **obrazów zaczę gadać** tu jak nic – jedziesz, Joanna!
I tak mi jakoś **ciężko samej wśród tych ścian** tykanie zegara znieść (KL – *Ulepimy dziś bałwaną?*)¹.

Będą tutaj żywi ludzie, aż niemożliwa to myśl,
ale tej odmiany pragnę dziś! [...]
To pierwszy raz, jak sięga pamięć, **nie będę sama już**.
Nie macie pojęcia, ilu tu będzie gości! Och! I może jakiś supergość! [...]
To pierwszy raz, jak sięga pamięć, **przeminat samotności dni**.
Chcę z **kimś** ten **sen niezwykły śnić**, chcę zakochana być (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć*).

Pierwszy raz, jak sięga pamięć, **obok będę stać** (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

Tak wyrażanej samotności towarzyszą różne elementy, kojarzące się z tym pojęciem. Stan izolacji może więc prowadzić do **szaleństwa** – nawiązuje do tego fragment o mówieniu do obrazów. Bardzo często zresztą samotność definiowana jest właśnie przez brak kogoś, z kim można porozmawiać. To jedna z najczęstszych odpowiedzi na pytanie „Kiedy człowiek jest samotny?” w ankiecie przeprowadzonej wśród uczniów szkół średnich (zob. Sobstyl 2013). Taki stan kojarzy się z trudną do wytrzymania **ciszą**. Obrazuje to scena, w której Anna śpiewa, że trudno jej znieść tykanie zegara. Takie konceptualizowanie samotności jako ciszy ma swoje podłoże w naszych codziennych, fizycznych doświadczeniach – zwykle im więcej ludzi, tym większy panuje wokół hałas, samotność zaś jest przeciwieństwem tego stanu.

Inna cecha samotności rozumianej przede wszystkim jako brak towarzystwa, która pojawia się w przytoczonych fragmentach, to **martwota**. Dla Anny czymś niewyobrażalnym wydaje się obecność żywych ludzi wokół niej.

To skojarzenie odnajdziemy też w utrwalonym porównaniu *sam jak kotek*. Sobstyl, analizując etymologię tego wyrażenia, wskazuje, że miało ono eksponować bezużyteczność i martwość samotnych osób. Podobną treść wyraża przytoczone

¹ Większość cytatów pochodzi z polskiego dubbingu do filmu *Kraina lodu* z 2013 r. w reż. Chrisa Bucka i Jennifer Lee. W polskiej wersji językowej (reż. Wojciech Paszkowski) autorem dialogów był Jan Wecstile, a tłumaczem piosenek Michał Wojnarowski (oryginalne teksty napisali Kristen Anderson-Lopez i Robert Lopez). Cytaty te zaznaczam skrótem KL, po którym kursywą może się pojawić tytuł piosenki, jeśli dany tekst pojawia się w utworze. Jeżeli dla uzupełnienia kontekstu przytaczam fragmenty drugiej części – *Kraina lodu 2* – z 2019 r. tych samych twórców zarówno polskiej, jak i oryginalnej wersji, cytaty zaznaczam skrótem KL2.

przez badaczkę częste w słownikach wyrażenie *samotnemu cały świat pustynią* (Sobstyl 2013). Rozległe, piaszczyste równiny pozbawione roślinności i wody konotują właśnie brak życia. W animacji podkreśla to też sfera wizualna towarzysząca przytoczonemu tekstowi – Anna w momencie wypowiedzania tych kwestii potrząsa ręką stojącej zbroi i przypadkiem ją psuje, odsłaniając pustkę w środku pancerza. Przypominające ludzi obrazy czy rzeźby są martwe, nie zapełniają naturalnej ludzkiej potrzeby dzielenia życia z kimś innym.

SAMOTNOŚĆ JAKO BRAK ZWIĄZKU

Warto zauważyć, że w przywołanych fragmentach nie chodzi bynajmniej tylko o brak towarzystwa, ale o brak konkretnego towarzystwa. Anna w tej kwestii nie różni się od typowych disnejowskich księżniczek, dla których spełnienie marzeń to ślub z czarującym i zazwyczaj dopiero co poznanym księciem (por. Skowera 2021). Dziewczyna w piosence *Pierwszy raz jak sięga pamięć* snuje plan znalezienia miłości swego życia na zbliżającym się balu. Jest więc *samotna* także w znaczeniu ‘niebędąca w związku’. Gdy Anna śpiewa, że już nie będzie sama, ma właśnie przede wszystkim nadzieję na odnalezienie bardzo bliskiej osoby, która mogłaby odmienić jej dotychczasowe życie, na co wskazuje też tytuł utworu. Twórcy filmu nie rozwiązują tego wątku w typowy dla siebie sposób i wprowadzają w życie miłosne dziewczyny sporo zamieszania, ale, co ciekawe, na końcu księżniczka wchodzi w związek z osobą w podobny sposób samotną. Kristoff od dziecka miał bardzo ograniczony kontakt z ludźmi, jest spragniony innego rodzaju relacji niż przyjaźń z reniferem, o czym śpiewają trolle w piosence *Nietentego*: „**Uczucia pragnie**, dlatego ładnie warto go gromadnie przytulić by” (KL).

SAMOTNOŚĆ JAKO ODMIENNOŚĆ

Nieco inaczej wygląda samotność Elsy. Starszej z księżniczek zdają się nie przeszkadzać odosobnienie i rzadki kontakt z ludźmi. Jej poczucie osamotnienia jest bardziej wewnętrzne, bo wiąże się z brakiem akceptacji samej siebie. Elsa czuje się „inna”. Odmienność jako powód oraz jednocześnie rodzaj samotności pojawia się często w wypowiedziach ankietowanych (zob. Sobstyl 2013). Poczucie to wiąże się często z byciem niezrozumianym oraz odrzuconym przez otoczenie.

Inność Elsy jest sygnalizowana na wiele sposobów – od samego początku bohaterka nosi niebieskie ubrania, wyróżniające się na tle ubrań reszty bohaterów. W odróżnieniu od pozostałych członków swojej rodziny ma zupełnie białe włosy. Elsa ma także tajemniczą moc. Właśnie przez ten wyjątkowy dar starsza z siostr uważa, że

stanowi dla innych zagrożenie, nie akceptuje samej siebie, czuje, że musi się izolować. Po pewnym czasie boi się nawet dotykać kogokolwiek – odsuwa się od swojego taty, mówiąc: „**Nie, nie podchodź!** Proszę, jeszcze ci coś zrobię” (KL). Oczywiście to zachowanie ma źródło w tym, jak dziewczynę traktują jej rodzice. W ich działaniu ujawnia się wyraźny problem z innością dziecka – często powtarzają: „Ukrywaj, **nie przeżywaj**, niech nie wie nikt” – prawdopodobnie woleliby usunąć ten niewygodny szczegół, jakim jest moc Elsy, z życia rodziny. Wypieranie rzeczywistości prowadzi do tego, że Elsa nie potrafi panować nad swoją mocą, przez co z kolei budzi w ludziach strach i odrzucenie. Jej poddani odsuwają się od niej, a jeden z gości krzyczy: „**To wiedźma!**” (KL).

Utrwalone w języku porównania typu *sam jak palec* czy *sam jak dzika gruszka w polu* także eksponują odmiennosć osoby samotnej (pierwotnie słowo *palec* odnosiło się tylko do kciuka). To drugie wyrażenie stanowi też przykład hiperbolizacji negatywnego uczucia samotności przez skonstrastowanie pojedynczego przedmiotu i dużej przestrzeni (Sobstyl 2013). „Podobnie jak metafory, porównania wykorzystują te podobieństwa, których doświadczają ludzie. Istotne są więc nie podobieństwa obiektywne, ale podobieństwa doświadczalne” (Nowakowska 2003: 98, cyt. za: Sobstyl 2013: 102). Tak przedstawiana samotność rzeczywiście jest czymś, czego możemy doświadczać na co dzień. W kulturze stan ten symbolizują często obrazy pojedynczej wyspy na pełnym morzu, jednego drzewa w polu, jednej osoby na ławce w parku itd. Ten rodzaj samotności twórcy *Krainy lodu* wizualizują jako samotny lodowy pałac na szczycie wysokiej góry w lesie. Dodatkowym elementem jest tu też sceneria kojarzona właśnie stereotypowo z samotnością (góry, las). Co jednak ważne, jest to taka samotność, którą się wybiera.

SAMOTNOŚĆ JAKO ŚWIADOMY WYBÓR

To właśnie kolejna strona odosobnienia Elsy. Nieakceptowana przez nią inność powoduje, że władczyni Arendelle czuje, że nie jest w stanie pozostać wśród ludzi, żyje w strachu, że w każdej chwili może kogoś skrzywdzić oraz ze świadomością, że nigdy nie będzie „normalna”. Samotność staje się dla niej jedyną ucieczką i drogą do wolności – wydaje się wobec tego najlepszym wyborem. Przywołane przez Sobstyl przyśłowia, wyrażenia utrwalone w języku (np. *sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem*) oraz wypowiedzi w przeprowadzonych przez nią ankietach pokazują, że właściwie tylko w tym jednym wypadku stan odosobnienia jest wartościowany pozytywnie (Sobstyl 2013). Jest to sytuacja, w której człowiek samotność wybiera świadomie i stan ten jest wynikiem jego niezależnej decyzji. Jako wartość postrzega samotność Elsa, staje się ona dla niej symbolem wolności. Gdy zostaje sama w górach, może wreszcie dać upust swoim emocjom, uwolnić moc oraz odkryć jej piękno.

Zobaczę dziś, czy sił mam dość,
by wejść na szczyt, odmienić los
i wyjść z za krat jak **wolny ptak** (KL – *Mam tę moc*).

Nie, **ja wolę zostać tutaj. Sama**. Tutaj **mogę być sobą**, nikogo nie krzywdząc (KL).

Tak, **jestem sama, ale wolna** też, więc odejdz, jeśli chcesz bezpieczna być. [...]
Wolności sen omamił mnie,
nie ucieknę od burz na serca dni (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

Śłuchając piosenki *Mam tę moc*, wizualnie, językowo i muzycznie można doświadczyć tej wolności, z którą utożsamiana jest samotność Elsy. Bohaterka pierwszy raz od wczesnego dzieciństwa szczerze się uśmiecha, jej oczy błyszczą radością. Postać przechodzi przemianę zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną – dostrzega, że jej moc może stwarzać piękno, zdecydowanym gestem pozbywa się krępującego ruchu płaszcza, rękawiczek, rozpuszcza włosy, zmienia kreację i zakłada suknię w swoim ulubionym niebieskim kolorze. Po raz pierwszy księżniczka może być sobą, o czym mówi też w rozmowie z siostrą. Mimo to samotność nie jest dla Elsy stanem idealnym, nie daje jej całkowitego spokoju. Bohaterka wciąż nie do końca akceptuje siebie, jest pełna zranień z przeszłości. Jej wolność to tylko pozór, okazuje się, że można uciec od wielu rzeczy, ale nie można uciec od samego siebie:

Kristoff: Wiesz, ludzie **uciekają** w góry, bo **szukają samotności**.
Anna: E tam, nikt nie chce być samotny (KL).

Anna do Elsy: Czemu przed wszystkim **uciekasz**, czego się tak strasznie boisz? (KL).

Wyjdę i zatrzasnę drzwi. Wszystkim wbrew, na ten gest mnie stać. [...]
Już nie ma dawnej mnie,
oto ja stanę w słońcu dnia (KL – *Mam tę moc*).

Z powyższych fragmentów wynika, że Elsa chciałaby pozbyć się swojej przeszłości, być kimś zupełnie nowym. Wiąże się to ze strachem przed prawdą o sobie – albo przed tym, co wydaje jej się prawdą. Na początku filmu stary troll mówi do małej bohaterki: „Twoim największym wrogiem jest **strach**” i rzeczywiście, to uczucie, wymieniane jako jedna z emocji składających się na samotność, wyniszcza księżniczkę. Twórcy animacji nawiązują do tego także obrazem – w trudnych, pełnych lęku momentach lód zaczyna pochłaniać wszystko wokół Elsy, zamraża świat i przybiera kształt kolców skierowanych w stronę bohaterki. Ten strach można pokonać, przełamując samotność, w czym Anna chce siostrze pomóc: „Dzisiaj **razem** przetrwamy tę zamięć, więc nie musisz się już bać” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (reprzyza)*).

SAMOTNOŚĆ JAKO DOŚWIADCZENIE STRATY

Czymś wspólnym w poczuciu samotności obu sióstr jest doświadczenie straty. Motyw ten pojawia się często w odpowiedziach ankietowanych na pytanie o przyczyny i cechy tego stanu. Respondenci przeprowadzonej przez Sobstyl ankiety mówią wielokrotnie o odrzuceniu, opuszczeniu, utracie czegoś/kogoś ważnego, śmierci bliskiej osoby (Sobstyl 2013). Anna i Elsa doświadczają z jednej strony straty rodziców, z drugiej zaś – siebie nawzajem. To drugie przeżycie jest dla nich obu o tyle trudniejsze, że żyją na co dzień obok siebie (pozornie więc nie straciły ze sobą kontaktu), ale nie ze sobą. Starsza z sióstr myśli, że ta izolacja jest konieczna, młodsza jednak zupełnie nie rozumie zaistniałej sytuacji. To niezrozumienie powraca w jej wypowiedziach, w których porównuje przeszłość z teraźniejszością:

Bawiliśmy się razem, a teraz nie.

Dlaczego tak jest, czy wiesz? [...]

Nie mamy nic prócz siebie, ciebie ja, ty mnie.

Jak mamy dalej żyć? (KL – *Ulepimy dziś bałwana?*).

Anna do Hansa: Elsa i ja **byliśmy blisko** jako dzieci, a **potem** ni z tego, ni z owego **odwróciła się**. Nie wiem, dlaczego (KL).

SAMOTNOŚĆ JAKO CISZA, MROK I ZIĄB

Ważnym momentem w animacji jest scena, w której Elsa myśli, że mimo wszelkich starań nie zdołała uchronić siostry przed sobą. Gdy Hans mówi do niej: „Twoja siostra nie żyje. To ty ją zabiłaś!” (KL), zamieć śnieżna wywołana strachem i silnymi emocjami królowej Arendelle ustaje i nagle zapada zupełna cisza, a wokół bohaterki rozciąga się lodowa pustynia. Ten obraz pokazuje, czym jest dla Elsy samotność – to stan totalnego braku, utraty wszystkiego, co najważniejsze – stan pustki, zimna, ciszy. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w drugiej części filmu. Gdy starsza z sióstr zamarza, a Olaf znika, Anna śpiewa o swoim ogromnym bólu, a w tekście piosenki pojawiają się takie leksemy jak *mrok*, *ziąb*, *noc*, *cisza* i wreszcie *samotny czas*:

Nigdy nie krył mnie aż taki **mrok**,

tu jest zło, tu jest niemoc, tu jest **ziąb**.

Dawnego życia nie ma, zapadła **noc**.

Wokół **cisza**, nie oprę się już łzom. [...]

Ten ból ciągnie mnie na dno jak wielki głaz. [...]

Gdzie tu prawda jest? Gdzie jest fałsz?

Czy mnie dzień zbudzi z tych **mrocznych** snów?

Gdzie szukać drogowskazu w **samotny czas**,

gdy dotąd twojej gwiazdy blask mnie wiódł? (KL – *Już ty wiesz co*).

Również w planie wizualnym ta scena jest przepełniona mrokiem. Współgra to ze skojarzeniami użytkowników języka na temat samotności: noc, cisza, pustka, chłód, zagubienie, ciężkość – jak wynika z badań ankietowych, takie obrazy samotności są elementem jej struktury pojęciowej (zob. Sobstyl 2013).

Najbardziej jednak charakterystyczny dla *Krainy lodu* obraz samotności wyłania się z dwóch metafor multimodalnych – SAMOTNOŚĆ TO LÓD i SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Całą historię spina klamra nawiązująca do znanej baśni – *Królowej śniegu*. Pierwsza piosenka opowiada o „sercu skutym lodem”, a ostateczne przesłanie wypowiedziane przez Olafa brzmi: „Tylko wielka miłość roztopi lód w sercu”. Miłość kojarzona z bliskością oraz ciepłem pomaga Elsie zaakceptować samą siebie, pokonać strach i zapanować nad swoją mocą. Gdy Elsa ucieka w góry, szukając wolności w izolacji od Arendelle, śpiewa: „Na zboczach gór **biały śnieg** nocą lśni i **nietknięty stopą** trwa, / Królestwo **samotnej** duszy, a królową jestem ja” (KL). Ośnieżone zbocza oddalone od cywilizacji podkreślają osamotnienie, pustkę bohaterki. Tak zaczyna się piosenka *Mam tę moc*, której zakończenie brzmi: „Od lat coś w objęcia **chłodu** mnie pcha” (KL). Wyraża się w tym potrzeba samotności, w której można być sobą – potrzeba, która towarzyszyła Elsie od dawna. Jednocześnie lód, jako moc bohaterki, jest jej częścią i czymś, co całe życie oddziela ją od innych – jest tą samotnością, która tkwi głęboko w człowieku.

W tym językowym i pozajęzykowym obrazowaniu bardzo ważna jest opozycja zimno – ciepło. Ciepło kojarzy się z bliskością, co w planie dialogowym żartobliwie wyraża bałwanek Olaf w grze słów: „Jestem Olaf, trochę **brakuje mi ciepła**”. Zimno jest z kolei brakiem tej bliskości, dlatego wiąże się z samotnością. Gdy Anna próbuje odnowić, naprawić relację z siostrą, śpiewa: „**Razem** wszystko odmienimy, już nie będzie **wiecznej zimy** i staniesz w **słońcu** dnia jak ja”. *Wieczna zima* to nie tylko nawiązanie do pory roku, lecz także obraz tych wszystkich lat, kiedy księżniczki coraz bardziej oddalały się od siebie, kiedy bariera między nimi stawała się coraz trudniejsza do pokonania, kiedy obie tkwiły w samotności. To właśnie miłość siostrzana jest prawdziwym *happy endem* – ta miłość sprawia, że niemożliwe staje się możliwe.

SAMOTNOŚĆ JAKO ZAMKNIĘTE DRZWI

Carmen Hannibal pisze, że metafory w filmie animowanym czasem stają się sekwencjami tworzącymi narracyjną strukturę oraz ilustrującymi znaczenie dzieła (Hannibal 2017). Tak dzieje się w wypadku metafory SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Cały problem z mocą Elsy i samotnością siostr ma swój początek w momencie, kiedy starsza księżniczka niechcący robi młodszej krzywdę. Rodzice dziewczynek decydują, że najlepszym wyjściem będzie ukrycie Elsy i jej mocy przed całym światem – także przed Anną: „**Zamkniemy wrota**, (...) ukryjemy Elsę. Niech nikt nie wie, jakie ma

zdolności, nawet Anna”. Wypowiedzi tej towarzyszy seria kadrów, w których po kolei zamykają się wszystkie okna, bramy zamku i drzwi do pokoju starszej dziewczynki. W scenach towarzyszących piosence *Ulepimy dziś bałwana?* każda próba pokonania samotności przez Annę rozpoczyna się właśnie pukaniem do drzwi. Na końcu utworu (po śmierci rodziców) siostry siedzą w tych samych pozycjach po dwóch stronach tych samych drzwi i płaczą – przeżywają to samo. Wydaje się, że są blisko, cały czas dzieli je jednak bariera drzwi.

Kolejną piosenkę młodsza księżniczka rozpoczyna słowami: „**Otworzyć** się dało **okna, drzwi**”, a dalej śpiewa: „Nie będę sama wśród tych ścian, w sali balowej ruszą w tan, wreszcie się **otworzą wrota bram**” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć*). Tym, co może naprawdę otworzyć drzwi, wyciągnąć bohaterki z zamknięcia w sobie i samotności, jest miłość. Opowiada o tym kolejna piosenka pt. *Miłość stała w drzwiach*², której towarzyszą kadry pokazujące też fizyczne otwieranie drzwi.

Dla Elsy wiecznie zamknięte drzwi to także cierpienie. Bohaterka czuje się uwięziona, ma już dość ukrywania, tłamszenia swoich uczuć. Wyjście prawdy na jaw to szansa na wolność – „(...) lecz świat już wie! Mam tę moc, mam tę moc, rozpalę to, co się tli. (...) wyjdę i zatrzasnę drzwi” (KL – *Mam tę moc*). Moment odstonięcia swoich przeżyć, uwolnienia mocy to początek otwierania się starszej siostry, co ujawnia się w scenie, w której Anna przybywa do lodowego pałacu i ku jej zaskoczeniu zastaje otwarte drzwi. Rozmowę z siostrą młodsza księżniczka rozpoczyna słowami „Proszę cię, nie odchodź tak. **Nie zamykaj drzwi**, już nie muszą wrócić **samotności dni**” (KL – *Pierwszy raz jak sięga pamięć (repryza)*). W słowach tych powraca więc metafora SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI. Elsa nie widzi szans na pełne otwarcie się i życie z siostrą. Wygania Annę oraz Kristoffa, aby zamknąć się w swym zamku. W odizolowaniu starsza bohaterka nie może poradzić sobie z emocjami, a przede wszystkim strachem – stara się je w sobie stłumić, ale wtedy pałac przejmuje jej uczucia, zmienia kolory na czerwony (gniew) i żółty (strach), wypełnia się kolcami skierowanymi do wewnątrz. Zamknięcie się we własnej samotności to kolejne więzienie.

Punktem, do którego dąży narracja oparta na tym motywie, jest otwarcie wrót zamku w Arendelle. Było to możliwe dopiero po otwarciu drzwi do swoich serc, otwarciu się na miłość. Końcowy dialog siostr to zburzenie dzielącego je od lat muru samotności:

Anna: Wolę, jak **bramy są otwarte**.

Elsa: **Nie zamkniemy** ich już nigdy (KL).

² Tutaj warto odwołać się do oryginalnego tytułu, który brzmi *Love is an Open Door*, czyli dosłownie ‘miłość to otwarte drzwi’, co jeszcze lepiej wpisuje się w opisywaną przeze mnie metaforę.

ZAKOŃCZENIE

W *Krainie lodu* samotność konceptualizowana jest jako pojedynczość, brak towarzystwa, brak miłości, inność, wolność, ucieczka, doświadczenie straty, odrzucenia, zamknięcie, ciemność, cisza, zimno. Wszystkie te elementy stanowią różne części struktury badanego pojęcia – niektóre z nich odzwierciedlają konkretne wyrażenia w języku (*sam jak palec, samotnemu cały świat pustynią, sam sobie sterem, żeglazem, okrętem*), część pojawia się na prawach skojarzeń użytkowników języka. Cechy te są uniwersalne i często wynikają z fizycznych doświadczeń człowieka.

Dzięki dwóm multimodalnym metaforom strukturyzującym narrację (SAMOTNOŚĆ TO LÓD, SAMOTNOŚĆ TO ZAMKNIĘTE DRZWI) twórcy animacji rzucają nowe światło na pojęcie <samotność>. Akcentują bowiem wspomniane elementy jego struktury i pokazują je w subtelny, subiektywny sposób właściwy filmom animowanym. Zastosowanie metodologii kognitywnej w analizie filmów animowanych pozwala odkryć głębsze warstwy historii, które tylko z pozoru są prostymi „bajkami dla dzieci”. Takie spojrzenie na animacje może z jednej strony stać się punktem wyjścia do dalszych badań nad językiem tego typu filmów, z drugiej zaś pomóc w tworzeniu kolejnych dzieł poruszających trudne tematy, skierowanych do młodszych odbiorców. Nie jest łatwo rozmawiać z dziećmi o takich sprawach jak śmierć, choroba, samotność, dojrzewanie (Frackowiak 2015), wydaje się jednak, że świadomie skonstruowane filmy animowane mogą w tym pomóc, również za sprawą warstwy językowej, która mimo że jest dostosowana do najmłodszego odbiorcy, może przekazywać również sensy naddane, istotne z perspektywy widzów w różnym wieku.

Bibliografia

- Amanda, V., Marlina, L. 2018. *Directive Speech Acts Used in Frozen Movie Transcript*. Online: <https://ejournal.unp.ac.id/index.php/ell/article/view/9914> [dostęp: 06.2023].
- Bartmiński, J. 2015. Perspektywa semazjologiczna i onomazjologiczna w badaniach językowego obrazu świata. *Poradnik Językowy* z. 1, s. 14–29.
- Farris, M. 2020. „*Into the Unknown*”. *A Queer Analysis of the Metaphors in Disney’s Frozen Franchise*. Online: <https://www.proquest.com/docview/2386218729> [dostęp: 06.2023].
- Forceville, Ch.J. 2015. *Visual and multimodal Metaphor in Film*. W: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, red. K. Fahlenbrach, s. 17–32.
- Forceville, Ch.J. 2017. *From Image Schema to Metaphor in Discourse: The FORCE Schemas in Animation Films*. W: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*, red. B. Hampe, s. 237–256. Cambridge.
- Frackowiak, S. 2015. *Trudne emocje u dziecka – wytyczne do przeprowadzenia rozmowy*. Online: https://www.ptde.org/pluginfile.php/1014/mod_page/content/8/Archiwum/XXI_KDE/PDF/Frackowiak.pdf [dostęp: 03.2023].

- Hannibal, C. 2017. *Subjective Perspective as Creative Metaphor in the Animated Film*. Online: <https://www.mediaaesthetics.org/index.php/mae/article/view/63> [dostęp: 30.06.2022].
- Kowalski, C., Bhalla, R. 2018. Viewing the Disney Movie „Frozen” through a Psychodynamic Lens. *J Med Humanit* 39, s. 145–150.
- Kresa, M. 2017. „Kraina lodu” i „Delfin Plum” na warsztacie polonisty? *Analiza nieliterackich odmian polszczyzny w filmach animowanych*. W: *Przekraczanie granic języka*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, M. Wanot-Miśtura, s. 143–159. Warszawa.
- Kwiatkowska, Z. 2016. *Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya*. Online: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=527547> [dostęp: 17.04.2022].
- Lakoff, G., Johnson, M. 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York.
- Langacker, R. 2009. *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków.
- Piskorska, A.M. 2017. *O czym do mnie milczysz? – współczesne oblicza samotności w kinie europejskim*. W: *Od samotności do osamotnienia*, red. J. Zimny, s. 82–92. Stalowa Wola.
- Sikora, I. 2013. *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu angielskich filmów animowanych*. Nysa.
- Skowera, M. 2021. Model baśni filmowej w złotym wieku wytwórni Walta Disneya (wraz z późniejszymi modyfikacjami). *Wielogłos* 1(47), s. 151–181.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków.
- Sobstyl, K. 2013. *Samotność i jej obrazy w języku*. Lublin.
- Streiff, M., Dundes, L. 2017. *Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess*. Online: <https://www.mdpi.com/2076-0760/6/2/38> [dostęp: 06.2023].
- Supardi, M. 2018. *Audio-Visual Translation Techniques: Subtitling and Dubbing of Movie Soundtrack in Frozen: Let it Go*. Online: <https://garuda.kemdikbud.go.id/documents/detail/1465026> [dostęp: 06.2023].
- Tokarski, R. 1998. Językowy obraz świata a niektóre założenia kognitywizmu. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury* 10, s. 7–24.
- Waszakowa, K. 2020. Wieloaspektowość pojęcia konceptualizacji w gramatyce Ronalda Langackera (spojrzenie z perspektywy użytkownika terminologii kognitywnej). *LingVaria* 1(29), s. 9–30.
- Zielińska-Nowak, K. 2018. „Bo dla niektórych to warto się roztopić” – o roli zwierząt w animacjach o książniczkach studia Walt Disney Animation Studios. W: *Zezwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, s. 136–153. Toruń.

***“A kingdom of isolation” or the conceptualisation
of the notion <loneliness> in the animated film titled Frozen***

Summary

This article discusses the conceptualisations of the notion ‘loneliness’ in the film titled *Frozen* (2013), directed by Chris Buck and Jennifer Lee. The study employs the cognitive methodology coupled with the media linguistic perspective. Multimodal metaphors and their functions in the narrative of the film have a special place in the analysis. The aim of the study is to analyse the aforementioned animated film in terms of what components of the conceptual structure of ‘loneliness’ were shown by its authors, what domains found in language they invoked, and what new contents related to the subject matter they used. The text shows that loneliness in *Frozen* is conceptualised as singleness, lack of company, lack of love, otherness, freedom, escape, experience of loss, rejection, closure, darkness, cold, and emptiness. A special image of the analysed notion emerges from two metaphors: LONELINESS is ICE, LONELINESS is a CLOSED DOOR.

Keywords: *Frozen* – loneliness – conceptualisation – multimodal metaphor.

Trans. Monika Czarnecka

Agnieszka Tambor

Uniwersytet Śląski w Katowicach

tamboragnieszka@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1536-8986

PRZEKŁAD TYTUŁÓW FILMOWYCH JAKO PROBLEM TRANSLATOLOGICZNY I (GLOTTO)DYDAKTYCZNY

Z perspektywy odbioru tytuł jest jednym z najważniejszych metatekstowych segmentów dzieła. Spełnia funkcje informacyjne, ale dzięki nim także perswazyjne. Informuje, perswaduje, zachęcając do lektury, pomagając w relatywizowaniu tekstu w ramach odbiorczych preferencji, w sposobie rozumienia. Jest ważnym elementem w kształtowaniu recepcji tekstu, w sytuowaniu się dzieła na rynku odbiorczym. Dotyczy to także tytułu dzieła filmowego, a funkcje zdają się hiperbolizować w momencie, kiedy film przekracza w odbiorze granice kultury macierzystej i tytuł staje się translacyjnym ekwiwalentem pierwowzoru. Wówczas także ujawnia swoje dodatkowe predyspozycje między innymi do funkcjonowania jako użyteczne narzędzie w językowo-kulturowej edukacji cudzoziemców.

„Trafiony” i chwytliwy tytuł to problem, który spędza sen z powiek dystrybutorom i producentom filmowym. O ile treść czy sposób realizacji filmu muszą obronić się same i za to odpowiedzialni są artyści tworzący dane dzieło, o tyle dobrze lub źle dobrany tytuł może nie tylko rozczarować widza, ale wręcz zaprzepaścić szanse filmu na światowych festiwalach czy przynieść mniejsze od oczekiwanych przychody ze sprzedaży biletów¹. Nie da się bowiem ukryć, że nawet prestiżowe nagrody przeliczane są dziś na sprzedane w kinach bilety czy liczbę odsłon danego tytułu na platformach streamingowych.

W niniejszym artykule przedmiotem rozważań chciałabym uczynić translatorskie konteksty tytułu – problem ekwiwalentyzacji pierwowzoru na język polski w procesie dystrybucji filmu zagranicznego. Celem mojej analizy jest przy tym wskazanie zjawisk, które mogą się stać użyteczne w nauczaniu języka polskiego jako obcego².

¹ Nic bowiem nie da nawet najlepsza realizacja, jeśli odstręczający tytuł filmu nie przyciągnie widzów do kin i przed telewizory.

² A być może języka obcego w ogóle.

Ekwiwalentyzację tytułów filmowych da się rozpatrywać, wykorzystując trzy modele strategii tłumaczeniowych przyjmowane przez tłumaczy:

W historii literatury można wyróżnić trzy następujące po sobie modele przekładu: hieronimiański, horacjański oraz schleiermacherowski. Model hieronimiański obowiązywał do końca oświecenia i polegał na jak najwierniejszym tłumaczeniu tekstu „słowo w słowo”. Z czasem zastąpiono go modelem horacjańskim, w którym najważniejsze było nastawienie na efekt, więc wszystko to, co obce, zostawało spłycone, a przekład miał się dobrze czytać. Natomiast w modelu schleiermacherowskim w ramach przekładu następuje transfer między kulturami, tekst tłumaczony przechodzi z jednego systemu kulturowego do innego, a najistotniejszym elementem procesu jest nastawienie na odbiorcę przekładu przy jednoczesnym zachowaniu swoistości dzieła oryginalnego (Nowak 2017).

Jak zatem funkcjonuje tłumaczenie dziś i jak można wykorzystać przekłady tytułów filmowych na zajęciach z języka polskiego jako obcego? Konotacje semantyczne, składniowe, frazeologiczne wywoływane przez dany przekład mogą zostać wykorzystane na lekcji, aby stała się ona miejscem rozwijania nie tylko umiejętności odtwarzania wyuczonych wzorów i schematów językowych. Można uczynić z niej pole rozwijania kompetencji językowej i kulturowej studenta lub ucznia i miejsce do żywych dyskusji nad istotą języka.

Potencjał tytułów filmowych w działaniach glottodydaktycznych wynika z tego, że filmy ogląda się przecież niezależnie od wieku, statusu społecznego i kraju pochodzenia – są obszarem kultury popularnej, kultury bez granic. To one spełniają świetnie funkcję tekstu autentycznego, który wywołuje emocje, a tym samym motywuje do dalszej nauki. Jak pisze Waldemar Martyniuk, „tekst jest autentyczny wtedy, [...] gdy jest dyskursem, gdy umożliwia przeżycie, interpretację, gdy się może »wydarzyć« [...] gdy [przyp. – A.T.] daje [...] okazję do zastanowienia, do przeżycia” (Martyniuk 1996: 45). Jednocześnie tytuł filmowy to nośnik, często metaforycznych, sensów językowych i kulturowych, ważnych w edukacji glottodydaktycznej.

Współczesne kształcenie językowe coraz częściej opiera się na dążeniu do szybkiego zdobycia przez osobę uczącą się umiejętności komunikacyjnych. Kompetencja językowa³ – w rozumieniu nadanym jej już przez generatywistów – w wypadku

³ „Termin kompetencja językowa odnosi się do nieświadomej znajomości gramatyki, która pozwala mówcy używać języka i rozumieć go. Znany również jako kompetencja gramatyczna lub I-język [język zinternalizowany – przyp. A.T.]. [...] Kompetencja językowa, w rozumieniu Noama Chomsky’ego i innych lingwistów, nie jest terminem oceniającym. Odnosi się raczej do naturalnej wiedzy językowej, która pozwala osobie dopasowywać do siebie dźwięki i znaczenia”. (The term linguistic competence refers to the unconscious knowledge of grammar that allows a speaker to use and understand a language. Also known as grammatical competence or I-language. [...] As used by Noam Chomsky and other linguists, linguistic competence is not an evaluative term. Rather, it refers to the innate linguistic knowledge that allows a person to match sounds and meanings – tłum. A.T.) (Nordquist 2020). Pisząc o kompetencji językowej, mam zatem na myśli umiejętność posługiwania się językiem (w miarę) zgodnie z regułami i bardziej czy mniej intuicyjnego rozpoznawania reguł rządzących językiem (rozpozna-

tak zgramatyzowanego języka jak język polski trudna jest do „nieświadomego nabywania”. Trudno wyobrazić sobie nauczanie polszczyzny bez edukacji fleksyjnej, ale skupienie się przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) na poprawności gramatycznej nie daje uczącym się między innymi przestrzeni na swobodne wypowiedzianie się zgodne z indywidualnymi cechami charakteru. Pomijany w sytuacji uczenia opartego przede wszystkim na poznawaniu gramatyki jest bowiem ważny etap kształcenia językowego polegający na przetwarzaniu, kreatywnym konstruowaniu i rekonstruowaniu oraz transformowaniu. To kompetencja, którą w sposób naturalny nabywają dzieci w wieku przedszkolnym w każdym języku. Niestety, dość często edukacja szkolna i konieczność zdawania kolejnych testów i egzaminów tę umiejętność ogranicza. A jest ona niezbędna do percepcji i recepcji, do nabycia umiejętności rozkładalności⁴ ogromnej liczby tekstów kultury oraz jej emblematów – jak choćby tekstów kultury wysokiej z dziełami literackimi najwybitniejszych polskich twórców. Bez umiejętności rozkładalności formacji słowotwórczych i frazeologicznych, także takich tworzonych *ad hoc*, niemożliwe jest zrozumienie mentalności Polaków, wyrażanej np. w reklamach, memach, polskim hip-hopie itd. Oba typy uczestnictwa w kulturze są niezbędne do swobodnego poruszania się w polskim społeczeństwie – oba służą integracji, która zapobiega alienacji, poczuciu obcości w nowym świecie.

I tu – jak nie po raz pierwszy podpowiada mi doświadczenie dydaktyczne – film stać się może zarówno przedmiotem (jest on wszakże tworem i wytworem kultury), jak i narzędziem (dostępnym, popularnym i oczywistym) kształtowania kompetencji językowej. Przyjrzyjmy się zatem tytułom filmów i seriali z różnych stron świata, które stać się mogą katalizatorem wyzwania intuicji językowej i pokazywania, że w miarę nieskrępowane gry i zabawy językiem są nie tylko możliwe, lecz także rozwijające. Dodam, że nawiązanie do kultury rodzimej (mówimy wszak o filmach zagranicznych) studentów i słuchaczy będzie czynnikiem silnie motywującym ich do aktywnego uczestnictwa w lekcji.

Analizę tytułów filmowych wypada zacząć od przykładów, które nastroją problemów w tłumaczeniu głównie na poziomie leksykalnym. Jak pisze Luigi Marinelli w tekście *Dwuznaczność Quo vadis*: „To właśnie dwuznaczność, przekładalność lub [...] możliwość »twórczej zdrady« dzieła są w najoczywistszy sposób przyczyną i koniecznym rezultatem jego długiego trwania w czasie historycznoliterackim” (Marinelli 2021). Wydaje się, że adekwatności tego twierdzenia w kontekście kulturowości obrazu filmowego tłumaczyć nie trzeba. Wystarczy spojrzeć na wyreżyserowany przez Kevina Costnera w 1997 roku film *The Postman*. Fabuła umiejscowiona

wania zapożyczeń, rekonstruowania praw słowotwórczych danego języka) niekoniecznie na podstawie metodycznie poznawanych reguł systemowych.

⁴ Zob. rozkładalność „odzwierciedla różne stopnie świadomości mówiących na temat pewnych aspektów złożoności wyrażen” (Waszakowa 2000: 65).

w 2013 roku⁵ opowiada historię mężczyzny, który znajduje porzucony samochód pocztowy, a w nim torbę z listami i mundur listonosza. Bohater zaczyna rozwozić korespondencję, a roznoszone przez niego listy stają się symbolem nadziei, że kiedyś powrócą dawne czasy.

Zagadką pozostaje polskie tłumaczenie tytułu. Oto bowiem swojsko brzmiący i wieloznaczny, w kontekście fabuły filmu, *listonosz* zamienił się w tajemniczego *Wyśłannika przyszłości*, którego widz odnajdzie w filmowej opowieści tylko wtedy, jeśli zdecyduje się na całkowicie alegoryczny sens nazwy. Co ciekawsze, film powstał na podstawie powieści Davida Brina z 1985 roku, która zarówno w oryginale, jak i w języku polskim nosi tytuł *Listonosz*. Zatem polski tytuł filmu z perspektywy ekwiwalencji translatologicznej nie tylko bez potrzeby sugeruje interpretację dzieła, lecz także bez wyraźniej przyczyny zrywa więzi filmu z jego literackim pierwowzorem. Jedynym wytłumaczeniem tego zabiegu wydaje się anegdota z czasu premiery filmu w Polsce, która głosiła, że żaden Polak nie poszedłby na film pt. *Listonosz*, który trwa 177 minut⁶, a zatem trzeba było mu nadać tytuł bardziej chwytliwy i obiecujący jakies niezwykle doznania.

Inne problemy tłumaczeniowe odślania film zatytułowany w polskiej wersji *Pierwszy śnieg* w reżyserii Tomasa Alfredsona⁷. Jest to amerykańska adaptacja skandynawskiego kryminału⁸ o oryginalnym (i powtórzonym w filmie) tytule *The Snowman* (norw. *Snømannen*). Dzieło opowiada historię detektywa, badającego sprawę zaginięcia kobiety, której szalika użyto do przystrojenia tytułowego bałwana. Oczywiście wydaje się, że w wersji polskiej film powinien nosić tytuł *Bałwan*. Ingerencja w tytuł nastęrcza przeciw wielu kłopotów. Widz przestaje wiązać tłumaczenie z oryginałem, tym samym – jak we wcześniejszym wypadku – ginie związek z oryginalnym dziełem literackim, na podstawie którego nakręcono film. W dodatku polski tytuł powoduje dezorientację – śnieg jest bowiem elementem towarzyszącym bohaterom właściwie przez cały czas trwania filmu, trudno go zatem nazwać pierwszym albo ostatnim.

Co jednak stałoby się, gdyby dystrybutorzy zachowali oryginalny tytuł i film oscylujący wokół tematyki morderstw kobiet zatytułowali *Bałwan*? Specyfika języka polskiego i znaczenie, które niesie ze sobą właśnie to słowo, pozwalają sądzić, że nie byłby to najlepszy wybór. Polski *bałwan* to przecież nie tylko występujący w filmie śniegowy stwór – dziecięcy symbol zimy, lecz także prześmiewcze określenie uży-

⁵ Czyli w przyszłości w stosunku do roku 1997.

⁶ Premiera polska filmu odbyła się w 1998 roku. Nie był to czas, kiedy aż tak długie filmy były standardem.

⁷ W tekście uwzględniam tytuły nowszych filmów. Klasyczne przykłady „dobrych i złych” tłumaczeń (*Wirujący seks*, *Szklana pułapka*, *Orbitowanie bez cukru* i wiele innych) zostały omówione przeze mnie w tekście *Adaptacja kontekstu kulturowo-historycznego w tłumaczeniu tytułów filmowych* (Tambor 2018).

⁸ Książka została napisana przez mistrza skandynawskich kryminałów Jo Nesbø.

wane w stosunku do człowieka, którego chcemy obrazić (por. *Wielki słownik języka polskiego*). Oba opisane znaczenia odbierałyby, jak się wydaje, opowieści klimat grozy. Trzeba jednak pamiętać, że

[e]tymologicznie słowo bałwan wywodzi się z sanskrytu (języka starożytnych, średniowiecznych i wczesnonowożytnych Indii), w którym bała to ‘siła, moc’, a przyrostek -van ‘posiadanie’. W prostym tłumaczeniu forma bałwan znaczyłaby więc ‘silny, potężny’. I rzeczywiście. W języku kirgiskim balvan to ‘siłacz lub bohater’, a w perskim pahlevān oznacza ‘bojownika, bohatera’ (druga definicja to ‘słup na jego cześć, kłoc, bryła’) (*O bałwanie...*).

Gdyby zatem wybrać tę drogę interpretacji, tytuł niósłby ze sobą zupełnie inne znaczenia i sensy. Czy znane polskiemu widzowi? Chyba nie. Jednak samo słowo *bałwan* i związane z nim konotacje znaczeniowe mogłyby stać się tematem pogłębionej dyskusji lekcyjnej. Są przecież na świecie kultury (języki), w których „śnieżny stwór” nie niesie ze sobą, ze względów „klimatycznych”, żadnych konotacji, a są zapewne takie, w których określenia i przymioty bałwana są znacznie bardziej rozbudowane niż w języku polskim⁹.

W tej samej kategorii co *Pierwszy śnieg* pomieścić można byłoby jeden z filmów platformy Netflix *Otherhood*¹⁰ (*Life beyond Motherhood*). Film porusza dość rzadko omawiany publicznie problem niemożności pogodzenia się dojrzałych kobiet z „utrata” dzieci, które opuszczają rodzinny dom („syndrom opuszczonego gniazda”) i czasu, który muszą sobie zagospodarować przed przyjściem na świat wnuków. Dość poważny i poetycki oryginalny tytuł (utworzony poprzez usunięcie litery *m* ze słowa *motherhood*)¹¹ został przez polskiego dystrybutora przetłumaczony w sposób deprecjonujący, choć najpewniej w zamierzeniu – zabawny. Efektem jest karykaturalny twór *Mamusie bez synusiów*¹¹, który nie brzmi w języku polskim ani przyjemnie dla ucha, ani odpowiednio taktownie. Nie oddaje też złożoności problemu. Co więcej bowiem, użycie słów w tytule może wywoływać negatywne nastawienie widza wobec bohaterów. Słowo *synus* używane jest przecież najczęściej w stosunku

⁹ „Przekład [...] nie polega na dosłownym tłumaczeniu, lecz na przekazaniu pewnego zamysłu, który ma być zrozumiały i dostosowany do realiów w świecie odbiorcy. I tak na przykład tytuł *Baranek Boży* dla Eskimosów można by przetłumaczyć np. jako *Foka Boża*, bo to właśnie będzie dla nich coś odpowiadającego ich wiedzy o świecie. Baranka raczej na oczy nie widzieli” (Tambor 2018: 115).

¹⁰ Polski bezpośredni odpowiednik tego słowa to *inność, odmiennosc*, jednak nie takie znaczenie ma on w oryginalnym amerykańskim wydaniu. „What is *otherhood*? The simplest answer is that it’s motherhood without the *m*. At the beginning of *Otherhood*, now streaming on Netflix, the word *motherhood* comes up on the screen before the letter *m* falls and tumbles away. It’s the first laugh of the film – and a nod that this feels like the *last* laugh for so many of us women who are post-childrearing and pre-grandmothering” (Schulman 2019) – cytuję pozostawiam w wersji oryginalnej, gdyż tłumaczenie nie jest w stanie oddać opisywanej w przywołanym artykule gry językowej.

¹¹ „Swoją drogą, konia z rzędem temu, kto wymyślił ten być może oddający ducha oryginału, ale wyjątkowo zniechęcający do seansu polski tytuł” (Stasiowska 2019), pisze jedna z recenzentek na portalu film.org.pl

do małych dzieci. W odniesieniu do osoby dorosłej pojawia się tylko wówczas, gdy chcemy podkreślić jego niedojrzałość emocjonalną i społeczną. Problem poruszony w filmie wymaga zdecydowanie poważniejszego i dogłębnierzego przemyślenia tytułu. Być może, jak sugeruje w rozmowie o przedmiocie niniejszych rozważań jeden ze specjalistów, dobrym odpowiednikiem byłoby tu słowo *niepłodność* jako określenie stanu, w którym jesteśmy bezproduktywni i nie potrafimy znaleźć dla siebie celu i miejsca¹².

Ciekawym w kontekście omawianych zagadnień i wymagającym dłuższego namysłu przykładem jest także włoski filmowy hit, którego popularność i sukces mierzony jest dziś liczbą powstających na świecie remake'ów¹³, czyli *Perfetti sconosciutti*¹⁴. Film opowiada historię przyjaciół, którzy regularnie spotykają się na wspólnych kolacjach. Podczas jednego ze spotkań pada propozycja, aby wszystkie połączenia telefoniczne prowadzić przez system głośnomówiący, a SMS-y i inne wiadomości czytać na głos. Jak można się domyślić – wieczór ujawnia wiele skrywanych głęboko sekretów i odsłania prawdziwą naturę biesiadników.

Włoska wersja filmu w polskim tłumaczeniu otrzymała bardzo długi¹⁵, acz – jak się wydaje – zgrabny tytuł, który spotkał się z dość dobrym odbiorem widzów: *Do brze się kłamie w miłym towarzystwie*. Uważam tę twórczą ekwiwalentyzację za bardzo udaną¹⁶. Ciekawa jest również dalsza droga filmu. W oryginalnym wydaniu tytuł został bowiem, jak wspomniałam wcześniej, zmieniony, jednak podczas tworzenia polskiego remake'u powrócono do pierwotnej wersji tytułu (*Nie)znajomi*¹⁷. Zabieg można tłumaczyć tym, że nikt nie spodziewał się popularności, jaką zdobędzie film i nie przewidywał dalszych „translatorskich przygód”.

Na tym jednak nie koniec. Przywołany film mógłby bowiem stanowić doskonały materiał na zajęcia z grupami wielonarodowościowymi. Oto bowiem mamy do czynienia z ciekawą formą adaptacji, która daje możliwość porównania poszczególnych wątków i ich kulturowego ujęcia. Uczący się mogą opowiedzieć o tym, jak

¹² Sugestia tytułu pochodzi od dra Pawła Zakrajewskiego z Instytutu Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

¹³ Zgodnie z informacjami prasowymi jest ich obecnie 24 – por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_\(2016_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_(2016_film)).

¹⁴ W dosłownym tłumaczeniu: doskonali / idealni nieznajomi.

¹⁵ „Jednym z często wskazywanych wyznaczników dobrego tytułu jest właśnie jego długość. Tytuł powinien być „krótki – choć zdarzają się czasem wyjątki od tej reguły: *Zabójstwo Jessiego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* (oryg. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*); *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać* (oryg. *Everything You Always Wanted to Know About Sex [But Were Afraid To Ask]*)” (Tambor 2018: 106).

¹⁶ Zob. ogromnie ciekawe rozważania o roli czynnika kulturowego w nadawaniu nazw w: Rutkowski 2022.

¹⁷ Dodanie do wykorzystanej gry językowej słowa *idealny* lub *perfekcyjny* wywołałoby zapewne wrażenie kalki z języka angielskiego. Zamiast tego wykorzystano w interesujący sposób formę graficznego zapisu.

w ich kraju została potraktowana wersja oryginalna i jakie ewentualne zmiany zaszyły w stosunku do oryginału. Doświadczenie dydaktyczne pokazuje, że osoby uczące się języka obcego korzystają z możliwości mówienia o własnych kulturach i chętnie pogłębiają znajomość słownictwa, które pozwala im opowiadać o świecie znanym i oswojonym¹⁸.

Jednak to nie jedyny powód, dla którego zatrzymuję się przy tym filmie dłużej. Jest on także świetną podstawą rozważań językowych. Jak już wspomniałam, włoski oryginał doczekał się 24 remake'ów, których tytuły w większości wypadków pozostają wierne oryginałowi. Są jednak od tej reguły wyjątki: turecki *Cebimdeki Yabancı* (*Stranger in my Pocket*), węgierski *BÚÉK*¹⁹ (*Happy New Year*), rosyjski *Громкая связь* (*Loud Connection*), armeński *Անհայտ բաժանարար* (*Unknown Subscriber*), wietnamski *Tiêc trăng máu* (*Blood Moon Party*) czy azerbejdżański *Geri Dönənlər* (*The Returners*²⁰). Tytuły dają pole do bardzo ciekawej dyskusji – następuje w nich przeniesienie punktu ciężkości na różne elementy filmu (ludzi, urządzenie, dzień wydarzeń), co już samo w sobie staje się pretekstem do rozmowy. Nawet bez oglądania poszczególnych wersji łatwo wyobrazić sobie wielopoziomowe ćwiczenie, w którym, na podstawie tytułu właśnie, wskazać można potencjalne zmiany, które dokonały się w scenariuszu.

Czyniąc rozważania fabularne i skupiając się jednocześnie na tytułach i przywołanych już na początku tekstu sposobach ich tłumaczenia, warto zastanowić się także, jakie techniki i dlaczego zostały w danym języku zastosowane. To jednak wciąż nie koniec możliwości rozbudzania językowej analitycznej intuicji uczących się. Jeśli sięgniemy do zestawienia remake'ów²¹, wątpliwości wzbudzi np. wersja francuska tytułu, a właściwie jej tłumaczenie na język angielski. Oto bowiem lakoniczny i jednocześnie znaczący tytuł *Le Jeu* (gra) oddany jest jako *Nothing to Hide*. Związek z oryginałem został tu zatem zatarty podwójnie – na pierwszym poziomie w tłuma-

¹⁸ Studenci / uczniowie bardzo chętnie poznają słownictwo, które pozwala im opowiadać o własnych krajach i kulturach. W glottodydaktyce tendencja do tworzenia podręczników przeznaczonych dla konkretnych grup narodowościowych jest w ostatnich latach coraz silniejsza. O ile bowiem niezwykle ważna jest umiejętność wypowiadania się w języku polskim o polskich miastach, polskiej faunie i florze, regionalnych daniach i tradycjach świątecznych, o tyle wydaje się, że równie ważna (jeśli nie ważniejsza) jest dla cudzoziemca umiejętność opisanie tych samych wątków z uwzględnieniem miejsca pochodzenia. A to wymaga niejednokrotnie znajomości „egzotycznego”, jakby nie było, w kontekście podręcznikowym słownictwa. Aby pochodzącego z Chin studenta wyposażyć w umiejętność opowiedzenia o sposobach poruszania się pekińskim metrem, Japończyka w język potrzebny do opisanie technik walk sumo, a Włocha w nazwy produktów i czynności wykonywanych w kuchni, sięgnąć trzeba do Internetu, wiedzy własnej, książek lub filmu, który jest przedmiotem niniejszych rozważań.

¹⁹ „**Boldog Új Évét Kívánok!** Co znaczy: Życzę szczęśliwego nowego roku! Węgry skracają sobie te cztery słowa, ograniczając się do ich pierwszych liter: **BÚÉK!** Traktują to jako oddzielne słowo i gdziekolwiek znajdziesz się na Węgrzech pierwszego stycznia, wszędzie słyszysz: Buék, buék, buék!!!” (Fekete 2015).

²⁰ Wielojęzyczne słowniki internetowe wskazują tłumaczenie „repatrianci”.

²¹ Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_\(2016_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_(2016_film))

czeniu na język francuski, później zaś w angielskim przekładzie francuskiego tłumaczenia włoskiego tytułu.

Podobnie rzecz ma się z tytułem chińskim 来电狂响. Tu mnogość interpretacji pomiędzy językami jest jeszcze większa. Tłumacz elektroniczny Google wskazuje w tym wypadku na znaczenie ‘połączenie przychodzące’, tytuł na język angielski przetłumaczony został jako *Kill Mobile*. Z kolei Chińczycy pytani o znaczenie chińskiej frazy wskazują na znaczenie ‘telefon dzwoni jak szalony’.

Przy okazji spojrzenia na kino włoskie warto wspomnieć inną produkcję z tego kraju – *Per tutta la vita*²². Film to historia czterech małżeństw, które dowiadują się, że ich śluby były nieważne, bo zostały udzielone przez osobę podszywającą się pod księdza. Twórcy filmu zadają pytania o naturę związku i o to, kiedy człowiek czuje się naprawdę szczęśliwy. Film, o którym mowa, to jeden z nielicznych wypadków, w odniesieniu do których stwierdzić można, że tytuł polski (*Nie)długo i szczęśliwie*²³, choć odległy od pierwowzoru, przebił go pomysłowością. Wszelkiego rodzaju gry językowe spełniają, stawiane tytułowi, wymogi chwytliwości i konstytuują oczekiwania widzów²⁴, ewidentnie sugerując komedię [bo: szczęśliwie] z elementami dramatu [bo: (nie)długo]. Taki zabieg, czyli nadanie filmowi nowego tytułu (nie jest to wszak tłumaczenie), i osiągnięty rezultat tego zabiegu jest spełnieniem postulatu stawianego przez Bełczyka, wedle którego tytuł winien być

wizytówką i wabikiem, który ma zwrócić uwagę potencjalnego klienta, by go skłonić do wyjścia do kina, sięgnięcia po konkretną płytę czy kasetę w wypożyczalni, wybrania tego, a nie innego kanału w telewizji. Tytuł powinien zatem być przede wszystkim zrozumiały (czyli zasadniczo wyrażony w języku odbiorcy), ale także atrakcyjny i intrygujący, budzić pożądane skojarzenia, nawiązywać do treści filmu i dobrze go »sprzedawać« (Bełczyk 2007: 120).

A ze studentami czy uczniami warto się zastanowić, co intryguje i zachęca. Głębsza refleksja nad oboma tytułami pozwoliłaby choćby na próbę odkrywania istoty aluzji czy metaforyzowania.

I w tym właśnie miejscu warto przywołać jeszcze jeden tytuł, który można uznać za jeden z najlepszych polskich przekładów ostatnich lat. Mowa o produkcji animowanej *Turning Red*, czyli *To nie wypanda*.

W filmie Disneya i Pixara pt. *To nie wypanda* poznajemy Mei Lee, pewną siebie trzynastoletkę, szkolną kujonkę i idealną, niesprawiającą kłopotów córkę. Jednak czas dojrzewania zmieni dotychczas uporządkowany świat dziewczyny w totalny chaos. Jej nadopiekuńcza, by nie powiedzieć natrętna, mama Ming nie odstępuje jej na krok, co tylko pogłębia fru-

²² Tłumaczenie dosłowne: „na całe życie”.

²³ Tytuł odwołuje się oczywiście do bajkowo-baśniowej frazy „i żyli długo i szczęśliwie”.

²⁴ Tytuł „ma w pewien, bardzo umowny sposób streszczać fabułę filmu, tym samym nadając mu pewną osobowość” (Tambor 2018: 106).

stracę nastolatki. A jakby tego było mało, za każdym razem, gdy Mei odczuwa silne emocje (czyli praktycznie ZAWSZE), zmienia się w ogromną... pandkę rudą! (*To nie wypanda* – opis dystrybutora).

Opis filmu warto przytoczyć w całości, daje on bowiem pole do analizy zarówno oryginalnego, jak i polskiego tytułu, a zatem może stanowić świetne tło do dyskusji dotyczącej nie tylko tytułu filmu *per se*, lecz także dojrzewania, emocji i ich werbalizowania w różnych kulturach²⁵. Fraza *turning red* odnosi się przecież nie tylko do naocznej rudości²⁶ zwierzęcia, w które przemienia się główna bohaterka filmu, lecz także do istniejącego także w języku polskim idiomu *stać się czerwonym jak...* Warto wziąć tu pod uwagę fakt, że czerwienieć można i ze wstydu, i z wściekłości²⁷. „Film pokazuje [...] dojrzewanie bez ogródek. Moment gigantycznej hormonalnej eksplozji przedstawia tak, jak faktycznie wygląda – jest tu więc niepolukrowany, oczyszczający i destruktywny zarazem, a przy tym strasznie bałaganiarski” (Czartoryski). Z kolei polski tytuł odnosi się przede wszystkim do ograniczeń społecznych, jakie nakłada na nas świat, i w nastoletnim, i w dorosłym życiu. Zostaje tu wykorzystany zabieg zachęcający widza do sięgnięcia po tytuł brzmiący swojsko, a jednocześnie intrygująco, ponieważ:

[r]ozwiązywanie zagadek i łamigłówek należy od dawna do repertuaru zabaw i sposobów spędzania wolnego czasu wielu Polaków. Świadczą o tym wprost nie tylko opisy obyczajów wielu pokoleń naszych przodków, ale pośrednio także zawartość różnego typu słowników, zwłaszcza ogólnych słowników języka polskiego i słowników wyrazów obcych, w których zostały zarejestrowane nazwy tego typu rozrywek (Nowowiejski 2013).

Kolejny, wart uwagi i odmienny od opisanych wcześniej, przykład, to francuski dramat *Les Choses humaines*. Fabuła filmu jest z pozoru prosta – oto młody, bogaty i uprzywilejowany człowiek zostaje oskarżony o gwałt przez niepełnoletnią córkę partnera swojej matki. Młodzi ludzie wyszli razem na imprezę, a tego, co stało się później, widz dowie się dopiero w ostatnim, finałowym akcie filmu. Historia rozgrywa się w wielu płaszczyznach – obecny jest w filmie konflikt płciowy, kulturowy, a także konflikt pokoleń. Francuski tytuł („ludzkie rzeczy”) świetnie oddaje naturę filmu francuskiego reżysera. To przemyślana nazwa nadana dziełu, która nie stawia widza po żadnej ze stron konfliktu i koresponduje ze sceną finałową. Końcowe mowy prawników reprezentujących obie, spierające się ze sobą o naturę gwałtu, strony konfliktu, to w istocie ważne i dosadnie wyrażone manifesty światopogląd-

²⁵ *To nie wypanda* stawia widza na styku amerykańskiej i chińskiej kultury, dając spore pole do analiz i porównań.

²⁶ „Przybierania koloru rudego / czerwonego”.

²⁷ W grupie wielonarodowościowej warto sięgnąć do innych języków, obecnej w nich symboliki kolorów oraz ich związku z emocjami.

dowe – to próba wstrząśnięcia każdym, kto ma na jakikolwiek temat „jedynę słuszną zdanie”. Francuski tytuł daje zatem widzowi wolność w interpretacji przedstawionych zdarzeń.

Polski tytuł filmu jest krótki i dosadny – *Oskarżony*. Spełnia podstawowe zadania, jakie stawia się nazwie – jest bardziej chwytliwy i streszcza film. Bez wątplenia jednak programuje także recepcję widza, a tej właśnie bardzo „ludzkiej rzeczy” reżyser próbował uniknąć.

Ostatni, wart dłuższego omówienia problem ewokuje tytuł krótkiego belgijskiego serialu *Twee Zomers*. W dużym skrócie to historia grupy bliskich przyjaciół, którzy spotykają się na wspólnym wyjeździe wiele lat po tym, jak w ich kręgu doszło do ataku na tle seksualnym. Podczas spotkania na jaw wychodzą dawno skrywane tajemnice, a między bohaterami wybuchają napięcia i wzajemne pretensje. Tytuł serialu jest doskonałym przykładem na to, że nie zawsze można zachować oryginalny tytuł w dosłownym tłumaczeniu na język, który charakteryzuje się zupełnie inną specyfiką. Nie ma tu mowy o wątpliwościach kulturowych, w grę wchodzi jednak problemy gramatyczne. Jeśli tłumacz chciałby zachować tytuł, musiałby po polsku posłużyć się frazą „dwa lata”. Gdybyśmy chcieli sprawdzić rozumienie tej frazy wśród rodzimych użytkowników języka polskiego, z całą pewnością większość badanych wskazałaby na znaczenie ‘rok po roku’ lub ‘rok plus rok’, kierując się oczywistym skojarzeniem, że słowo *lata* w tym wyrażeniu to liczba mnoga od rzeczownika *rok*.

O tego rodzaju parze wyrazów mówi się w terminologii językoznawczej: *formy supletywne* (z fr. *supplétif*, z łac. *suppleo* ‘uzupełniam’), czyli niepodobne do siebie gramatycznie, brzmieniowo i graficznie, niezwiązane żadnym pokrewieństwem etymologicznym, choć należące do tego samego wzorca odmiany (mimo że tworzy się je od różnych tematów fleksyjnych) (Malinowski 2015).

Taki zabieg zburzyłby zupełnie sens oryginalnego tytułu, w którym chodzi przecież o dwukrotnie pojawiającą się – w odległości 30 lat – jedną porę roku: lato.

Opisywany problem jest o tyle intrygujący, że fraza *dwa lata* mogłaby w języku polskim oddawać dosłownie, założony przez twórców sens. Z całą pewnością jednak dowolne badanie frekwencyjności pojawiania się w polszczyźnie liczby mnogiej rzeczownika *lato* wskazałoby na stosunkowo rzadkie jej występowanie. Łatwo wskazać strony, które zdają się wręcz sugerować jej nieistnienie: „Rzeczownik LATO, w formie liczby pojedynczej oznaczający dziś najcieplejszą porę roku, a w formie liczby mnogiej uzupełniający deklinację rzeczownika ROK” (*LATO, lato...*)²⁸. Może więc polski

²⁸ Językoznawca zrozumie zapewne zamierzony sens przytoczonej we fragmencie „ciekawostki”. Jednak już zwykły użytkownik języka lub cudzoziemiec na niższych i średnich poziomach zaawansowania językowego może zostać przez nią wprowadzony w błąd – por. <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/lato-lato-wszedzie-,cltt,L>

tytuł serialu *30 lat później* (odbiegający od tytułu oryginalnego) warto byłoby zastąpić frazą *powtórne lato, kolejne lato* czy *lato po raz wtóry*.

Rozważania o mniej i bardziej stosownych tłumaczeniach tytułów filmowych na język polski warto zakończyć przykładem „oryginalnym”. Jest nim z całą pewnością tytuł francuskiego filmu *Viens je t’emmène*, który na język angielski przetłumaczono jako *Nobody’s hero*. Wydaje się, że jest to tłumaczenie odległe, lecz pod kątem marketingowym – poprawne. Francuska fraza jest dość łatwa do przetłumaczenia na język polski. Tytuł mógłby brzmieć „zabiorę cię tam” lub wdzięczniej i zachęcająco: „chodź, zabiorę cię”, „chodź ze mną”²⁹. Przez polskiego dystrybutora została ona jednak potraktowana „twórczo”. W ten sposób powstał film o wiele mówiącym tytule *Biegacz, dziwka, Arab, mąż*³⁰.

Na przywoływane w niniejszym tekście sposoby tłumaczenia i ekwiwalencje tytułów filmów na język polski można spojrzeć przede wszystkim jako na ciekawy materiał realizowawczo-językowy, który potrafi wzbogacić zajęcia związane z gramatyką i słownictwem w nauczaniu języka polskiego jako obcego. Wyjście poza standardowe, podręcznikowe tematy (jedzenie, zakupy, pogoda, plan dnia) powoduje wzrost zainteresowania językiem, a także chęć poznawania faktycznych dawnych i współczesnych tekstów innych niż polska kultura. Takie rozmowy i dyskusje, ćwiczenia z podawaniem alternatywnych własnych propozycji przekładów studenckich pokazują bowiem istotę poznania nowego języka: umiejętność wyrażenia w nim sensów, obserwacji świata, możliwości porozumienia, czyli nadawania i odbierania komunikatów. Najważniejszy staje się tu aspekt wyzwania fascynacji kulturowej, która trwale łączy i łączy z poznawanym krajem i jego obyczajowością, a na tym przecież każdemu nauczycielowi zależy najbardziej.

Bibliografia

- Bełczyk, A. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec.
- Czartorski, B. *Głęboka czerwień*. Online: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-To+nie+wypanda-24200> [dostęp: 27.03.2023].
- Fekete, R. 31.12.2015. *Sylwester na Węgrzech*. Online: <http://renatafekete.blogspot.com/2015/12/> [dostęp: 27.03.2023].
- Krajewska, A. *Wcale nie tak odlotowe agentki*. Online: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-355-24140> [dostęp: 27.03.2023].
- LATO, lato wszędzie...* Online: <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulu-bionych/ciekawostki-jezykowe/lato-lato-wszedzie-,cltt,L> [dostęp: 27.03.2023].
- Malinowki, M. *Rok, ale lata*, 29.12.2015. Online: <https://obcyjezykpolski.pl/rok-ale-lata/> [dostęp: 27.03.2023].

²⁹ Bardziej odległe znaczeniowo, lecz wciąż oddające sens francuskiego oryginału.

³⁰ W wersji polskiej tytuł odwołuje się do bohaterów filmu.

- Marinelli, L. *Dwuznaczność Quo Vadis*. Online: https://www.academia.edu/29259592/Dwuznaczność_Quo_vadis [dostęp: 27.03.2023].
- Martyniuk, W. 1996. Praca z tekstem autentycznym w nauczaniu języków. *Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców* 7/8, s. 41–46.
- Nordquist, R., 21.01.2020. *Linguistic Competence: Definition and Examples*. Online: <https://www.thoughtco.com/what-is-linguistic-competence-1691123> [dostęp: 27.03.2023].
- Nowak, M. *Tłumacz jako autor tytułów filmów i seriali*, 17.05.2018. Online: <https://hdl.handle.net/11320/6568> [dostęp: 27.03.2023].
- Nowowiejski, B. 2013. *O nazwach rozrywek umysłowych w polszczyźnie*. Online: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1114/1/BAJ_13_Nowowiejski.pdf [dostęp: 27.03.2023].
- O bałwanie i bałwochwalstwie*, 29.12.2014. Online: <https://obcyjezykpolski.pl/o-balwanie-i-balwochwalstwie/> [dostęp: 27.03.2023].
- Perfect strangers: Wikipedia*. Online: [https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_\(2016_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Perfect_Strangers_(2016_film)) [dostęp: 31.03.2023].
- Rutkowski, M. 2022. Metodologie w onomastyce a kultura. *Onomastica* LXVI.
- Schulman, C. *Nobody Talks About the 'Otherhood' Stage of Life – So I made a Movie About It*, 2.08.2019. Online: <https://www.glamour.com/story/otherhood-on-netflix> [dostęp: 27.03.2023].
- Stasiowska, A., 11.09.2019. „Mamusie bez synusiów”. *Macierzyństwo po amerykańsku*. Online: <https://film.org.pl/r/mamusie-bez-synusiow-macierzynstwo-po-amerykansku-216814> [dostęp: 27.03.2023].
- Tambor, A. 2018. *Adaptacja kontekstu kulturowo-historycznego w tłumaczeniu tytułów filmowych*. W: *Adaptacje*, t. 3: *Implementacje, konwergencje, dziedziczenie*. Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 105–116.
- Tambor, A. 2013. Przekład filmowy jako rodzaj adaptacji tekstów kultury. *Postscriptum Polonistyczne* nr 3, s. 311–320.
- To nie wypanda* – opis dystrybutora. Online: <https://www.filmweb.pl/film/To+nie+wypanda-2022-866841> [dostęp: 27.03.2023].
- Waszakowa, K. 2000. *Rozkładalność i kompozycjonalność struktur słowotwórczych (na przykładzie neologizmów w polszczyźnie końca XX wieku)*. W: *Słowotwórstwo a inne sposoby nominacji. Materiały z 4. konferencji Komisji Słowotwórstwa przy Międzynarodowym Komitecie Słowistów. Katowice 27–29 września 2000 r.*, red. K. Kleszczowa, L. Selimski, s. 63–69. Katowice: Wydawnictwo „Gnome”.

Translation of film titles as a translational and (glotto)didactic problem

Summary

This article is dedicated to the issue of translating film titles. The author examines the latest blockbusters as a material enabling not only an interesting class discussion on translation strategies, but also, or perhaps foremost, approach to titles as instruments for acquiring the knowledge of a language and culture. Film titles and methods of translating them from foreign languages are presented in the text as a class component that could help develop language competence in learners, i.e. a skill that is often overlooked in the traditional language education model, which focuses primarily on grammatical correctness and reconstruction of language patterns.

Keywords: film – cinema – audiovisual translation – translation – title – culture – glottodidactics.

Trans. Monika Czarnecka

Marcin Zabawa

Uniwersytet Śląski

marcin.zabawa@us.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6035-7982

SUBSKRYPCJA KANAŁÓW, SUBSKRYBOWANIE HOT-DOGÓW, PLATFORMA SUBSKRYPCYJNA: O NEOSEMANTYZMACH SUBSKRYPCJA, SUBSKRYBOWAĆ, SUBSKRYBENT I SUBSKRYPCYJNY W POLSZCZYŹNIE

1. WPROWADZENIE

Celem artykułu jest opis neosemantyzmu *subskrypcja* (oraz innych leksemów z nim związanych) w polszczyźnie. Tekst jest zatem kontynuacją moich poprzednich artykułów na temat neosemantyzmów i zapożyczeń semantycznych w języku polskim, publikowanych w różnych czasopismach, przede wszystkim w „Poradniku Językowym” (ostatnie dwa artykuły cyklu zostały opublikowane w 2022 roku; Zabawa 2022a, 2022b).

Polszczyzna doby współczesnej charakteryzuje się m.in. intensywnymi procesami internacjonalizacji i globalizacji leksyki (Dubisz 2018: 15, 22–23; Dubisz 2019: 15; szerzej o internacjonalizmach – zob. artykuł J. Maćkiewicz 2001), również w powiązaniu z tworzeniem nowych połączeń wyrazowych (internacjonalne kolokacje, Szczepankowska 2019) oraz przejmowaniem nowych znaczeń (internacjonalizmy semantyczne, Markowski 2004; 2012: 134; 2018: 246–251). To właśnie zapożyczenia semantyczne, podobnie jak rodzime neosemantyzmy, są dziś bardzo istotnym sposobem pomnażania zasobu leksykalnego polszczyzny (Markowski 2018: 164–165, 236; Dubisz 2022: 21). Ich liczba, jak się wydaje, będzie nadal wzrastać, co jest spowodowane m.in. rozwojem nowych technologii, rozwojem Internetu (handel, komunikacja¹), globalizacją, emigracją, podróżami zagranicznymi czy rosnącą znajomością języka angielskiego wśród Polaków². Prowadzenie statycznych badań w tym

¹ S. Dubisz (2018: 15) pisze o tendencji do „technicyzacji (elektronizacji) komunikacji we wszystkich jej płaszczyznach – indywidualnej, lokalnej, państwowej i globalnej”.

² S. Dubisz (2019: 15) wspomina również o innych zjawiskach w kontekście procesów zewnętrznojęzykowych i pozajęzykowych, takich jak ograniczenie polityki językowej państwa czy osłabienie

zakresie i opis kolejnych innowacji semantycznych (zarówno rodzimych, jak i motywowanych wpływami obcymi, przede wszystkim angielszczyzną) jest zatem koniecznością. W tym artykule skupiam się na jednej z takich innowacji – wyrazie *subskrypcja* oraz jego derywatach.

2. OPIS NEOSEMANTYZMU *SUBSKRYPCJA*

2.1. Uwagi wstępne

USJP definiuje *subskrypcję* jako:

Urz. zobowiązanie się do nabycia obligacji pożyczki państwowej, akcji lub innych papierów wartościowych albo do wykupienia określonego wydawnictwa, połączone z przedpłatą (USJP).

Z artykułu hasłowego dowiadujemy się ponadto, że słowo to jest pożyczką z języka niemieckiego (a oryginalnie z łaciny). Warto dodać, że nie wszystkie słowniki są w pełni zgodne co do etymologii. Niektóre (np. SWJP) podają jedynie źródłostów łaciński, inne zaś – poza niemieckim i łacińskim – także francuski (WSWO, WSJP PAN).

Omawiane słowo stale rozszerza swój zakres użycia. Początkowo wyraz, jak słusznie wskazują twórcy USJP, był używany w odniesieniu do instrumentów finansowych (akcje, obligacje, certyfikaty inwestycyjne itp.), a także ksiązek czy czasopism. Obecnie jednak leksem³ jest używany w wielu różnych nowych kontekstach⁴, które przedstawię w części 2.2.

2.2. Opis nowych znaczeń

Omawiany wyraz rozszerza swój zakres użycia w kilku kierunkach jednocześnie. W niektórych kontekstach jego znaczenie podstawowe ('zobowiązanie się do zakupu czegoś lub wykupienia jakiejś usługi, połączone z przedpłatą') zostaje zachowane, zmieniają się jedynie konteksty użycia, w innych zaś dochodzi do wykształcenia się całkowicie nowego znaczenia.

Po pierwsze, wyraz *subskrypcja* jest dziś często używany w odniesieniu do płatnych treści dostępnych na określonych stronach internetowych. Mamy tutaj zatem do czynienia nie tyle ze zmianą znaczenia, ile raczej z rozszerzeniem kontekstu wy-

działalności kulturalnojęzykowej. Mogą one, jak się wydaje, także przyczyniać się do procesów globalizacyjnych i internacjonalizacji leksyki.

³ Ze względów stylistycznych używam zamiennie określeń *wyraz*, *słowo* oraz *leksem*, będąc jednocześnie świadomym, że jest to pewne uproszczenie.

⁴ Nie jest to naturalnie krytyką USJP, lecz podkreśleniem faktu, że omawiany wyraz stale rozszerza swoje znaczenie.

nikającym ze zmian pozajęzykowych, przede wszystkim rozwoju nowych technologii (tradycyjne drukowane encyklopedie, słowniki itp., a także prasa tradycyjna, są dziś wypierane przez encyklopedie i słowniki internetowe, prasę elektroniczną, książki elektroniczne i portale internetowe z wiadomościami). Przykłady (1.–6.) takiego użycia omawianego słowa (zaczepnięte z Internetu) przedstawiam poniżej. Warto też zauważyć, że wyraz *subskrypcja* w tym znaczeniu jest synonimiczny do słowa *prenumerata* (czasem z dodatkowym określeniem w postaci przymiotnika *cyfrowa*); słowa te są często używane wymiennie (zob. przykłady 2.–3.). Przykład 1. odnosi się do portalu z wiadomościami, 2.–3. do prasy internetowej, 4.–6. zaś do portali z książkami elektronicznymi (e-bookami) i książkami do słuchania (audiobookami):

[1] Onet Premium. Różne punkty widzenia w jednym pakiecie. Subskrypcja już od 9,90 zł za miesiąc (<https://premium.onet.pl>)⁵.

[2] Subskrypcja cyfrowa. Zapraszamy do zapoznania się z naszą aktualną ofertą subskrypcji [...] W przypadku pytań dotyczących oferty, wykupionej subskrypcji lub ewentualnych reklamacji prosimy o kontakt z naszym Działem Prenumeraty (<https://www.wprost.pl>).

[3] Wybierz pakiet subskrypcji Wyborcza.pl dla siebie [...] Tylko 7 zł (zamiast 13 zł) za tydzień dostępu do artykułów „Wyborczej” i jej magazynów dla 3 osób [...] Dodatkowo zyskasz: dwie dodatkowe prenumeraty [...] (<https://prenumerata.wyborcza.pl>).

[4] Jeśli jesteś jedną z tych osób, która audiobooki i e-booki pochłania wręcz masowo, subskrypcja książkowa jest dla Ciebie. Sprawdź, co znajdziesz w najpopularniejszych aplikacjach (<https://adverther.pl>).

[5] Nasze subskrypcje. Dzięki Storytel możesz podzielić się tysiącami historii z najbliższymi. Wybierz między Storytel Unlimited, Storytel Family i Storytel Family+ i zacznij słuchać już dziś [dotyczy audiobooków] (<https://www.storytel.com>).

[6] Dołącz do społeczności Empik Go [...] Czytaj i słuchaj w jednym z wygodnych abonamentów. Wybierz ten, który pasuje do Ciebie najlepiej! Z subskrypcji możesz zrezygnować w każdej chwili [dotyczy audiobooków i ebooków] (<https://www.empik.com>).

Po drugie, wyraz *subskrypcja* występuje dziś bardzo często nie tylko w odniesieniu do książek i prasy, lecz także innych dóbr kultury: filmów, seriali i muzyki. Omawiane słowo pojawia się zatem w połączeniu z serwisami oferującymi dostęp do filmów i seriali (przykłady 7.–8.) czy utworów muzycznych (przykład 9.), ale także, co ciekawe, w odniesieniu do tradycyjnego kina (przykład 10.). Czasem jest używane wymiennie ze słowem *abonament* (przykłady 8. i 10.):

[7] Subskrypcja HBO Max jest przedłużana automatycznie do chwili jej anulowania (<https://www.hbomax.com>).

⁵ Podaję tutaj (i w kolejnych przykładach) jedynie adresy stron głównych. Data dostępu do wszystkich stron internetowych cytowanych w artykule: marzec 2023.

[8] Koszt miesięczny wynosi w zależności od wariantu planu abonamentowego 29 zł, 43 zł albo 60 zł. W najtańszym abonamencie Netflix'a mamy dostęp jedynie do najniższej jakości i możemy oglądać tylko na jednym ekranie jednocześnie. [...] Choć do płatności za abonament Netflix'a podłączona jest jedna karta, to przy większych subskrypcjach do konta możemy dołączyć także inne osoby [...] Ostatni raz subskrypcje Netflix'a w Polsce podróżowały w 2022 roku [...] ⁶ (<https://www.zadluzenia.com>).

[9] TIDAL ma nowe subskrypcje. HiFi kosztuje tylko 19,99 zł miesięcznie (<https://www.telepolis.pl>).

[10] Subskrypcja karty Unlimited Cinema City – program abonamentowy, który oferuje Cinema City (<https://www.cinema-city.pl>).

Po trzecie, kolejne konteksty, w których pojawia się wyraz *subskrypcja*, związane są z szeroko rozumianą informatyką: chodzi tutaj m.in. o czasowy dostęp do określonych programów (wraz z ich aktualizacjami), np. biurowych (przykład 11.) czy antywirusowych (przykład 12.), a także – w szerszym ujęciu – sklepu internetowego z aplikacjami na smartfon (przykład 13.):

[11] Microsoft 365 Personal [...] Subskrypcja odnawia się automatycznie. Aby zapobiec naliczaniu opłat w przyszłości, możesz w dowolnej chwili anulować subskrypcję (<https://www.microsoft.com>).

[12] McAfee Total Protection. Obejmuje: dwa lata antywirusa premium, bezpiecznego przeglądania Internetu, optymalizacji komputera i menedżera haseł z siecią VPN [...] Zapłać dzisiaj 429,00 zł za subskrypcję na 2 lata (<https://www.mcafee.com>).

[13] Anulowanie, wstrzymywanie i zmienianie subskrypcji w Google Play. Subskrypcje w Google Play nie mają określonej daty zakończenia. Opłaty będziemy naliczać na początku każdego okresu rozliczeniowego, np. co tydzień, co rok lub z inną częstotliwością zgodnie z warunkami subskrypcji (<https://support.google.com>).

Opisane wyżej rozszerzenia łączliwości leksykalnej wyrazu *subskrypcja* zostały najprawdopodobniej zapożyczone z angielszczyzny, o czym świadczy przede wszystkim fakt, że wiele platform internetowych czy programów opartych na takim modelu płatności (np. Netflix, Microsoft Office, programy antywirusowe itp.) pojawiło się najpierw w krajach angielskojęzycznych. Na angielską proveniencję nowych użyć *subskrypcji* wskazują również zarówno liczne kolokaty typu *Netflix subscription*, *software subscription*, *(Microsoft) Office subscription*, *ebook subscription* itp. w korpusach angielskich (np. NOW), jak i fakt, że znaczenia eksplicytnie powiązane z ser-

⁶ Warto zwrócić uwagę na niekonsekwencję dotyczącą zapisu nazwy platformy. Jej oficjalna nazwa (także w Polsce) to *Netflix*, ale zdarza się także zapis spolszczony *Netfliks*, zwłaszcza w przypadkach zależnych (nie jest to jednak regułą). Trzeba tutaj dodać, że WSO PWN (2016: 22) dopuszcza w wypadku nazw kończących się literą -x zapis (w przypadkach zależnych) zarówno z zachowanym -x-, jak i -ks-. Dziękuję recenzentowi niniejszego tekstu za zwrócenie mojej uwagi na ten fakt.

wisami internetowymi zostały już zarejestrowane przez angielskie słowniki. Jedna z definicji wyrazu *subscription* w słowniku ODE brzmi: „an arrangement by which access is granted to an online service” (porozumienie, na mocy którego udzielany jest dostęp do usługi lub serwisu internetowego; tłum. autora).

Po czwarte, słowo *subskrypcja* jest używane w całkowicie nowych sytuacjach, niezwiązanych już z dobrami kultury ani programami komputerowymi. Może się ono odnosić np. do jedzenia i picia (przykłady 14.–16.), kosmetyków do pielęgnacji ciała (przykład 17.) czy myjni samochodowej (przykład 18.). W przykładzie 14. znalazła się interesująca kontaminacja *kawonament*, powstała z połączenia słów *kawa* i *abonament*. Kawonament jest opisywany jako rodzaj subskrypcji:

[14] Kawonament. Subskrypcja kawy w Żabce. Jedna płatność i tysiące ekspresów do Twojej dyspozycji przez cały miesiąc. Wejdź do wielkiego świata żabkowej kawy i ciesz się pyszną kawą każdego dnia (<https://www.zabka.pl>).

[15] Subskrypcja na hot dogi i myjnię na stacjach benzynowych AMIC Energy (<https://www.tabletowo.pl>).

[16] Jak działa subskrypcja? To proste! Aby otrzymać paczkę, zapisz się do subskrypcji do ostatniego dnia miesiąca poprzedzającego dostawę. W paczce, którą otrzymasz do 10. dnia miesiąca, znajdziesz dwie starannie wybrane przez nas kawy z europejskich palarni (<https://forum.coffee>).

[17] Elastyczna miesięczna subskrypcja 99 zł. Zakładasz subskrypcję, a my pobieramy co miesiąc opłatę z Twojej karty. Każdy box będzie dla Ciebie wyjątkową niespodzianką. Możesz w każdej chwili zrezygnować z subskrypcji [dotyczy zestawów kosmetyków pakowanych w pudełka] (<https://purebeauty.pl>).

[18] Jedną z oferowanych subskrypcji jest możliwość skorzystania z dowolnego programu myjącego na myjni automatycznej maksymalnie raz w tygodniu, czyli łącznie cztery razy (<https://pyszności.pl>).

Z przytoczonych cytatów wyraźnie wynika, że obecnie słowo *subskrypcja* znacząco rozszerzyło swój zakres użycia i jest używane już nie tylko w powiązaniu z instrumentami finansowymi czy dobrami kultury, ale – jak się wydaje – może pojawić się w połączeniu z leksemami odnoszącymi się do niemal dowolnego towaru. Ważne jest zatem nie to, co jest przedmiotem zakupu, ale sposób płatności (która odbywa się cyklicznie, np. co miesiąc). Poniższy cytat, zaczerpnięty z jednej ze stron internetowych, dobrze obrazuje istotę omawianego procesu:

Okazuje się, że w ramach subskrypcji sprzedać można niemal wszystko. Każdy z nas co miesiąc opłaca platformy streamingowe, takie jak Netflix, Player czy HBO. Inni z kolei stawiają na muzyczne serwisy. W ramach subskrypcji zamawiać można kosmetyki czy też czasopisma i książki. Okazuje się, że coraz popularniejsze stają się też abonamenty na jedzenie (<https://pyszności.pl>).

Także i w tym wypadku wpływ angielszczyzny nie jest najprawdopodobniej bez znaczenia, por. dużą częstość takich konstrukcji jak np. *coffee subscription*, *food subscription*, *toothbrush subscription* itp. w angielskojęzycznym korpusie NOW, a także ogólność definicji (a zatem uwzględniającą wiele możliwych kontekstów) w słownikach ODE i OED:

An advance payment made to receive or participate in something [ODE; płatność z góry wykonana w celu otrzymania czegoś lub uczestniczenia w czymś – tłum. autora].

Regular payment for access to a commercially provided service; an agreement or contract for this [OED; regularna opłata uiszczana za dostęp do komercyjnie świadczonej usługi; także: takie porozumienie lub umowa – tłum. autora].

Po piąte, doszło do wykształcenia się całkowicie odrębnego znaczenia wyrazu *subskrypcja*. Poza podstawowymi kontekstami omówionymi wyżej słowo *subskrypcja* jest obecnie często używane w kontekście portali internetowych (np. YouTube), list mailingowych (newsletterów), forów internetowych itp., gdzie subskrybowanie kanału danego internauty, listy dyskusyjnej, forum itp. oznacza otrzymywanie powiadomień (zwykle w formie wiadomości wysyłanych pocztą elektroniczną) o nowych treściach dodanych przez danego użytkownika, wiadomości wysyłanych na adres danej listy, postów napisanych na forum itp. Jest to zatem, jak zaznaczono wyżej, całkowicie nowe znaczenie, niezwiązane już z podstawowym sensem słowa ('zobowiązanie się do zakupu czegoś, zwykle połączone z uiszczeniem płatności z góry'). Oto przykłady (19.–21.) takiego użycia leksemu:

[19] Każdego dnia otrzymujesz różnego rodzaju wiadomości, wśród których mogą się znajdować newslettery do których się zapisałeś, lub reklamy na otrzymywanie których wyraziłeś zgodę. Każdy nadawca takich wiadomości zgodnie z polskim prawem powinien umożliwić wypisanie się z subskrypcji jeśli przestaniesz chcieć otrzymywać wiadomości od niego (<https://pomoc.poczta.interia.pl/>).

[20] Typhlos – Lista dyskusyjna osób niewidomych i słabowidzących [...] Informujemy, że lista jest umieszczona w usłudze „Grupy dyskusyjne Google”. Dlatego użytkownicy poczty gmail, którzy zalogują się do „grup dyskusyjnych Google” będą mogli przeglądać wiadomości przychodzące na listę w formie forum internetowego oraz samodzielnie zmieniać parametry subskrypcji. Pozostali użytkownicy, w celu zmian opcji subskrypcji, będą musieli skontaktować się z opiekunem listy (<https://bon.uw.edu.pl>).

[21] Subskrypcja (zapis na) forum. Każda osoba, która zapisze się na dane forum otrzyma pocztą elektroniczną kopie wszystkich postów do tego forum (posty wysyłane są po upływie około 30 minut po ich napisaniu). Na ogół każdy może samodzielnie zdecydować czy chce zapisać się na dane forum. W przypadku jednak gdy prowadzący wymusi subskrypcję danego forum, wybór nie jest możliwy i wszystkie osoby w grupie będą otrzymywać kopie postów (<https://it.p.lodz.pl>).

Warto dodać, że także to znaczenie pojawiło się najprawdopodobniej pod wpływem angielszczyzny, por. następującą definicję słowa *subscription* zaczerpniętą z OED: „the fact or action of subscribing to an electronic mailing list, newsgroup, etc.” [zapisanie się, lub czynność zapisywania się, na internetową listę mailingową, grupę dyskusyjną itp. – tłum. autora]. Znaczenie to, według słownika, jest używane w angielszczyźnie od 1981 roku, a zatem od ponad 40 lat; w polszczyźnie jest natomiast, jak się wydaje, stosunkowo nowe.

3. OPIS DERYWATÓW (*SUBSKRYBOWAĆ, SUBSKRYPCYJNY, SUBSKRYBENT*)

Podobnym zmianom znaczenia i rozszerzeniu łączliwości podlega także kilka derywatów omawianego słowa. Po pierwsze, należy wspomnieć o czasowniku *subskrybować* (a także formy dokonanej *zasubskrybować*), który często pojawia się w trybie rozkazującym (*subskrybuj*), a także w formie gerundium (*subskrybowanie*). Słowo to pierwotnie pojawiało się w znaczeniu ‘kupować, kupić subskrypcję, zobowiązując się do nabycia akcji, obligacji, wydawnictw itp.’ (USJP). Nowe znaczenie leksemu to ‘prenumerować prasę internetową’ (przykład 22.), ale słowo może także odnosić się – w kontekście już nie dóbr kultury, ale innych towarów – do wnoszenia stałej opłaty w zamian za cykliczne otrzymywanie np. posiłku (przykład 23.) czy przyrządów do pielęgnacji ciała (przykład 24.). Co więcej, także i tutaj doszło do wykształcenia się nowego znaczenia i wyraz może również pojawiać się w znaczeniu ‘obserwować kanał danego internauty, np. na YouTube, poprzez kliknięcie odpowiedniego przycisku na ekranie i tym samym wyrażenie zgody na otrzymywanie powiadomień o nowych treściach’ (przykład 25.):

[22] Polityka – subskrybuj Politykę – Zamów prenumeratę teraz [...] Kup prenumeratę cyfrową w prezencie (<https://www.polityka.pl>).

[23] Niestety, nie każda stacja ma swoją myjnię. Z tego też powodu powstała opcja subskrybowania... hot dogów. Kosztuje ona 69 zł miesięcznie. Klienci mogą odebrać jednego hot doga dziennie przez cały miesiąc (<https://pyszności.pl>).

[24] Bambusowa szczoteczka do zębów – zestaw rodzinny 2+2 (abonament) [...] Subskrybuj i dołącz do rodziny szczoteko (<https://szczoteko.pl>).

[25] Subskrybowanie kanałów w YouTube. Możesz zasubskrybować kanały, które Ci się podobają, aby oglądać więcej dostępnych na nich treści. Przycisk Subskrybuj znajdziesz pod każdym filmem YouTube lub na stronie kanału. Gdy zasubskrybujesz kanał, każdy nowy film, który zostanie na nim opublikowany, pojawi się w sekcji Subskrypcje (<https://support.google.com>).

Po drugie, w nowych znaczeniach pojawia się także derywat *subskrypcyjny*: wyraz ten może odnosić się do sprzedaży (określonych towarów) opartej na cyklicznym wnoszeniu opłaty (przykłady 26.–27.) lub do wyrażania chęci na otrzymywanie powiadomień o nowych treściach za pośrednictwem zapisu na listę mailingową (przykład 28.):

[26] Wydawnictwo znane na polskim rynku z takich bestsellerów jak *Kod Leonarda da Vinci* czy cykl *Pięćdziesiąt twarzy Greya* we współpracy z norweskim partnerem Beat Technology przygotowuje platformę subskrypcyjną Volume (<https://soniadruga.pl>).

[27] W planach abonamentowych Selly Pro 1 i Selly Pro 2 Twój sklep może oferować klientom sprzedaż subskrypcyjną, czyli abonamentową (<https://www.selly.pl>).

[28] Zapisz się na listę subskrypcyjną naszego Newslettera (<https://hikoki-narzedzia.pl>).

Po trzecie wreszcie, w zmienionym znaczeniu występuje leksem *subskrybent* (który pierwotnie oznaczał ‘osobę korzystającą z subskrypcji na książki, akcje, obligacje itp.’ (USJP)); jego znaczenie można zdefiniować jako: ‘osoba subskrybująca dany kanał, czyli otrzymująca powiadomienia o nowych treściach’:

[29] Sprawdzanie listy najnowszych subskrybentów. Listę najnowszych subskrybentów znajdziesz w panelu kanału. Możesz też otworzyć YouTube Studio i sprawdzić, jak z upływem czasu zmieniała się liczba subskrybentów (<https://support.google.com>).

W języku potocznym wyraz *subskrybent* jest w tym użyciu czasem skracany do formy *sub* (mamy zatem do czynienia z ucięciem), która następnie podlega odmianie (np. liczba mnoga *suby*):

[30] Suby na YT [...] to po prostu łączna ilość widzów subskrybujących kanał na YouTube. [...] W Polsce ze względu na brak oficjalnego nazewnictwa suby na yt są również nazywane subskrypcjami YouTube, subskrybującymi, widzami, a nawet followersami⁷ [...] (<https://wypromowani.pl>).

4. CZĘSTOŚĆ WYSTĘPOWANIA

Jak wskazałem wyżej, omawiane słowo (wraz z derywatami) znacząco rozszerzyło swój zakres użycia i obecnie pojawia się w wielu nowych kontekstach niemających już nic wspólnego ani z instrumentami finansowymi, ani z dobrami kultury. Także

⁷ Warto zwrócić uwagę na całkowicie nieuzasadniony anglicyzm *followersi*. Wyraz podany wcześniej (*widzowie*) jest wystarczający, por. hipotetyczne konstrukcje typu *widzowie danego kanału na YouTube, kanał ma dużo widzów, kanał osiągnął już 20 tys. widzów*. Co więcej, leksem *widz* wydaje się trafniejszy i bardziej przejrzysty semantycznie niż *subskrybent* (por. uwagi w części 5.).

częstość użycia wyrazu (i form pochodnych) wyraźnie wzrasta, na co wskazują badania korpusowe. Możemy to stwierdzić, porównując częstość wystąpień słowa w korpusach NKJP i MoncoPL.

W NKJP można znaleźć 2 175 wystąpień słowa *subskrypcja* (wraz z formami odmienionymi, zapytanie *subskrypcj**, korpus pełny, wyszukiwarka Pelcra, Pęzik 2012), co przy wielkości korpusu wynoszącej 1 524 696 745 słów daje nam częstość rzędu 0,00014%. W korpusie MoncoPL (Pęzik 2020) znajdziemy natomiast 60 322 wystąpienia (wraz z formami odmienionymi, zapytanie *subskrypcj.**, stan na 29 marca 2023), co przy wielkości korpusu wynoszącej 8 119 299 069 słów (stan na dzień jw.) oznacza, że częstość występowania omawianego wyrazu wynosi już 0,00074%, a zatem ponad pięć razy więcej niż w wypadku NKJP. Różnica ta jest jeszcze wyraźniejsza, gdy uwzględnimy derywaty typu *subskrypcyjny* (zapytanie *subskrypc** w wypadku NKJP i *subskrypc.** w wypadku MoncoPL) – wówczas częstość wynosi odpowiednio 0,00015% oraz 0,00085%). Wyraźnie zatem widać, że słowo *subskrypcja* (a także jego derywaty) jest używane w polszczyźnie coraz częściej.

5. ZAKOŃCZENIE

Rzeczownik *subskrypcja* (oraz związane z nim formy *subskrybować*, *subskrypcyjny* oraz *subskrybent*) pojawia się stale w nowych znaczeniach i kontekstach, a jego częstość użycia w polszczyźnie rośnie. Wynika to oczywiście z rozszerzenia łączliwości omawianego słowa, która z kolei jest pokłosiem przemian technologicznych zachodzących w rzeczywistości pozajęzykowej (a także powiązanymi z nimi wpływami języka angielskiego): obecnie coraz częściej odchodzi się od modelu, w którym klient płaci raz za określoną rzecz i otrzymuje ją na własność, na rzecz modelu opartego na powtarzalnej opłacie, wnoszonej zwykle raz w miesiącu, w zamian za co otrzymuje się dostęp do określonych dóbr. Przekształcenie modelu płacenia za towary i usługi wynika ze zmieniającego się charakteru tychże usług: drukowane czasopisma i książki są wypierane przez czasopisma elektroniczne i e-booki, płyty kompaktowe są wypierane przez serwisy muzyczne typu Spotify, płyty DVD są wypierane przez platformy filmowo-serialowe typu Netflix itp.

W wypadku omawianego słowa (i form pochodnych) mamy zatem do czynienia z wielokierunkowymi zmianami: z jednej strony są to zmiany łączliwości wynikające z potrzeb marketingowych i zapewnienia chwytliwej i nośnej marketingowo nazwy (np. *kawonament* – *subskrypcja kawy*), a z drugiej są odbiciem zmian zachodzących w świecie pozajęzykowym, przede wszystkim dotyczących rozwoju technologicznego i przenoszenia licznych sfer naszego życia do świata wirtualnego.

Na zakończenie warto poczynić kilka uwag o charakterze normatywnym. Ocena nowych użyci wyrazu *subskrypcja* (wraz z formami pochodnymi) jako całości nie jest

możliwa, gdyż wszystko zależy od konkretnych kontekstów. Trzeba zauważyć na początku, że oba główne znaczenia *subskrypcji* ('zobowiązanie się do zakupu czegoś' oraz 'obserwacja kanału określonego internauty'), choć całkowicie różne, mogą występować w podobnych kontekstach, a co za tym idzie, w określonych sytuacjach wzbudzać trudności interpretacyjne. Przykładowo, konstrukcje takie jak np. *subskrypcja YouTube* stają się obecnie semantycznie nieprzejryste, bo mogą odnosić do dwóch całkowicie różnych zjawisk: (1) wykupienia dostępu do YouTube Premium (co wiąże się m.in. z możliwością korzystania z serwisu YouTube bez reklam) lub (2) obserwacji kanału danego użytkownika YouTube.

Co więcej, w wielu wypadkach można zastosować inne słowa i użycie wyrazu *subskrypcja* nie zawsze jest celowe: i tak np. w wypadku portali z prasą internetową trafniejszym słowem może być *prenumerata*, w odniesieniu do portali muzycznych czy filmowych – *abonament*.⁸ Również konstrukcje typu *subskrypcja kawy* czy *subskrypcja na hot-dogi* wydają się niezbyt fortunne. Konstrukcje *abonament na kawę* czy *abonament na hot-dogi* są, jak sędzę, bardziej przejrzyste semantycznie.

Jeszcze więcej wątpliwości budzą konstrukcje typu *subskrypcja kanału na YouTube*. O ile zastąpienie słowa *subskrybent* jest w miarę łatwe (np. słowem *widz* – por. przypis 7.), o tyle sama *subskrypcja* sprawia więcej kłopotów. Wydaje się jednak, że można zastąpić ją słowem *obserwacja* (*obserwowanie* / *obserwacja kanału na YouTube*); także sama komenda *subskrybuj* (lub komunikat *subskrybujesz*) wiadoczną np. na portalu YouTube mogłaby być z powodzeniem zastąpiona komendą *obserwuj* i komunikatem *obserwujesz*. Na podobnej zasadzie *lista subskrypcyjna* może być zastąpiona *listą obserwacyjną*.

Analizując poszczególne przykłady, trudno oprzeć się wrażeniu, że w wielu wypadkach mamy do czynienia z bezrefleksyjnym kalkowaniem konstrukcji angielskich (typu *Netflix subscription* czy *coffee subscription*), a samo słowo *subskrypcja* staje się dzisiaj wyrazem nadużywanym (por. uwagi A. Markowskiego 2018: 210–231 nt. wyrazów modnych). W tym miejscu wypadałoby zaapelować do twórców rodzimych wersji różnych serwisów internetowych, takich jak Netflix czy YouTube, aby pamiętali o innych odpowiednikach angielskiego *subscription*, częstokroć lepszych i jednoznacznych (a przez to bardziej zrozumiałych) w danym kontekście (*obserwacja*, *prenumerata*, *abonament*). Podobne uwagi dotyczą form pochodnych.

⁸ Jak wskazują przykłady przytoczone w artykule, wyraz *subskrypcja* jest, w rzeczy samej, często używany wymiennie ze słowami *abonament* lub *prenumerata*.

Lista korpusów

- MoncoPL. *Wyszukiwarka korpusowa MoncoPL*. Online: <http://monco.frazeo.pl/> [dostęp: 12.04.2023].
- NKJP. *Narodowy Korpus Języka Polskiego*. Online: <http://nkjp.pl/> [dostęp: 12.04.2023].
- NOW. *Now Corpus (News on the Web)*. Online: <https://www.english-corpora.org/now/> [dostęp: 12.04.2023].

Bibliografia

- Dubisz, S. 2018. Sytuacja języka polskiego w minionym stuleciu (1918–2018). *Poradnik Językowy* z. 8, s. 7–25.
- Dubisz, S. 2019. Periodyzacja najnowszych dziejów polszczyzny (1939–2019). *Poradnik Językowy* z. 10, s. 9–18.
- Dubisz, S. 2022. Najnowsze dzieje języka polskiego (1918–2018). *Poradnik Językowy* z. 10, s. 11–26.
- Maćkiewicz, J. 2001. *Wyrazy międzynarodowe (internacjonalizmy) we współczesnym języku polskim*. W: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, s. 555–562. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Markowski, A. 2004. O pojęciu i typach internacjonalizmów semantycznych. *Poradnik Językowy* z. 2, s. 39–50.
- Markowski, A. 2012. *Wykłady z leksykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Markowski, A. 2018. *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Nowe wydanie. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ODE. 2009–2022. *Oxford Dictionary of English*. Aplikacja na smartfony z Androidem. Oxford University Press.
- OED. 2023. *Oxford Dictionary of English*. Online: <https://www.oed.com/> [dostęp: 12.04.2023].
- Pęzik, P. 2012. *Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP*. W: *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. A. Przepiórkowski, M. Bańko, R.L. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk, s. 253–273. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. Online: http://nkjp.pl/settings/papers/NKJP_ksiazka.pdf [dostęp: 5.04.2023].
- Pęzik, P. 2020. Budowa i zastosowania korpusu monitorującego MoncoPL. *Forum Lingwistyczne* 7, s. 133–150.
- SWJP – Dunaj, B. red. 2001–2004. *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1–5. Kraków: Wydawnictwo SMS.
- Szczepankowska, I. 2019. Internacjonalne kolokacje jako składniki dyskursu kapitalistycznego i ich recepcja we współczesnej polszczyźnie. *Poradnik Językowy* z. 5, s. 7–19.
- USJP – Dubisz, S. red. nauk. 2003. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–4. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WSJP PAN – Żmigrodzki, P. red. nauk. 2007–. *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Online: <https://wsjp.pl/> [dostęp: 12.04.2023].
- WSO PWN – Polański, E. red. nauk. 2016. *Wielki słownik ortograficzny PWN*. Wydanie IV poprawione i uzupełnione. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WSWO – Bańko, M. red. 2003. *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Zabawa, M. 2022a. *Menu, festiwal, wyspa, grill* – nowe neosemantyzmy w polszczyźnie. *Poradnik Językowy* z. 3, s. 83–95.

Zabawa, M. 2022b. O wyrazie *bestseller* w polszczyźnie: częstotliwość, znaczenie, konteksty użycia. *Prace Językoznawcze XXIV* 2, s. 81–94.

Subskrypcja kanałów (channel subscription), subskrybowanie hot-dogów (subscribing hot-dogs), platforma subskrypcyjna (subscription platform): on neosemantisms such as subskrypcja (a subscription), subskrybować (to subscribe), subskrybent (a subscriber), and subskrypcyjny (subscription) in the Polish language

Summary

The aim of this article is to describe the neosematism *subskrypcja* (and its derivatives) in the Polish language. The description consists in juxtaposing the hitherto meanings of the word (derived from the Universal Dictionary of Polish (USJP)) with new meanings, derived mainly from the Internet, and with selected definitions of the corresponding English word (*a subscription*). The frequency of the word along with its derivatives in Polish is also analysed (using the corpus-based research method). The findings show that the frequency of the discussed word and its derivative forms is growing, they are found in more and more new contexts, and their development in Polish is multidirectional. This article presents also a brief normative commentary on the described innovations. This is because the discussed words are often overused and their new usages do not always seem purposeful.

Keywords: neosematism – semantic innovation – semantic borrowings.

Trans. Monika Czarnecka

Beata Ciecierska-Zajdel

Uniwersytet Warszawski

b.ciecierska-z@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4186-4847

PAUZY WYPEŁNIONE W WYSTĄPIENIACH NAUKOWYCH ONLINE

W oficjalnych wypowiedziach dość często daje się usłyszeć nadprogramowe elementy dźwiękowe, tak zwane pauzy wypełnione (np. *eee*, *yyy*, *emm*). Podręczniki poświęcone sztuce publicznego przemawiania piętnują nadużywanie tych elementów brzmieniowych, a słuchacze często wymieniają je jako przykłady irytujących błędów towarzyszących publicznemu mówieniu (np. Kozicka 2023: 225). Intuicja podpowiada, że pauzy wypełnione pojawiają się w wyniku trudności ze sformułowaniem lub przywołaniem potrzebnych treści. Badania Anny Majewskiej-Tworek opierające się na wypowiedziach studentów podczas egzaminów ustnych rzeczywiście ujawniają silny związek zaburzeń ciągłości tekstu (m.in. w formie pojawiających się pauz wypełnionych) z trudnościami w przywołaniu treści lub aktualizacji pojęć (Majewska-Tworek 2014). Kiedy w wyniku pandemii COVID-19 duża część życia naukowego przeniosła się do sieci i pojawiła się możliwość (często wielokrotnego) odsłuchiwania naukowych oraz popularnonaukowych wykładów, okazało się, że w wypowiedziach naukowców wymienione elementy brzmieniowe również występują dość licznie, pomimo że mówiącym z pewnością nie można zarzucić braku wiedzy, niepełnej znajomości stosowanych pojęć czy niedostatecznego przygotowania merytorycznego. Autorka postanowiła zbadać, jaka jest frekwencja pauz wypełnionych w wystąpieniach online o charakterze naukowym, jaką przybierają one formę oraz zastanowić się, co decyduje o odczuciu nadużywania pauz wypełnionych.

DEFINICJA PAUZY WYPEŁNIONEJ

Analizując literaturę na temat nadmiarowych elementów dźwiękowych w wypowiedziach, można natknąć się na różnorodne określenia, np. *pauzy wypełnione*, *pauzy namysłu*, *wypełniacze*, *wykładniki wahania*, *wykładniki kontynuacji wypowiedzi*, *przerywniki*, *embolofrazje*, „*jęki namysłu*”, „*dźwięki namysłu*”, *wtrącenia*, *symptomy*

wahania, sygnały wahania, sygnały niepewności, przerwania, *filled pauses*, *fillers*, *hesitation phenomena*, *disfluencies signals*, *speech editing sounds*, *filler sounds*, *hesitation vowels* (np. (np. Igras-Cybulska, Ziółko, Żelasko, Witkowski 2016; Kjellmer 2003; Majewska-Tworek 2014; Michalik, Cholewiak, Jagiełowicz 2016; Rose 2019; Śledź 2000; Śniatkowski 2002; Vasilescu, Adda-Decker 2007)). Niektóre terminy akcentują efekt związany z pojawianiem się tych elementów brzmieniowych, czyli przerwanie toku wypowiedzi, inne funkcję zapełniania chwilowej treściowej pustki; jedne podkreślają wahanie mówcy, inne jego zamiar kontynuowania wypowiedzi; jedne zwracają uwagę na powtarzalność, echolaliczny charakter (nieświadome replikowanie dźwięków), inne na charakterystykę brzmieniową (akustyczna bliskość z jękiem).

Autorka zdecydowała się na używanie terminu *pauzy wypełnione* (ang. *filled pauses*), jako najbardziej rozpowszechnionego w literaturze, chociaż można też odnieść głosy, że tak sformułowany termin jest nielogiczny, wewnętrznie sprzeczny, gdyż pauza jest w istocie przerwą, pustką i w związku z tym nie może być niczym wypełniona (Bąk 1974; Kjellmer 2003).

Termin *pauza wypełniona* bywa używany w szerokim lub wąskim rozumieniu. Anna Majewska-Tworek sytuuje pauzy wypełnione w obrębie szerszej kategorii określanej przez nią jako *wykładniki kontynuacji wypowiedzi* (Majewska-Tworek 2014: 183). Kategoria ta, oprócz wąsko rozumianych pauz wypełnionych (do których autorka zalicza wyłącznie ciągi głosek typu *yyy*, *eee*, *mmm*), obejmuje również przeciąganie (przedłużanie) brzmienia głosek, powtarzanie fragmentów wypowiedzi oraz używanie wyrazów retardacyjnych (Majewska-Tworek 2014: 183–324). Sławomir Śniatkowski traktuje z kolei pojęcie *pauza wypełniona* jako szeroką kategorię, w ramach której umieszcza nieartykułowane dźwięki paralingwistyczne, np. westchnienia, śmiech, płacz, dźwięki artykułowane, np. *hm*, *yyy*, *eee* oraz jednostki leksykalne, np. *prawda*, *wiesz* (Śniatkowski 2002: 17).

Ralph Rose również proponuje szerokie rozumienie terminu *pauza wypełniona*: „A filled pause is a semantically empty element of speech which fits a language-specific conventional phonetic form and delays (either intentionally or not) the transfer of the speaker’s message” (Rose 2007). Autorka artykułu zdecydowała się na wykorzystanie terminu w szerokim rozumieniu, a za główne cechy pauz wypełnionych przyjęła (zgodnie z definicją R. Rose’a) semantyczną pustkę oraz opóźnianie transferu zaplanowanych treści.

W niniejszym artykule zatem za pauzy wypełnione (PW) uważane będą wszelkie semantycznie puste miejsca w wypowiedzi, zapełnione nadmiarowymi (językowymi, parajęzykowymi lub pozajęzykowymi) elementami dźwiękowymi, opóźniające pojawianie się znaczących fragmentów tekstu i jednocześnie wskazujące na wahanie i/lub zamiar kontynuowania wypowiedzi przez mówcę. Przedłużone dźwięki typu: *yyy*, *eee*, *emmm* będą określane jako *pauzy wypełnione właściwe* (PWW).

Dotychczasowe badania wskazują, że obecność PW jest nieodłączną cechą spontanicznych wypowiedzi. W dobrze przygotowanych wystąpieniach zajmują one około 1% czasu wypowiedzi, w sytuacji silnego stresu i większej spontaniczności tworzonego tekstu może to być nawet 5% (Vasilescu, Adda-Decker 2006). Nawet w eksperckich, telewizyjnych wypowiedziach osób publicznych¹ (Jacek Kuroń, Bogusław Wołoszański, Aleksander Bardini, Bogusław Kaczyński, Jan Miodek) do 27% zrealizowanych pauz stanowiły pauzy wypełnione (Śniatkowski 2002: 64). W wypowiedziach niedoświadczonych mówców średnia liczba pauz wypełnionych sięga 10 w minucie wypowiedzi (Igras-Cybulska i in. 2016).

Forma PW nie jest jednakowa dla wszystkich języków. Kształt brzmieniowy nadmiarowych elementów dźwiękowych zależy od zasobu samogłosek oraz charakterystycznej dla danego systemu językowego międzyfazowej pozycji aparatu artykulacyjnego. W języku angielskim w roli PWW występują najczęściej dźwięki przypominające *uh* [ə:] i *um* [ə:m] (amerykański angielski) lub *er* [ɜ:] (brytyjski angielski), dla francuskiego są to *eah* [oe:], *eum* [oe:m], dla hiszpańskiego *eh* [e:], dla chińskiego mandaryńskiego *en* [ə:n], *mmm* [m:], dla japońskiego *eee* [ɛ:], *e-to* [ɛ:to] (Rose 2019; Vasilescu, Adda-Decker 2007).

Liczba pauz może zależeć od stopnia spontaniczności wypowiedzi, ale też od jej przedmiotu. Badania wykładów amerykańskich naukowców wykazały, że na skłonność do używania PW ma wpływ reprezentowana dziedzina nauki. Silniejszą tendencję do używania PW mieli przedstawiciele nauk humanistycznych (średnio 6,46 PW w minucie wypowiedzi) niż społecznych (3,84) i ścisłych (1,39). Badacze tłumaczyli te różnice liczbą opcji (synonimów używanych pojęć), które mają do wyboru naukowcy z różnych dziedzin nauki (Schachter, Christenfeld, Ravina, Bilous 1991).

METODA BADAŃ

Celem badań było ustalenie frekwencji, rodzajów oraz przyczyn występowania PW w wystąpieniach naukowych online. Pytania badawcze brzmiały: *Jaka jest frekwencja PW w wystąpieniach o charakterze naukowym? Jakie rodzaje dźwięków wykorzystywane są w funkcji „wypełniaczy”? Czy są jakieś cechy mówców zwiększające tendencję do używania PW (płeć, dyscyplina naukowa, stopień kariery naukowej)? Kiedy powstaje wrażenie nadużywania PW?*

Materiał badawczy stanowiło 40 fragmentów nagrań wideo wystąpień o charakterze naukowym lub popularnonaukowym zamieszczonych na platformach i stronach internetowych w latach 2020–2021. Wśród mówców było 20 mężczyzn i 20 kobiet. Badani reprezentowali różne dyscypliny naukowe. Wybór nagrań miał

¹ Tak zwany język mówiony opracowany (Śniatkowski 2002).

charakter losowy, wykorzystane zostały algorytmy wyszukiwarki Google. Autorka badania wpisywała w wyszukiwarkę słowo *wykład* z jedną z nazw dyscyplin naukowych według listy dyscyplin MNiSW z 2018 roku (np. *wykład architektura*) i wybierała pierwsze nagranie, które spełniało kryteria bazowe: miało charakter naukowy lub popularnonaukowy, zostało dokonane w latach 2020–2021, zawierało minimum kilkanaście minut ciągłego tekstu mówionego, było wygłaszane, a nie odczytywane z kartki. Autorka pomijała nagrania, które nosiły ślady edycji (ujęcia z różnych kamer, cięcia montażowe, wplecione dodatkowe elementy audiowizualne) – wykorzystane zostały tylko ujęcia z jednej kamery, bez zauważalnych cięć, skrótów, poprawek. Na końcowym etapie poszukiwań brane pod uwagę były tylko wystąpienia kobiet, żeby zachować zrównoważenie płciowe. Nieuwzględniane w analizie były nagrania z udziałem „naukowych celebrytów” – osób często występujących w mediach w roli ekspertów, prowadzących programy telewizyjne, radiowe, internetowe – oraz naukowców zawodowo zajmujących się poprawnością językową lub sztuką publicznego mówienia (np. Jerzy Bralczyk, Katarzyna Kłosińska). Jeśli pierwsze z wyszukanych przez Google nagrań nie spełniało założonych kryteriów, wybierane było kolejne nagranie, które znalazło się w wynikach wyszukiwania. Analiza występowania PW obejmowała środkowe pięć minut wypowiedzi. Jeśli w mówieniu pojawiły się dłuższe niż dwusekundowe pauzy lub zakłócenia, odsłuchiwany fragment był odpowiednio wydłużany. Nagrania oceniane były audytywnie przez autorkę artykułu (nauczycielkę emisji głosu i techniki mówienia z wieloletnim stażem, logopedkę, językoznawczynię zajmującą się fonetyką współczesnego języka polskiego), która kilkakrotnie przesłuchiwała oznaczony fragment wypowiedzi i określała liczbę oraz rodzaj nadmiarowych elementów brzmieniowych. W wypadku wątpliwości co do rodzaju pojawiającego się dźwięku o opinię proszona była inna osoba zajmująca się profesjonalnie doskonaleniem głosu i mowy.

Podczas analizy nagrań autorka oceniała również ogólny sposób tworzenia dźwięku przez analizowanego mówcę (jakość fonacji, tor oddechowy, obecność napięć w obrębie głowy i szyi). W trakcie pierwszego przesłuchiwania odnotowywane były również subiektywne odczucia autorki dotyczące stopnia nasilenia występowania PW w wypowiedzi badanego.

Uzyskane wyniki zostały zakodowane, zestawione z informacjami biograficznymi dotyczącymi mówców (płeć, reprezentowana dyscyplina i dziedzina nauki, stopień naukowy) i poddane analizie za pomocą funkcji statystycznych programu Excel.

WYNIKI BADAŃ

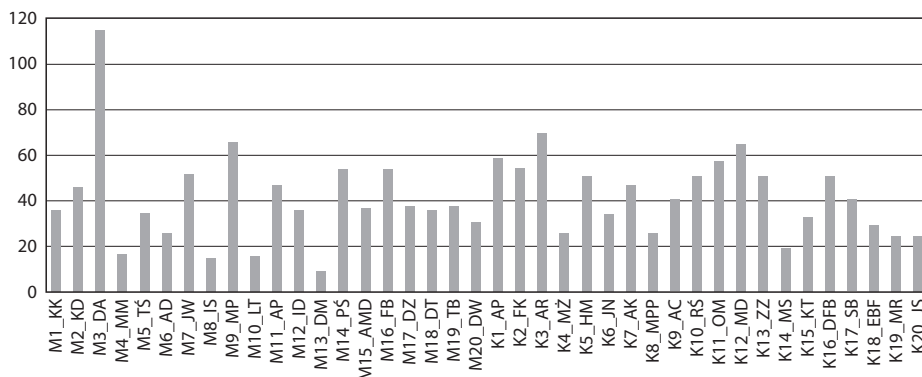
Wylosowane nagrania zawierały różne gatunki wypowiedzi o charakterze naukowym. Były to zarówno referaty konferencyjne, jak i wykłady akademickie, wystąpienia na seminariach naukowych, wypowiedzi w debatach naukowych, wykłady otwarte, pogadanki popularnonaukowe, wypowiedzi eksperckie w podcastach naukowych oraz wideoblogi naukowe.

Mówcy reprezentowali różne stopnie kariery naukowej. Przeanalizowano wypowiedzi 9 osób ze stopniem doktora habilitowanego lub tytułem profesora, 15 wypowiedzi osób ze stopniem doktora oraz 16 wypowiedzi osób ze stopniem zawodowym.

Jeśli chodzi o reprezentowany obszar nauki, mówcy zostali podzieleni na dwie grupy – badacze z obszaru szeroko rozumianych nauk humanistycznych (tzw. *arts & humanities* – nauki humanistyczne, społeczne, o sztuce, teologiczne) oraz nauk ścisłych (tzw. *sciences* – nauki ścisłe i przyrodnicze, medyczne, inżynierijno-techniczne, rolnicze). Pierwsza grupa liczyła 22 osoby, druga 18.

Frekwencja PW w wypowiedziach naukowych okazała się dość wysoka. Autorka odnotowała w sumie 1621 dodatkowych dźwięków w przeanalizowanych 200 minutach nagrań. Indywidualne rezultaty były jednak bardzo zróżnicowane. Zakres liczby PW wahał się od 8 aż do 114 dodatkowych dźwięków. Mówca o najsilniejszej tendencji do wypełniania pauz wplatał je w swoje wypowiedzi kilkunastokrotnie częściej od osoby o najniższym poziomie wykorzystywania dodatkowych elementów brzmieniowych. Liczba PWW wahała się od 5 do 77 w 5 minutach wypowiedzi.

Wykres 1. Liczba pauz wypełnionych w 5 minutach wypowiedzi poszczególnych mówców



Średnia liczba PW w 5-minutowym wystąpieniu wynosiła 41, PWW było 28. Średnio badani dodawali 8 dodatkowych dźwięków (PW) w czasie minutowego wystąpienia, czyli co ok. 7,5 sekundy pojawiał się nadmiarowy element brzmieniowy. PWW było blisko 6 w minucie wystąpienia i pojawiały się w przybliżeniu co 11 sekund.

Tabela 1. Frekwencja pauz wypełnionych w badanych wypowiedziach

Parametr	PW	PWW
ogólna liczba pauz wypełnionych w analizowanych nagraniach	1621	1116
średnia liczba pauz wypełnionych w jednej wypowiedzi	41	28
średnia liczba pauz wypełnionych na minutę	8	6
średni odstęp pojawiania się kolejnych pauz wypełnionych	7,5 s	11 s
mediana liczby pauz wypełnionych w wypowiedzi	37	26

Mediana kształtowała się na poziomie 37 PW i 26 PWW w 5-minutowym wystąpieniu. Przeciętnie co 8 sekund pojawiał się dodatkowy element brzmieniowy (PW), w minucie wypowiedzi było to ok. 7 nadprogramowych dźwięków. PWW przeciętnie występowały co 12 sekund (ok. 5 dźwięków tego typu na minutę wypowiedzi).

Ponieważ w doniesieniach pojawiały się informacje o zależności liczby pauz wypełnionych od czynników socjalnych, liczba pauz w badanych wypowiedziach została zestawiona z informacjami na temat płci, dyscypliny naukowej oraz stopnia zaawansowania kariery naukowej. Okazało się że w wypowiedziach kobiet pojawiło się nieco więcej PW (średnio 41,9) oraz PWW (średnio 29,2) niż w wypowiedziach mężczyzn (odpowiednio 39,2 PW oraz 26,6 PWW). Różnice nie były jednak duże, ich analiza nie wykazała istotności statystycznej ($p = 0,334$).

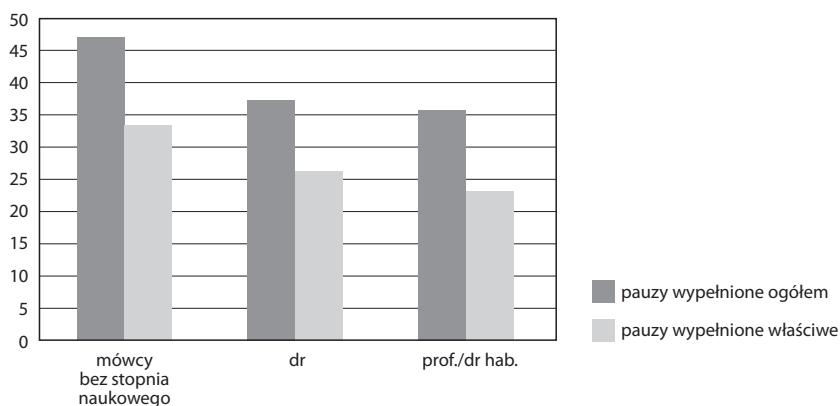
Nieco większą liczbę pauz (PW i PWW) zanotowano w wypowiedziach naukowców reprezentujących szeroko rozumiane nauki humanistyczne niż tych z obszaru nauk ścisłych (odpowiednio PW: 46,2 NH : 37,9 NŚ; PWW: 29,7 NH : 25,7 NŚ). Te różnice jednak również nie okazały się statystycznie istotne ($p = 0,212$).

Autorka artykułu sprawdziła też zależność liczby pauz wypełnionych od etapu kariery naukowej.

Na przedstawionym wykresie można zaobserwować wyraźną tendencję do zmniejszania się liczby dodatkowych dźwięków w zależności od stopnia rozwoju kariery naukowej (wykres 2.). Różnice średniej liczby pauz między mówcami bez stopnia naukowego (licencjatów i magistrów) i ze stopniem lub tytułem naukowym (doktorzy, doktorzy habilitowani, profesorowie) sięgały kilkunastu dźwięków, co da-

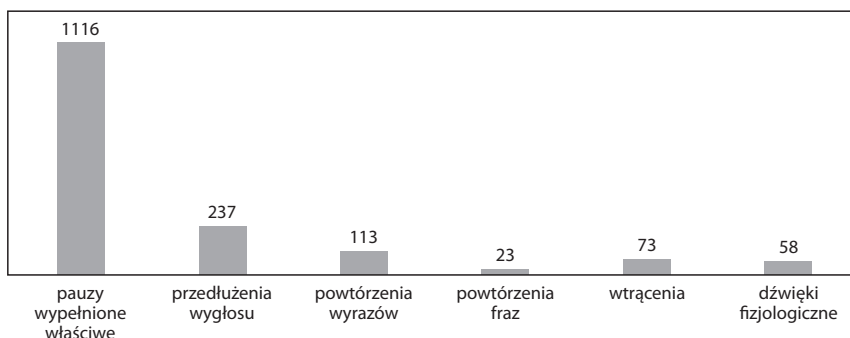
wało ponad dwudziestoprocentową różnicę we frekwencji nadmiarowych elementów brzmieniowych. Różnice nie osiągnęły progu istotności statystycznej ($p = 0,059$), mieściły się jednak w zakresie tzw. tendencji statystycznej ($0,05 < p < 0,1$), co sugeruje możliwy związek między tymi dwiema zmiennymi, konieczny do potwierdzenia na większej grupie badanych.

Wykres 2. Średnia liczba pauz wypełnionych w pięciu minutach wypowiedzi w zależności od etapu kariery naukowej



Jeśli chodzi o rodzaje dźwięków, które występowały w charakterze PW w szerokim rozumieniu (wykres 3.), to były to zarówno PWW, przedłużenia wygłosu wyrazów, powtórzenia wyrazów, powtórzenia frazy lub części frazy, wtrącenia dodatkowego wyrazu lub frazy, jak i odgłosy niejęzykowe produkowane przez narząd mowy. Największą frekwencję miały PWW – stanowiły ponad dwie trzecie ze 1621 dodatkowych dźwięków.

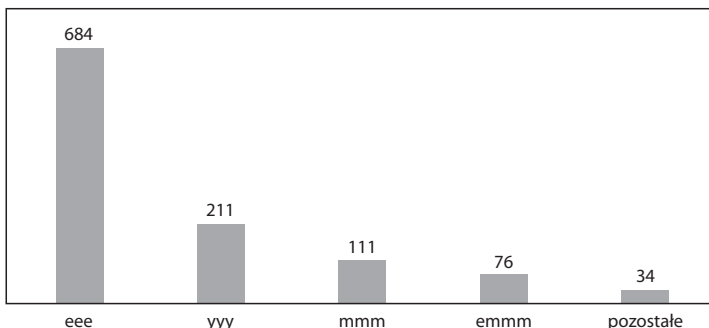
Wykres 3. Rodzaje pauz wypełnionych



Jeśli chodzi o formę brzmieniową PWW, były to przedłużone quasi-samogłoski, spółgłoski, grupy spółgłosek lub sylaby. Największą frekwencję miały dźwięki zbliżone barwą do długiego *eee* [ɛ:] lub [e:], ale można było usłyszeć również dźwięki podobne do przedłużonych samogłosek *yyy* [i:], *aaa* [a:], *uuu* [u:], *ooo* [ɔ:], przedłużonej spółgłoski *mmm* [m:], połączeń spółgłosek *hmmm* [xm:], *mhmmm* [mxm:], *mnnn* [mn:], połączeń samogłosek *aaaa* [ɔa:], połączeń spółgłosek i samogłosek w formie przedłużonych quasi-sylab *meee* [me:], *ymmm* [ɨm:], *ummm* [um:], *ehhh* [x:], *ihhh* [ix:], *heee* [xe:], *mneee* [mne:], *memmm* [me:m], *ajiii* [aji:], *ejiii* [eji:]. W funkcji PW wykorzystywane było również zwarcie krtaniowe lub zwarcie krtaniowe w połączeniu z głoską [ʔ], [eʔ], [eʔx] oraz tak zwany *creaky voice* (inaczej *vocal fry*) kończący wyraz lub frazę – „skrzeczący” dźwięk powstający w wyniku przepływu powietrza przez niedostatecznie napięte, a zbliżone do siebie fałdy głosowe.

Frekwencja poszczególnych rodzajów PWW (wykres 4.) wskazuje, że dodatkowe dźwięki najczęściej przypominają głoski tworzone z dość wysokim, przednim ustawieniem masy języka: *eee* [e:], *yyy* [i:] lub stanowią połączenia z takimi głoskami *emmm* [em:], *meee* [me:], *ymmm* [ɨm:]. Nie jest to zaskakujące w kontekście wiedzy o ogólnych ustawieniach artykulacyjnych i międzyfrazowej pozycji języka charakterystycznych dla języka polskiego. Ponieważ polszczyzna ma dużą liczbę głosek wymagających uniesienia i uprzednienia masy języka, a głoski te mają również dużą frekwencję w wypowiedziach, naturalne jest, że w pauzach między wyrazami lub frazami język pozostaje w dość wysokiej, przedniej pozycji, co w połączeniu z przedwczesnym uruchomieniem wibracji fałdów głosowych daje dodatkowy dźwięk zbliżony barwowo do [e:], [ɛ:] lub [i:]. Rodzaj stosowanej w formie wypełniacza dodatkowej quasi-samogłoski jest związany raczej z indywidualnymi preferencjami mówiącego niż z kontekstem fonetycznym. U każdego z mówców powtarzały się zwykle te same rodzaje PWW, niezależnie od rodzaju otaczających pauzę głosek.

Wykres 4. Dźwięki wykorzystywane jako pauzy wypełnione właściwe



Drugi pod względem frekwencji rodzaj nadmiarowych elementów brzmieniowych w badanych wypowiedziach (ok. 15%, 237 dźwięków na 1621 zanotowanych) stanowiły przedłużenia wyrazów. Wydłużeniu ulegała zwykle wygłosowa samogłoska, np. *tooo, booo, gdzieee*, dość często były to jednosylabowe spójniki i przyimki np. *iii, www, zzz, aaa, ooo*, czasami ostatnia spółgłoska: *chociazzzz, juzzzz, tymmmm*, sporadycznie samogłoska w wygłosowej sylabie zamkniętej, np. *tekstaaach*, czy nagłosowa spółgłoska: *chchchociażby*. Zdarzało się przedłużenie fonacji spółgłoski z jednoczesnym rozluźnieniem narządów artykulacyjnych, co dawało wrażenie percepcyjne przedłużonej dodatkowej samogłoski, np. *jużeee, orazeee, tutajiii*. Zdecydowanie częściej przedłużeniu ulegały wyrażenia funkcyjne (Grochowski 1997: 36)² – zwykle przyimki, spójniki, zaimki. Można to prawdopodobnie tłumaczyć mniejszym obciążeniem kognitywnym oraz dużą frekwencją tego typu form w języku, co sprzyja łatwiejszemu, bardziej mechanicznemu wydobywaniu ich z pamięci.

Kolejną formę PW stanowiły powtórzenia słów. Jak w wypadku przedłużeń, powtórzeniom częściej ulegały wyrażenia funkcyjne (zwykle przyimki, zaimki, spójniki) oraz czasowniki posiłkowe, np. *na, czyli, to, żeby, i, to, z, nie, jest, tego, która, o, że, temu, bardzo, czy, do, jakby*, niż np. rzeczowniki czy czasowniki. Ponad dwie trzecie powtórzeń stanowiły wyrażenia funkcyjne powtórzone w środku frazy. Pozostałe powtórzenia słów to zwykle ostatni wyraz kompletnej frazy. Powtarzane wyrażenia funkcyjne sprawiały zazwyczaj wrażenie szukania w pamięci jak najlepszego terminu, sposobu optymalnego zakończenia fragmentu wypowiedzi. Powtórzenia stanowiące ostatni wyraz pełnej frazy brzmiały jak próby zamaskowania opóźnienia w pojawianiu się kolejnej myśli.

W funkcji wypełniaczy występowały też powtórzone fragmenty fraz lub kompletne frazy – najczęściej były to utrwalone w języku konstrukcje o dużej frekwencji, np. *tak jakby chciała, niż na przykład, jest to, to już jest, no to, co do, po co, nie są w stanie*. Rzadziej były to fragmenty „merytoryczne”, niosące dużą ilość informacji semantycznej, np. *zadbać o zdrowe ciało, jest osadą, że może być zdrowe*. To powtarzanie częstych w języku połączeń wskazuje, że w sytuacji poszukiwania treści najłatwiej nieświadomie „wymykają się” mówiącym silnie zautomatyzowane ciągi głosek.

Oprócz powtórzeń fragmentów znaczących elementów tekstu w funkcji PW występowały wtrącone wyrazy lub frazy – niezwiązane bezpośrednio z treścią wypowiedzi. Najczęstszym „wypełniaczem” było słowo *prawda*, inne zaobserwowane wtrącenia to: *no, no* ze zwarcim kraniowym [*no?*], *tak jakby, właśnie nie, znaczy tak, jak gdyby*.

² Wyrażenia funkcyjne to według Macieja Grochowskiego jednostki leksykalne, które nie są zdolne do samodzielnego konstruowania zdania (w przeciwieństwie do czasowników, rzeczowników, przymiotników, liczebników, przysłówków i wykrzykników) i które pełnią jedynie funkcję intratekstualną (Grochowski 1997: 36).

Innym sposobem wypełniania przedłużającej się przerwy między znaczącymi fragmentami wypowiedzi były odgłosy niejęzykowe (niewykazujące podobieństwa brzmieniowego do głosek, sylab, słów) tworzone w obrębie aparatu artykulacyjnego. Najczęściej w tej funkcji występowały cmoknięcia (36 razy), ale można było zaobserwować również młaśnięcia, chrząknięcia oraz westchnienia.

Drugi etap badania stanowiły obserwacje jakościowe obejmujące percepcyjną ocenę wpływu różnych rodzajów PW na odbiór wypowiedzi oraz wyodrębnienie czynników decydujących o wrażeniu nadużywania PW. Okazało się, że nie wszystkie wymienione powyżej dodatkowe dźwięki można jednoznacznie zaklasyfikować jako nieintencjonalne i nieznaczące – część PWW oraz odgłosów niejęzykowych stanowiła wyrazisty sygnał stosunku emocjonalnego do wyrażanych treści (np. cmokanie w funkcji powątpiewania, *eee* jako dezaprobata dla precyzji własnego sformułowania).

Ocena percepcyjna analizowanych wypowiedzi dokonana przez autorkę wskazuje, że przedłużenia wygłosu oraz powtórzenia są słabiej zauważalne i mniej zaburzają odbiór wyводу niż PWW, wtrącenia i odgłosy niejęzykowe. Przedłużenia wygłosu oraz powtórzenia sylab czy wyrazów często były identyfikowane dopiero przy kolejnym odsłuchiwaniu tekstu. PWW, wtrącenia oraz dźwięki o charakterze niejęzykowym przykuwały uwagę w dużo wyższym stopniu.

W analizowanych wypowiedziach mówcy o większym doświadczeniu w prezentowaniu treści naukowych (osoby na wyższym stopniu kariery naukowej) częściej korzystały z przedłużeń i powtórzeń niż osoby mniej doświadczone. Tendencja ta wiązała się też zwykle z mniejszym napięciem aparatu fonacyjnego. Mówcy wykazywali większą swobodę tworzenia głosu – miękkie nastawienie głosowe, brak oznak nadmiernego uniesienia krtani, brak napięć struktur okołokrtaniowych. U badanych o największej liczbie pauz w wypowiedziach widać było wyraźne napięcie mięśni w okolicy szyi. Jakość tworzonego głosu świadczyła o wzmożonym zaangażowaniu mięśni fonacyjnych.

W ocenie autorki artykułu nie wszystkie PW negatywnie wpływają na odbiór wypowiedzi o charakterze naukowym. Nieliczne PW o niedrażniącym brzmieniu oraz wyraźnej funkcji ekspresywnej nie przeszkadzają w odbiorze treści, czasem nawet wywierają na odbiorcy pozytywne wrażenie – słuchacz czuje, że mówca „chce o niego zadbać” i w związku z tym szuka najodpowiedniejszego słowa, stara się o jak największą precyzję tworzonych treści. Czynniki wywołujące wrażenie nadużywania PW to przede wszystkim bardzo duża frekwencja tych elementów brzmieniowych oraz ich powtarzalność. Wystąpienia, w których pauzy wypełniane były wielokrotnie przy użyciu tego samego elementu brzmieniowego sprawiały wrażenie tworzonych z większym wysiłkiem, mniej swobodnych, gorzej przygotowanych niż te, w których występowała podobna liczba PW, ale realizowanych różnymi środkami (PWW, powtórzenia, przedłużenia wygłosu, wtrącenia). Gorzej odbierane były te wypowiedzi, w których dodatkowe elementy brzmieniowe realizowane były z dużym natężeniem dźwięku. Wydaje się również, że bardziej zwracają uwagę dźwięki o wyższej częstotliwości.

WNIOSKI

Frekwencja PW w wystąpieniach online prezentowanych przez polskich naukowców wydaje się dość wysoka (średnio 41 dodatkowych dźwięków w pięciu minutach wypowiedzi), wyniki nie odbiegają jednak od dotychczasowych ustaleń dotyczących innych rodzajów wypowiedzi publicznych (Igras-Cybulska i in. 2016; Śniatkowski 2002). Na podstawie przeprowadzonego badania należy uznać, że kilka nadmiarowych elementów brzmieniowych w minucie wypowiedzi jest normą w wystąpieniach o charakterze naukowym.

Najczęstszymi formami zapełniania ciszy są pauzy wypełnione w wąskim rozumieniu (PWW), czyli dźwięki przypominające brzmieniowo przedłużone samogłoski, spółgłoski lub sylaby (stanowią one blisko 70% wszystkich pauz wypełnionych). Wśród PWW przeważają dźwięki bliskie percepcyjnie [e:], [ɛ:] lub [y:], co wynika przede wszystkim z charakterystycznej dla polszczyzny międzyfrazowej pozycji języka (w przeprowadzonym badaniu nie zanotowano istotnej zależności rodzaju samogłoski użytej w roli PWW od kontekstu fonetycznego).

Frekwencja PW nie zależy w znaczącym stopniu od płci mówcy i reprezentowanej dziedziny nauk. Liczba dodatkowych dźwięków wydaje się za to w pewnym stopniu zależna od stopnia kariery naukowej i związanego z nim doświadczenia w realizacji wystąpień. Wyniki mogą sugerować, że większe doświadczenie naukowe pozwala na lepsze panowanie nad techniką mówienia i tym samym ograniczenie liczby nieznaczących elementów brzmieniowych.

Analiza percepcyjna wylosowanych wystąpień dokonana przez autorkę artykułu wskazuje, że wrażenie nadużywania PW wynika nie tyle z ich liczby, ile raczej natężenia, powtarzalności i rodzaju wykorzystanych dźwięków. Przedłużenia wyrazów oraz powtórzenia sylab, wyrazów lub fragmentów fraz wydają się dużo bardziej przyjazne odbiorcy niż PWW lub wyrazy retardacyjne.

Przedstawione badanie miało na celu ocenę frekwencji pojawiania się różnych typów pauz wypełnionych w wypowiedziach o charakterze naukowym. Jest to istotne z punktu widzenia ustalania norm dla liczby tego rodzaju elementów w wystąpieniach i określania wskazań do pracy terapeutycznej w zakresie płynności tworzenia wypowiedzi. Z pewnością konieczne są szersze badania percepcyjne, aby w sposób zobiektywizowany potwierdzić, kiedy powstaje wrażenie nadużywania pauz wypełnionych (przedstawione w artykule spostrzeżenia oparte są tylko na subiektywnych wrażeniach autorki). Ciekawa z punktu widzenia językowego, ale ważna również dla praktyki w zakresie doskonalenia mowy, byłaby próba prześledzenia zależności liczby i rodzajów pojawiających się pauz wypełnionych od struktury składniowej wypowiedzi.

Bibliografia

- Bąk, P. 1974. Przerwywniki jako charakterystyczna cecha języka potocznego. *Poradnik Językowy* z. 1, s. 24–30.
- Grochowski, M. 1997. *Wyrażenia funkcyjne. Studium leksykograficzne*. Kraków: Polska Akademia Nauk. Instytut Języka Polskiego.
- Igras-Cybulska, M., Ziółko, B., Żelasko, P., Witkowski, M. 2016. Structure of pauses in speech in the context of speaker verification and classification of speech type. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing* 1, s. 18.
- Kjellmer, G. 2003. Hesitation. In defence of er and erm. *English Studies* 84(2), s. 170–198.
- Kozicka, E. 2023. *Porywający mówca. Jak brzmieć pewnie i przekonująco*. Warszawa: „Onepress”.
- Majewska-Tworek, A. 2014. *Nie płynność wypowiedzi w oficjalnej odmianie polszczyzny. Propozycja typologii*. Wrocław: „Quaestio”.
- Michalik, M., Cholewiak, A., Jagiełowicz, W. 2016. *Niemówienie, milczenie, przemilczenie, pauza, czyli wielkie nic w teorii i praktyce logopedycznej*. W: *Problemy badawcze i diagnostyczne w logopedii*, red. I. Jaros, R. Gliwa, s. 79–93. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Rose, R. 2007. Filled Pause Research Centre. Retrieved from Investigating “um” and “uh” and other hesitation phenomena. Online: <https://filledpause.org/musings/2007/what-is-filled-pause/index.html>
- Rose, R. 2019. *The structural signaling effect of silent and filled pauses*. W: *Proceedings of DiSS 2019, The 9th Workshop on Disfluency in Spontaneous Speech*, red. R. Rose, R. Eklund, s. 19–22. Budapest: ELTE Eötvös Loránd University.
- Schachter, S., Christenfeld, N., Ravina, B., Bilous, F. 1991. Speech disfluency and the structure of knowledge. *Journal of Personality and Social Psychology* 60(3), s. 362–367.
- Śledź, A. 2000. Próba przedstawienia zależności składniowych polskich przerwywników. *Prace Językoznawcze* 2, s. 161–168.
- Śniatkowski, S. 2002. *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Vasilescu, I., Adda-Decker, M. 2007. *On the Acoustic and Prosodic Characteristics of Vocalic Hesitations across Languages*. Orsey Cedex.
- Vasilescu, I., Adda-Decker, M. 2006. Language, gender, speaking style and language proficiency as factors influencing the autonomous vocalic filler production in spontaneous speech. *Interspeech 2006*, paper 1994-Wed2BuP.16-0.
- Vasilescu, I., Adda-Decker, M. 2007. *A cross language study of acoustic and prosodic characteristics of vocalic hesitation*. W: *Fundamentals of Verbal and Nonverbal Communication and the Biometric Issue*, red. A. Esposito, M. Bratanić, E. Keller, s. 140–148. IOS Press.

Filled pauses in online scientific speeches

Summary

The author has analysed 40 scientific and popular scientific online speeches with the aim to determine the frequency and types of filled pauses (FPs) occurring there. The research has shown that there are, on average, 41 additional, semantically non-specific, sound elements in five minutes of a scientific speech. The highest frequency (nearly 70% of the recorded FPs) was filled pauses proper (FPPs), that is sounds resembling elongated vowels or syllables: *eee*, *yyy*, *emmm*. Other forms of filling pauses observed were elongations of final positions, repetitions of words or fragments of phrases, retardatory words (*prawda*, *no*, *tak*), and non-language sounds (smacks, grunts). In terms of perception, elongations and repetitions of words seem more recipient-friendly than FPPs or retardatory words.

Keywords: filled pauses – speech disfluency – public speeches.

Trans. Monika Czarnecka

WYBRAĆ – WYBIERAĆ, WYBÓR, WYBORY

Historia tych wyrazów sięga najwcześniejszych stadiów rozwojowych języków indoeuropejskich, tj. języka praindoeuropejskiego i języka prasłowiańskiego. Wyjściową podstawę etymologiczną stanowi pie. rdzeń **bher-*, który na gruncie psł. otrzymał już wielokrotnioną (w wyniku różnych procesów fonetycznych) postać **byr-* : **bir-* : **bor-*, co dało z kolei podstawę formom **byrati* ‘o czynności dokonanej, długotrwałej’ : **birati* ‘o czynności niedokonanej, wielokrotnej’ : **borь* ‘o wyniku czynności’. Zmodyfikowane postacie tych wyrazów odnajdujemy w formach polskich *wy-brać* (< **byrati*) : *wy-bierać* (< stpol. *bierać* < stpol. *birac* < **birati*) : *wy-bór* (stpol. *wybor* < **borь*). Występujący w nich przedrostek *wy-* ma również genezę prasłowiańską i pierwotnie wprowadzał element znaczeniowy ‘na zewnątrz, w górę’ (por. SSP I; SSEJP I; BSEJP; BESJP). Należy zatem podkreślić, że omawiane tu wyrazy należą do najstarszej warstwy zasobu leksykalnego polszczyzny.

Słowniki języka polskiego dają obraz znacznie rozbudowanej rodziny wyrazów, do której należą te leksemy. W pierwszym chronologicznie *Słowniku języka polskiego* (SL) autorstwa S.B. Lindego z lat 1807–1814 ten zbiór jednostek leksykalnych liczy łącznie 30 form: *wybie- rać*, *wybie racz*, *wybie raca*, *wyborca*, *wybie rajacy*, *wybie rki* / *wybie rki*, *wybor* / *wybie or*, *na wybor*, *wyborneść*, *wyborowy*, *wyboryczny* / *wyborzyczny*, *wyboryński*, *wybrać*, *wybrany*, *wybie rać się*, *wybranie*, *wybie ranie*, *wybraniec*, *wybrańcy*, *wybraniecki*; *obie rać*, *obie racz*, *obie ralność*, *obie rek* (*obie rki*), *obie rz*, *obie rzwia*, *obie rzyciel*, *obie rzycielka*, *obie rać*, *obie rać się*. Trzeba podkreślić, że taka liczebność wynika w części z oboczności przedrostków tworzących te formacje (*wy-* : *o-*), co jest charakterystyczne dla staropolskiego systemu słowotwórczego, w którym formanty prefiksalne nie miały jeszcze jednoznacznie wyspecjalizowanych funkcji. Zjawisko to zniknie po XIX w.

Na uwagę zasługuje znaczna polisemia podstawowej pary aspektowej czasowników *wybrać* – *wybie rać*: 1. ‘wypróżnić do szczętu’, 2. ‘wszystko zabrać, wyłupić, wyplądrować’, 3. ‘wyjąć, wyjmować skądś’, 4. ‘wypatroszyć, wynętrzyć’, 5. ‘wyjmując, wyciągając zbie- rać’, 6. ‘gromadzić, zbierać, pobierać’, 7. ‘wybie rać między jednym a drugim, brać co lepsze’. Charakterystyczna jest uwzględniona w SL staropolska hierarchia znaczeń tych czasowników. Na plan pierwszy wysunięte są cztery znaczenia, które łączy wspólny składnik semantyczny **zabrać** (niejednokrotnie siłą, gwałtem), następne dwa znaczenia łączy składnik **gromadzić**, a dopiero znaczenie ostatnie konstytuuje składnik **zhierarchizowanego wyboru**. Trochę inna hierarchia daje się zauważyć w odniesieniu do podstawowego rzeczownika *wybor* / *wy-*

bior: 1. ‘wybieranie, wybranie należyłości, dochodów, podatków, żołnierzy, nowozaciężnych, wybrańców’ 2. ‘wybieranie, wybranie między jednym a drugim’, 3. ‘wybieranie, wybranie kogoś – np. marszałka, posła’, 4. ‘zbiór najlepszych, np. żołnierzy; elita; dobór składników najwyższej jakości’. Wszystko to poświadcza odmienną niż współczesna skalę wartości kultury sarmackiej.

Na uwagę zasługuje również znaczny stopień synonimizacji określeń: ‘ten, kto wybiera’ to *wybieracz, wybierca, wyborca, wybierający, obieracz, obierzyciel*; ‘będący wynikiem wyboru’ to *wyborowy, wyborczy / wyborzyczny, wyboryński*; ‘ten, który jest / może być wybrany’ to *wybrany, wybraniec, obieralny*; ‘elementy odrzucone, braki, odpadki’ to *wybiarki / wybiorki, obierki*. Odnotować należy także formy i znaczenia wychodzące już wówczas (chyba?) z użycia: *obierz* ‘zdobycz’, *obierzwia* ‘sznur sieci’, *wybierac się* ‘podejmować się czegoś, robić coś’, *obierać się* ‘trudnić się czymś, zajmować się’.

Powyższy stan ilustrują przykładowo następujące cytaty słownikowe:

Kto nie oszczędnie ustawicznie bierze, By miał najwięcej wkrótce wybierze.

Tatarowie Zawichost dobyli, wybrali i spalili.

Rotmistrze w wybieraniu wybrańców od dzierżawców niemają trudność miewają.

Źle wyboru nie czynić, źle nadto wybierać.

Kto raz wybranym się stał, ten z łaski bożej wypaść nigdy już nie może.

Słabośmy się w drogę opatrzyli, letnieśmy się wybrali.

W zły czas wybrałeś się ze swymi pytaniami.

Wybieraczów mądry rozsądek obraniem na papieżstwo Leona wślawił się.

Wybierycy podatków niszczą ubogich ludzi, wyciągając od nich różnych nakładów i kosztów.

Nieprzyjaciele stał swego wojska precz odesłali, nie zostawiwszy przy sobie jeno obierki hałstry nikczemnej.

Przyjaciela bacznie obieraj, a obrawszy mocno trzymaj.

Szlachcie należy obierać króle.

Drzewa należy obierać ze skóry po ścięciu.

Starajcie się dzieci, abyście się w naukach pocziwych pilnie obierali.

Generalność wydała sancytum, przez które od obieralności i głosu na sejmikach oddaliła wszystkich mniej jej sprzyjających.

Prusacy, złupiwszy trupy, obierzą one bogom swoim poślubili.

Niewód miewa na dolnej albo spodniej obierzwi głowy albo kolca z ołowiu, któreby go na dół ciągnęły (SL VI, 456–457, 452–453; III, 407–408, 385).

W *Słowniku języka polskiego* (SJPDor 1967, IX) pod redakcją W. Doroszewskiego występuje zbliżona do SL liczba haseł tej rodziny wyrazów – 29, jednakże zaledwie 11 z nich pokrywa się z zasobem SL: *wybierać, wybiarki, wybor / wybior, wyborca, wyborność, wyborowy, wybrać, wybrany, wybranie / wybieranie, wybraniec, wybraniecki*, a pozostałe 18 to hasła nowe: *wyborczy, wyborczyni, wybornie, wyborny, wyborowicz, wybraniectwo, wybranka, wybraństwo, wybierak, wybieralny, wybieralność, wybierany, wybiarkowy, wybiórczo, wybiórczy, wybiórczość, wybiór, wybiórka*. SJPDor notuje w wyborze słownictwo od połowy XVIII w., co m.in. skutkuje tożsamością części haseł z SL, widać jednak, że procesy reprodukcji słownictwa w XIX i pierwszej połowie XX w. były aktywniejsze niż procesy podtrzymywania starszego zasobu słownikowego. Wiąże się to z bardzo intensywnym rozwo-

jem leksyki języka polskiego w okresie nowopolskim, co z kolei znajduje przyczyny przede wszystkim w przemianach cywilizacyjno-kulturowych, którym w tym czasie podlegała polska wspólnota komunikacyjna.

Podstawowa para aspektowa czasowników *wybrać* – *wybierać* zachowuje polisemiczność również w zbliżonym stopniu do SL (6 znaczeń), jednakże znaczenia tych czasowników mają inne parafrazy i inną hierarchię niż w SL: 1. ‘brać, wyjmować, wydobywać, wynosić, usuwać, uprzętać’, 2. ‘wydłubywać, wykrawać, wyrzynać, wykopywać’, 3. ‘pobierać, egzekwować, ściągać należności’, 4. ‘obierać za pomocą głosowania’, 5. *górn.* ‘wydobywać ze złoża urobek’, 6. *mors.* ‘wyciągać na pokład’.

Najważniejsze zmiany, które dokonały się w semantyce tych czasowników, polegają na ograniczeniu do minimum składnika semantycznego **zabrać** na rzecz składnika **wyjąć**, wykrystalizowaniu się jednoznacznego składnika **dokonać wyboru głosowaniem** oraz ukształtowaniu się znaczeń specjalistycznych. Ilościowe zmiany są w tym wypadku nieznaczne, ale jakościowe – wyraźne. Jeszcze większe zmiany zaszły w semantyce rzeczownika *wybór*. Tu na plan pierwszy wysunęło się znaczenie ‘wybierania, wybrania spośród kilku lub wielu’, a pierwotnie hierarchiczne znaczenie pierwsze ‘wybierania, wybrania należytości’ jest odnotowane jako ostatnie (6.) z kwalifikatorem *dawne*. Jest rzeczą charakterystyczną, że w SJPDor nie ma hasła *wybory*, choć jest o nim mowa m.in. w parafrazach hasel *wyborca* i *wyborczy*.

Egzemplifikacja słownikowa tych znaczeń jest następująca:

Wybierali łyżkami, każdy ze swych dwojaków, posiłek.

Osiągnąłby wszystkie korzyści, pozostawiając komu innemu wybieranie kasztanów z gorącego popiołu.

Oporządził mury i baszty [...] fosy głębokie wybrać.

Właściciel nie może z przedsiębiorstwa wybierać zbyt wiele, bo obiedzi swój sklep i stopniowo doprowadzi do upadku.

Za czasów dawnych polskich, jak wiadomo, wybierano w królewskich ludzi poddanych do znanej nam „piechoty łanowej”.

Sejm jest wybierany na okres czterech lat.

Dziad mój był przez lat 30 zgodnymi głosy gminy miasta tego wybierany na burmistrza.

Ziąb ciągnie od [...] zatopionych szybów, z których dawno już wybrano węgiel.

Mając unieruchomioną śrubę, za rufą zaś włók, którego nie mógł na razie wybrać [...] kazał podnieść na obu masztach po małym żaglu.

Udział w wyborach był wyjątkowo liczny, gdyż stanęło przy urnach blisko 14 milionów wyborców.

Prawo bierne wyborcze, tj. możliwość wyboru na posła, mają zwyczajnie ci, którzy mają prawo czynne, ale z wyższą granicą wieku.

Co tu zrobić? Trzech mnie chłopców kocha [...] nie umiem pomiędzy nimi raz zrobić wyboru (SJPDor IX, 1397–1398, 1403, 1404).

W *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* (USJP 2003, V) pod redakcją Stanisława Dubisza występuje 27 jednostek leksykalnych reprezentujących tę rodzinę wyrazów (bez uwzględniania jednostek odmiennoprefiksalnych), z których aż 20 jest tożsamych z tymi, które rejestruje SJPDor: *wybierać*, *wyberak*, *wybieralność*, *wybieralny*, *wyberka*, *wyber-*

kowy, *wybiórczo / wybiorczo, wybiórczość / wybiorczość, wybiórczy / wybiorczy, wyborca, wyborczy, wybornie, wyborny, wyborowy, wybór, wybrać, wybraniec, wybraniecki, wybranka, wybrany*. Hasła nowe to: *wybierać się, wyborowa, wybory, wybrać się, wybranek, wybrani, wybrana*.

Rozwój realiów politycznych I i II Rzeczypospolitej utrwalił odrębne znaczenie rzeczownika *wybór* 'wybieranie kogoś na jakieś stanowisko' (zaznaczone już i w SL, i w SJPDor): *wybór na posła, wybór króla – prezydenta – delegata, przewodniczącego – prezesa – kandydata*, to zaś stało się podstawą wyodrębnienia się formy *wybory* (bez liczby pojedynczej), pierwotnie formy liczby mnogiej rzeczownika *wybór*. Rzeczownik *wybory* ma liczne kolokacje i terminy: *wybory do sejmku – parlamentu – senatu – rady narodowej; wybory przedterminowe, przeprowadzać wybory, rozpisać wybory, unieważnić wybory, zarządzić wybory; wybory bezpośrednie – pośrednie – jednostopniowe – kurialne – powszechne – proporcjonalne – równe – większościowe, uzupełniające; startować – kandydować w wyborach*.

Stanowiący podstawę całej rodziny wyrazów dwuaspektowy czasownik *wybrać* – *wybierać* ma współcześnie sześć znaczeń, zaznaczających się już wcześniej, ale mających nieco inną hierarchię i – w części – odmienną zawartość semantyczną: 1. 'dokonywać wyboru, selekcji': *wybrać coś bez zastanowienia, wybrać książkę, wybrane zagadnienia*; 2. 'wziąć (brać), wyjąć (wyjmować) coś ze środka': *wybrać piasek z dna rzeki, wybrać ziemię z wykopu, wybrać jaja z gniazda*; 3. 'wziąć (brać) wszystko do końca': *wybrać pieniądze z konta, wybrać wodę ze studni*; 4. 'głosząc sprawić, że ktoś obejmie jakiś urząd': *wybrać króla, wybierać senatorów, wybrać na prezesa*; 5. *górn.* 'wydobyć (wydobywać) w kopalni urobek ze złoża': *wybrać węgiel z pokładu*; 6. *mors.* 'wyciągnąć (wyciągać) coś z wody': *wybrać kotwicę, wybrać sieci*.

Z innych zmian, dotyczących tej rodziny wyrazów, należy odnotować samodzielność leksykalną hasła *wybrać się – wybierać się*, wcześniej rejestrowanych jako podhasła, urzeczownikowienie form *wyborowa* 'wódka wyborowa', *wybrani – wybrana* 'o osobach bliskich komuś', *wybrani* (bez liczby pojedynczej) *iron.* 'osoby zaszczytnie wyróżnione, często niezasłużenie'. Nie są to zmiany – chciałyby się rzec – rewolucyjne, ale poświadczają one stały proces ewolucji zasobu leksykalnego polszczyzny.

Tytułowe słowa: *wybrać – wybierać, wybór, wybory* należą do słownictwa podstawowego, mającego dużą frekwencję we współczesnych tekstach, często je słyszymy w polemikach na tematy polityczne, w wyborczych hasłach i kampaniach, te bowiem nadają im specyficzną dynamikę. Warto jednak pamiętać, że przed wyborami stajemy od czasów najdawniejszych i w sprawach dużych, i w małych, oraz że w treści tych słów zawiera się również zawsze aspekt konsekwencji naszych wyborów.

S.D.

Bibliografia

- BESJP – Bańkowski, A. 2000. *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. I. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BSEJP – Boryś, W. 2005. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Długosz-Kurczabowa, K., Dubisz, S. 2016. *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- S.D. 2019. Słowa i słówka: **wybór – wybory – wybierać**. *Poradnik Językowy* z. 8, s. 118–120.
- SJPDor – Doroszewski, W. red. 1967. *Słownik języka polskiego*, t. IX. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SL – Linde, S.B. 1994. *Słownik języka polskiego*, wyd. reprint., t. III, VI. Warszawa: Wydawnictwo „Gutenberg-Print”.
- SSEJP – Sławski, F. 1952. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. I. Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego.
- SSP – Sławski, F. red. 1974. *Słownik prasłowiański*, t. I. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- USJP – Dubisz, S. red. nauk. 2003. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. V. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

INFORMACJE DLA AUTORÓW „PORADNIKA JĘZYKOWEGO”

Prosimy Autorów o nadsyłanie artykułów, rozpraw, recenzji publikacji językoznawczych oraz sprawozdań z konferencji, sympozjów i spotkań, ponieważ chcemy, aby „Poradnik Językowy” w szerokim zakresie informował o życiu naukowym w kraju i za granicą.

Uprzejmie prosimy Autorów o przestrzeganie następujących zasad redakcyjnych:

- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 14 stron znormalizowanego maszynopisu (ok. 25 000 znaków ze spacjami), objętość recenzji zaś – stron 7 (ok. 12 000 znaków ze spacjami).
- Prosimy o dołączenie do tekstu artykułu krótkiego (10 wersów) streszczenia i słów kluczowych w języku polskim. Dotyczy to pozycji opublikowanych w rubrykach: *Artykuły i rozprawy*, *Objaśnienia wyrazów i zwrotów*, *Gramatyki / słowniki języka polskiego*. Streszczenie powinno zawierać: 1) uzasadnienie podjętych badań; 2) prezentację uzyskanych wyników; 3) omówienie zastosowanej metody badawczej.
- W cudzysłowie podajemy tytuły czasopism oraz cytaty – jeżeli nie są wyodrębnione w inny sposób (np. inną wielkością pisma).
- Kursywą wyodrębniamy wszystkie omawiane wyrazy, zwroty i zdania, ponadto tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski.
- Podkreślenia tekstowe oznaczamy spacją (druk rozstrzelony).
- Znaczenie wyrazów podajemy w łapkach “.”.
- Prace należy dostarczać w formie papierowej oraz wersji elektronicznej na konto: poradnikjezykowy@uw.edu.pl
- Autorów przysyłających swoje prace po raz pierwszy prosimy o czytelne podanie imienia, nazwiska, tytułu naukowego lub zawodowego, numeru ORCID, nazwy ośrodka naukowego (przy którym chcą afiliować tekst artykułu), adresu prywatnego, adresu e-mail i numeru telefonu. Pliki prosimy przysyłać w formacie edytora MS Word (*.doc, *.rtf).
- Autorzy są zobowiązani do złożenia oświadczenia o oryginalności autorskiej tekstów.

Redakcja nie zwraca tekstów niezamawianych.

INFORMACJA O PRENUMERACIE

„PORADNIKA JĘZYKOWEGO”

Ceny „Poradnika Językowego” w roku 2023:
prenumerata roczna (10 numerów) – 200,00 zł,
opłata za pojedynczy numer – 20,00 zł.

Zamówienia na pojedyncze egzemplarze pisma można składać bezpośrednio na stronie wydawnictwa: www.elipsa.pl lub kierować na adres e-mail: sklep@elipsa.pl

Prenumerata krajowa i zagraniczna

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej można składać bezpośrednio na stronie **RUCH SA**, www.prenumerata.ruch.com.pl

Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Centrum Obsługi Klienta „RUCH” pod numerami: 22 693 70 00 lub 801 800 803 – czynne w dni robocze w godzinach 7⁰⁰–17⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

Zamówienia na prenumeratę przyjmują również:

KOLPORTER SA, www.kolporter.com.pl, e-mail: prenumerata.warszawa@kolporter.com.pl
tel. 22 355-04-71 do 75

GARMOND PRESS SA, e-mail: prenumerata.warszawa@garmondpress.com.pl
tel. 22 837-30-08

Subscription orders for all magazines published in Poland available through the local press distributors or directly through:

Foreign Trade Enterprise ARS POLONA SA, ul. Obrońców 25, 03-933 Warszawa
www.arspolona.com.pl, e-mail: arspolona@arspolona.com.pl