

JAKUB BOBROWSKI

Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, Polska

<https://orcid.org/0000-0002-1096-4677>

Copyright and License: Copyright by Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 2025. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution – NoDerivatives 4.0 International (CC BY- ND 4.0) License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.pl>).

O SPECYFICZNYCH FUNKCJACH SEMIOTYCZNYCH NIEKTÓRYCH GŁOSEK W POLSKIM DYSKURSIE FILMOWYM

Słowa kluczowe: polski dyskurs filmowy, polszczyzna w filmach, wymowa filmowa, funkcje wariantów głoskowych.

STRESZCZENIE

W artykule przedstawiam sposoby wykorzystania niektórych wariantów głoskowych w polskich filmach fabularnych. We wstępie stawiam hipotezę, że w dyskursie filmowym poszczególne głoski mogą pełnić specyficzne funkcje semiotyczne i być nośnikami dodatkowych znaczeń, ważnych dla globalnej semantyki multimodalnego dzieła filmowego. Z tego względu postuluję podjęcie dokładnych badań nad wymową filmową i stworzenie fonostylistyki dialogu filmowego. W analitycznej części artykułu omawiam funkcjonowanie w polskim dyskursie filmowym trzech klas fonetycznych: dyftongu ustno-nosowego [ɛ̃], spółgłoski przedniojęzykowo-zębowej [ɬ] oraz nienormatywnych wariantów fonemu /r/: [r], [ɹ]. Materiał zaczerpnąłem z 12 filmów kinowych i 3 seriali telewizyjnych przy wykorzystaniu metody audytywnej. Do jego zapisu został użyty sławistyczny alfabet fonetyczny. Analiza dowiodła, że te dźwięki mogą pełnić w dyskursie filmowym następujące dodatkowe funkcje semiotyczne: 1) [ɛ̃] – informowanie o brakach w kompetencji socjolingwistycznej niektórych bohaterów, sugerowanie niechętnego stosunku jednych bohaterów do drugich, uzyskanie efektu komicznego; 2) [ɬ] – informowanie o kresowym pochodzeniu bohaterów, sugerowanie homoseksualizmu bohaterów, parodiowanie wymowy teatralnej; 3) [r] – podkreślanie arystokratycznego pochodzenia bohaterów, sugerowanie żydowskiego pochodzenia bohaterów, uzyskiwanie efektu komicznego przez parodiowanie osób z wadą wymowy (rotacyzmem); 4) [ɹ] – sugerowanie związków bohaterów ze światem anglosaskim. Opisane funkcje mają charakter ponadindywidualny i skonwencjonalizowany. Bazują wyraźnie na socjolingwistycznych i stylistycznych asocjacjach, które towarzyszą wymienionym głoskom w polskiej wspólnocie komunikacyjnej. W zakończeniu formułuję wnioski oraz zarysowuję perspektywy badawcze. Przypuszczam, że polski dyskurs filmowy wykształcił szeroki repertuar chwytów fonetycznych, które najczęściej są wykorzystywane w kinie gatunkowym. Ponadto jestem przekonany, że wymowa filmowa zmieniała się na przestrzeni lat. W związku z tym sugeruję konieczność uwzględnienia parametru genologicznego i chronologicznego w postulowanych badaniach fonostylistycznych nad filmem polskim.

1. WPROWADZENIE

Zauważalny w ostatnich latach wzrost zainteresowania lingwistów polszczyzną używaną w filmach zaowocował powstaniem licznych ważnych opracowań, zróżnicowanych zarówno metodologicznie, jak i tematycznie. Obok artykułów pojawiło się już kilka obszernych monografii (Bobrowski, 2020, 2024a; Kresa, 2019; Miławska-Ratajczak, 2018; Skowronek, 2020). Niezależnie od różnic występujących między autorami w pracach tych jest zauważalne odejście od charakterystycznego dla dawniejszego językoznawstwa „hegemonizmu” – jak trafnie scharakteryzowała tę postawę M. Wojtak (2014, s. 164–165) – w badaniach tekstów medialnych i potraktowanie przekazów filmowych jako multimodalnego dyskursu. Zawarta w nim płaszczyzna werbalna współtworzy sensy wraz z innymi systemami semiotycznymi, niekoniecznie wysuwając się na pierwszy plan. Pozostaje to w zgodzie z tendencjami obecnymi w lingwistyce anglojęzycznej (por. np. Bednarek, 2015).

Choć o specyfice polskiego dyskursu filmowego wiemy już stosunkowo wiele, wciąż można wskazać obszary, które mogłyby stać się dla lingwisty źródłem ciekawych ustaleń. Zaliczam do nich warstwę fonetyczną. Oczywiście ukształtowanie dźwiękowe dialogów analizowali już badacze zainteresowani zagadnieniem stylizacji językowej (Bobrowski, 2024a, s. 237–269; 2024b; Kresa, 2014, 2016, 2019). Sądzę jednak, że wymowa filmowa – podobnie jak niegdyś wymowa sceniczna (por. Nowakowski, 1997) – zasługuje na systematyczne omówienie, które nie ograniczałoby się do fonetycznych wykładników potoczności czy dialektyzacji. Specyfiką filmów rozpatrywanych w kategoriach tekstów multimodalnych czy mediotekstów (por. Loewe, 2018, s. 91–92) jest to, że kod werbalny uobecnia się w nich przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w postaci substancji dźwiękowej. Można zatem domniemywać, iż warstwa fonetyczna pełni w przekazach filmowych istotne funkcje sensotwórcze. Obok zupełnie „przezroczystych” zastosowań głosek i zjawisk prozodycznych jako konkretyzacji abstrakcyjnych jednostek systemu (fonemów, intonemów) w grę wchodzi tu również fonostylistyczne modyfikacje wyrazów i większych struktur, będące nośnikami treści naddanych, istotnych dla filmów jako dzieł fikcjonalnych. Właśnie te modyfikacje zasługują moim zdaniem na dokładną analizę lingwistyczną.

Przywołany termin fonostylistyka ma odniesienia zarówno czysto lingwistyczne, jak i literaturoznawcze. Z jednej strony może oznaczać opis fakultatywnych realizacji fonicznych jednostek języka, pojawiających się w niektórych stylach wymowy (por. Kania, 2010) pod wpływem takich czynników, jak tempo mówienia, ekspresywność i sytuacja komunikacyjna, oraz formułowanie formalnych reguł, które w sposób eksplicytny określają warunki pojawienia się tych specyficznych realizacji (np. Rubach, 1978, 1980; Skoczek, 2010). Z drugiej strony odnosi się go do studiów nad kreatywnym, często wykraczającym poza system danego języka, wykorzystaniem zjawisk fonetycznych, właściwym dla tekstów realizujących funkcję autoteliczną (np. Górską, 2011; Pszczołowska, 1977; Śniecikowska, 2012). Sądzę, że postulowana w niniejszym szkicu fonostylistyka filmowa powinna uwzględniać obie perspektywy. Twórcy sięgają przede

wszystkim po autentyczne fakultatywne realizacje, które pojawiają się na poziomie *parole*, ale nadają im specyficzne funkcje semiotyczne, dzięki czemu nacechowane postaci dźwiękowe stają się elementem artystycznej kreacji.

W dalszej części artykułu chciałbym przedstawić argumenty przemawiające za hipotezą, że w mediotekstach filmowych, podobnie jak w poezji (por. np. Jakobson, 1960; Fónagy, 1965), pojedyncze głoski pełnią możliwe do zidentyfikowania funkcje artystyczne. Przedmiotem rozważań są:

1. Sekwens określany tradycyjnie jako samogłoska nosowa [ɛ̃], a we współczesnych opracowaniach jako dyftong ustno-nosowy [ɛ̃ũ].
2. Spółgłoska półotwarta przedniojęzykowo-zębowa [ɹ].
3. Nienormatywne warianty fonemu /r/ ([R], [ɹ]).

Wybór tych akurat kategorii wynika z moich dotychczasowych doświadczeń w zakresie badań nad dyskursem filmowym. To samo dotyczy produkcji będących źródłem cytowanych przykładów. Wybrałem filmy i seriale o charakterze popularnym, ponieważ w nich szczególnie jest zauważalna tendencja do konwencjonalizacji pewnych figur dźwiękowych jako nośników treści naddanych. W zbiorze dominują komedie, z których większość wyreżyserował Stanisław Bareja (*Alternatywy 4*, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, *Małżeństwo z rozsądku*, *Miś*, *Nie ma róży bez ognia*), ale pojawiają się też dzieła Sylwestra Chęcińskiego (*Kochaj albo rzuć*), Tadeusza Chmielewskiego (*Nie lubię poniedziałku*), Stanisława Wohla (*Tysiąc talarów*) i Krzysztofa Rogulskiego (*Wielka majówka*) oraz znany sitcom Telewizji Polsat *Świat według Kiepskich*. Uwzględniłem ponadto dwie produkcje kryminalne: *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera i *Prom do Szwecji* Włodzimierza Haupego. Obecnie nie dysponujemy jeszcze niestety dużym, reprezentatywnym i odpowiednio opracowanym multimodalnym korpusem polskiego filmu (choć jego stworzenie byłoby ze wszech miar pożądane), który umożliwiłby przeprowadzenie obserwacji na szeroką skalę. W związku z tym prezentowane analizy nie są i nie mogą być w żadnym wypadku wyczerpujące. Ich celem jest wyłącznie zasygnalizowanie problemów badawczych i ewentualne zainicjowanie dyskusji.

W zapisie przykładów wykorzystuję sławistyczny alfabet fonetyczny, a konkretnie zasady notacji przyjęte w popularnym podręczniku akademickim D. Ostaszewskiej i J. Tambor (2005). Alfabet sławistyczny wciąż dominuje w stylistyce polonistycznej, uznałem ponadto, że w opracowaniu takim jak niniejsze będzie on poręczniejszy niż IPA. Cytaty lokalizuję za pomocą skrótów, których objaśnienie znajduje się w wykazie źródeł na końcu artykułu, podaję też orientacyjny zakres czasowy, w którym przywoływana kwestia pojawia się w danym filmie. Materiał został pozyskany metodą odsłuchową.

2. FUNKCJE DYFTONGU USTNO-NOSOWEGO [ɛ̃ũ]

Dyftong [ɛ̃ũ], będący w określonych kontekstach fonicznym korelatem litery samogłoskowej ɛ̃ (czasem również sekwencji liter *en* i *em*), charakteryzuje się w szeroko rozumianej współczesnej (powojennej) polszczyźnie specyficzną dystrybucją w wygłosie wyrazów. Badania socjolingwistyczne (por. Dunaj, 1989, s. 73–77) wykazały, że

w wymowie swobodnej końcowe *ę* brzmi jak czyste [e], natomiast w najbardziej starannych, formalnych wypowiedziach można usłyszeć gład nosowy, ale nawet wówczas stanowi on element fakultatywny lub słabo słyszalny (Ostaszewska, Tambor, 2005, s. 56). Zróznicowanie to uznaje się za zgodne z normą językową, natomiast konsekwentne zachowywanie nosowości wygłosowej „nosówki przedniej” w każdej formie wyrazowej traktuje się jako przejaw hiperpoprawności i dowód niewłaściwego przyswojenia wymowy normatywnej (Dunaj, 1986, 2006). Fakt, że wystąpienie [ɛ̃] w wygłosie może uruchamiać różne asocjacje stylistyczne i socjalne, bywa wykorzystywany w dyskursie filmowym do pośredniego komunikowania pewnych informacji. Dzieje się tak np. w komediach Barei, reżysera obdarzonego szczególnie czułym „słuchem językowym”, dzięki któremu potrafił on wychwycić charakterystyczne właściwości społecznych i dyskursywnych odmian polszczyzny, a następnie oddać je w przejawiskawionej, często wręcz groteskowej formie. Wygłosowe [ɛ̃] w sytuacjach nieoficjalnych i półoficjalnych realizują przede wszystkim bohaterowie, którzy chcą na swoich interlokutorach sprawić wrażenie osób wyjątkowo kulturalnych, brzmiących „dostojnie”. Nie reprezentują przy tym typów ludzkich, którym moglibyśmy przypisać szczególnie pogłębioną świadomość językową, spotykamy wśród nich bowiem:

1. kombinatorów mieszkaniowych:

mężczyzna próbujący wyludzić mieszkanie do mężczyzny w siedzibie spółdzielni mieszkaniowej [ja v'iem | ja v'iem prośë pãna] (A1, 7:26–7:27), mężczyzna wynajmujący mieszkanie do najemcy [prośë barzo] (A2, 3:45), mężczyzna wynajmujący mieszkanie do najemcy [no pšë xyba zdaje pãn sob'je spravë] (A2, 4:34–4:36), mężczyzna wynajmujący mieszkanie do najemcy [ja na tÿm navet považne tracë] (A2, 4:52–4:55);

2. przedstawicieli zawodów takich, jak sekretarka, dozorca, kelnerka, w realiach społecznych PRL-u kojarzonych ze złym traktowaniem interesantów/klientów:

sekretarka w spółdzielni mieszkaniowej do interesanta zapalającego jej papierosa [žëŋkujë] (A1, 43:24), Stanisław Anioł do lokatora, wynalazcy Krzysztofa Manca, oglądając jego wynalazek [prośë pãna | caukov'ita dyskrec'ja] (A2, 50:55–50:56), niesympatyczna, opryskliwa kelnerka w kawiarni, przyjmując zamówienie [b'ijëmy šëŋ o zuotë patelne] (M, 30:29–30:30);

3. drobnych rzemieślników, badylarzy, robotników:

pijany gość weselny, fachowiec, do jednej z lokatorek, próbując naprawić usterkę hydrauliczną [dla faxofca | voda zafše šëŋ znajje] (A8, 13:23–13:25), córka badylarza, Lusia, prowadząca wraz z ojcem gospodarstwo ogrodnicze, do odwiedzającego ich w domu mężczyzny [o | žëŋkujë] (NMR, 43:44); robotnik odśnieżający ulicę, opowiadający z emfazą koledze o poznaniu pewnej kobiety [podryva šëŋ dō_mne | 'i muv'i | my šëŋ skōnd'z znãmy] (BWP, 1:13:40–1:13:43);

4. reprezentantów PRL-owskiej inteligencji (w tym marcowego docenta):

docent Furman do kolegi docenta [čëkauëm | čëkauëm | ale šëŋ dočëkauëm] (A2, 22:11–22:12), docent Furman do sąsiadki [to byuo | prośë pãni | tuš pot kouëm polarnÿm] (A3, 47:51–47:53), mężczyzna

zwracający uwagę innemu widzowi w teatrze [ńex še pān z ũaski sfojēj otɣyl'i trozskẽũ | bo ʃa ńic ũne v'izẽũ] (M, 1:01:08–1:01:10), kobieta zwracająca uwagę innemu widzowi w teatrze [prošẽũ pana] (M, 1:01:26);

5. sąsiada-erotomana:

Bogusław Poganek, lokator bloku, myśląc, że do drzwi puka zaproszona kobieta [prošẽũ wejść] (NMR, 11:37);

6. prostytutkę:

elegancka prostytutka, zaczepiająca klienta pod ekskluzywnym lokalem [prošẽũ pāna | xoć tu] (NMR, 1:21:29).

W podanych przykładach kontrast między formalnym stylem wymowy a daleką od oficjalności konsytuacją z jednej strony służy charakterystyce intelektualnej bohaterów, stanowi indyktor braków w kompetencji językowej, z drugiej zaś skutkuje wyrazistym efektem komicznym. Komizm może zostać jeszcze spotęgowany, gdy artykulację „nosówki” przedniej bohater rozszerza na wyrazy, w których nie znajduje to uzasadnienia w ortografii, a taka wymowa zaczyna być parodiowana przez interlokutora. Tak dzieje się podczas rozmowy córki badylarza Lusi z jej byłym mężem, por.: LUSIA [m'ʃānov'icẽũ (≤ m'ʃānov'ice)] JERZY DĄBCZAK [m'ʃānov'icẽũ sẽũ w tob'ʃe zakoxaũẽm] (NMR, 1:06:181:06:20). Dodatkowo w wypadku kombinatorów mieszkaniowych i sąsiada-erotomana, starających się wykorzystać rozmówców, [ẽũ] staje się sygnałem fałszywej uprzejmości, maskującej zaplanowany efekt perlokucyjny (przejęcie mieszkania lub pieniędzy od lokatora z wyraźną szkodą dla niego; uwiedzenie pięknej kobiety).

Zdarza się jeszcze, że nosowej realizacji wygłosowego ę towarzyszy intencja zupełnie odwrotna niż wyżej omówiona. Taka wymowa nie jest wyrazem grzeczności, ale służy zaznaczeniu dystansu, a nawet niechęci do adresata, którego postawa lub działania nie spodobały się nadawcy. Taka funkcja dyftongu [ẽũ] istnieje w polszczyźnie mówionej, pisał o niej B. Dunaj (1989, s. 77). W filmach Barei zauważyłem ją w następujących kwestiach:

Balcerek do śpiewaczki Kolskiej, gdy ta odmawia zaśpiewania na weselu [rozum'jẽũ¹] (A6, 3:48), nauczyciel Jan Filikiewicz, gdy zwraca się z niechęcią do pierwszego męża swojej żony [čỹ· mogẽũ pānu sũżyc] (NMR, 17:31), Kasia Rohowiczowa [co pāni tu rob'i] historyk sztuki Stanisław Maria Rohowicz, który próbuje udawać przed żoną obcą kobietę [šydeũkujẽũ] (PP, 12:45–12:49).

W ostatnim przykładzie występuje oczywiście dystans udawany, mający zmylić rozmówczynię.

¹ Bohater realizuje tu substandardową formę fleksyjną *rozumie* zamiast poprawnej *rozumem*.

3. FUNKCJE SPÓŁGŁOSKI PÓŁOTWARTEJ PRZEDNIOJĘZYKOWO-ZĘBOWEJ [ɨ]

W języku polskim – w odróżnieniu od sąsiednich języków słowiańskich – spółgłoska [ɨ] od XVI/XVII wieku była stopniowo wypierana przez dźwięk półsamogłoskowy [u], także współcześnie jej dystrybucja ogranicza się głównie do niektórych odmian terytorialnych polszczyzny, ewentualnie również do idiolektów pojedynczych użytkowników (por. Dejna, 1993, s. 114–115; Długosz-Kurczabowa, Dubisz, s. 2006, 154–155; Zwoliński, 1949). Realizację zwarcia zębowego bardzo długo uważano za konieczny element wymowy scenicznej i intensywnie uczono jej w szkołach teatralnych. Działo się to jednak wbrew aktorom, którzy od dawna uznawali wymawianie [ɨ] za zjawisko sztuczne i wymuszone. Już w latach 90. XX wieku zachowywali je na scenie tylko artyści najstarszego pokolenia (Nowakowski, 1997, s. 129). W polskim dyskursie filmowym ze spółgłoską lateralną zębową można się zetknąć stosunkowo często, dotyczy to jednak głównie filmów starszych, z czasów, gdy w produkcji filmowej uznawano za obowiązujące normy klasycznej wymowy teatralnej. Sądzę, że o neutralnym użyciu [ɨ] można mówić mniej więcej do lat 60. XX wieku, już w następnej dekadzie reżyserzy filmowi otwarcie domagali się od aktorów naturalności wymowy, która wykluczała obecność tego „koturnowego” fonu (por. Nowakowski, 1997, s. 26–27). Oczywiście ci artyści starszego pokolenia, którzy wyćwiczyli wymowę tej głoski² na tyle, że posługiwali się nią w każdej sytuacji komunikacyjnej (np. Gustaw Holoubek, Ignacy Gogolewski), zachowywali ją również na planie filmowym i w takich przypadkach nie można mówić, by pełniła ona jakieś szczególne funkcje semiotyczne. Wraz jednak z postępem procesu „naturalizacji” wymowy ekranowej użycie [ɨ] stawało się niejednokrotnie nośnikiem dodatkowych treści. Dotychczas udało mi się zidentyfikować następujące sposoby wtórnej semantyzacji tego rodzaju wymowy:

1. Sygnalizowanie kresowego pochodzenia bohatera.
2. Sugerowanie homoseksualizmu bohatera.
3. Parodiowanie wymowy teatralnej.

Ad 1.

Ta funkcja może się wydawać oczywista, ale w multimodalnym tekście filmowym jej siła informacyjna okazuje się wyjątkowo duża, zasługuje zatem na przybliżenie. Ze względu na fakt, że przedniojęzykowo-zębowa [ɨ] zachowało się najlepiej na wschodnim polskim obszarze dialektalnym, w sąsiedztwie języków wschodniosłowiańskich, obecność omawianej głoski jest powszechna w produkcjach, których fabuła wiąże się w mniejszym lub większym stopniu z tą przestrzenią geograficzną i w których kluczową strategię językowo-stylistyczną stanowi stylizacja kresowa. Ponieważ ukształtowanie fonetyczne takich dzieł stało się przedmiotem wnikliwych badań M. Kresy (2014, 2016, 2019), nie będę się nimi zajmował w swoich rozważaniach. Pragnąłbym natomiast zwrócić uwagę na inną prawidłowość – głoska [ɨ] należy do głównych sygnałów kresowości również w filmach zasadniczo niedialektyzowanych. Twórcy stosują

² Dla aktorów pochodzących z Kresów głoska [ɨ] stanowiła zazwyczaj naturalny składnik ich idiolektów.

ją niejako automatycznie, aby zasugerować kresowe pochodzenie regionalne bohatera, którego życiorysu nie prezentują szerzej na ekranie. Brak dokładnych informacji biograficznych najczęściej wynika z tego, że w wypadku postaci drugoplanowych bądź epizodycznych nie są one istotne dla rozwoju akcji, ale w grę mogą też wchodzić ograniczenia zewnętrzne (np. cenzuralne). Przyjrzyjmy się dwóm przykładom.

W 2. odcinku serialu kryminalnego *07 zgłoś się* pt. *Wisior* warszawskiemu taksówkarzowi (granemu przez Wacława Kowalskiego, wyspecjalizowanego w rolach Kresowiaków³) zostaje skradziony samochód. O życiu prywatnym tego pojawiającego się na krótko mężczyzny nic nie wiemy, wymowa stanowi jedyną sugestię, co do jego pochodzenia dla widzów, ale również dla bohaterów, por. rozmowę porucznika Borewicza z dyżurną: DYŻURNA: *Starszy gość, Kresowiak, tak śmiesznie zaciąga.* PORUCZNIK BOREWICZ: *Kresowiak? A kołduny umie robić?* (07Z.Odc.2, 13:16–13:21). W wypowiedziach „zaciągającego” taksówkarza oprócz innych zjawisk (półmiękkie odpowiedniki spółgłosek palatalnych, samogłoski ścięśnione) konsekwentnie pojawia się [ɨ], por.:

[a tutaː ɨstː ɛdres tɛj pãñɛŋ'ki | kturɛ ɨa vɨusɨ] (07Z.Odc.2, 13:50–13:53), [ɲɛ ɲɛ ɲɛ | to cãkɛm' ɲnaçɛj byɫo | protokuɫ potp'isac' to ɲɛ to co buɫkɛ z masɫɛm zɨɛs'c'] (07Z.Odc.2, 47:30–47:34), [tɕɛba poɫatovac' | rɛmond zrobc'ic'] (07Z.Odc.2, 47:42–47:44), [to ɨak ɨa od m'il'ic'ɨi dostaɫo aɯto | zɛpsute | to mys'ɫaɫ | ʒɛ m'il'ic'ɨa sprãv'ɨɫa] (07Z.Odc.2, 48:03–48:06), [ot poɫakɔm'ɨɫ s'e | a tɛras xoc' ty brãc'e v z'ɛm'ɨɛ i s'e ratɯŋku voɫaj] (07Z.Odc.2, 48:15–48:20).

Z kolei niekonsekwentnie realizowane [ɨ] jest jednym z głównych sygnałów wschodniego pochodzenia Majewskiego (Wiesław Gołas) w serialu *Alternatywy 4*, np.: [ɨa mãm pɔmysɨ] (A1, 24:54), [caɫɨɛ rɔñçkɛ || no bɔñc pãn cɫov'ɨɛk] (A2, 46:47–46:50), [to ʒɨɨcɛ na koc'ɔɯɫape] (A8, 55:00–55:01). Obecność głoski okazuje się bardzo obciążona funkcjonalnie. W serialu zawarto aluzyjny przekaz, że Majewski to świadek zbrodni katyńskiej, a kresowa wymowa należy do głównych elementów budujących tę implikaturę.

Ad 2.

Ten sposób wykorzystania [ɨ] może się wydawać nietypowy i zaskakujący, ma on jednak charakter ewidentnie ponadindywidualny, zaobserwowałem go bowiem w filmach różnych reżyserów i w wykonaniu różnych aktorów. W starszym (PRL-owskim) polskim dyskursie filmowym istniał bardzo silnie utrwalony stereotyp męskiego homoseksualisty jako „przegiętej cioty” (por. Jagielski, 2013, s. 249–253; Kita, 2017, s. 79–82), czyli osobnika groteskowo zniewieściałego. Wizerunek ten budowano za pomocą środków kostiumograficznych (elementy kobiecej garderoby i makijażu, wystudiowana elegancja), gestycznych (miękkie, delikatne ruchy) i paralingwistycznych (podwyższony głos, szybkie tempo mówienia). Niekiedy dodatkowym sygnałem orientacji seksualnej postaci staje się właśnie realizacja przedniojęzykowo-zębowej spółgłoski laterальной zamiast dominującej w danym filmie welarnej półsamogłoski ustnej. Zabieg ten stosował np. Wiesław Gołas, aktor, który pojawiając się na ekranie, zazwyczaj wymawiał [u]. Już w filmie Stanisława Wohla *Tysiąc talarów* z 1959 roku, gdzie odgrywał

³ Wacław Kowalski urodził się w Rosji i w sposób naturalny realizował kresowe cechy wymowy.

epizodyczną postać zniewieściałego mężczyzny prowadzącego pokaz mody (stereotypowa asocjacja: homoseksualista – moda), w wypowiedziach z charakterystyczną, „przegiętą” manierą kwestiiach realizował [ɫ] zębowe, por.: [model plażowy ńe śniło ńe prabapce] (TT, 24:24–24:26), [a teras | prońe paĩstfa | bõmba sezõnu | model płoxl'ive ptańe] (TT, 26:24–26:28). Epizod Gołasa to prawdopodobnie pierwsze pojawienie się obrazu homoseksualisty w kinie polskim.

W sposób dużo bardziej wyrazisty omawiana strategia jest obecna w komedii Barei *Nie ma róży bez ognia* (1974). Gołas zagrał w niej Malinowskiego – kombinatora mieszkaniowego w charakterystycznym damskim futrze i apaszcze, z emfazą wspominającego matkę i próbującego zjednać sobie głównego bohatera: [tu stało moje łuzeczko] (NMR, 4:21–4:22), [też ładńe] (NMR, 4:47), [mugłby m'ieńkać] (NMR, 5:34), [łażenka iew-tãm] (NMR, 6:00), [słuxãm] (NMR, 7:27), [prońe | śm'iało] (NMR, 7:34), [ia sãm załatf'ie] (NMR, 7:42).

Obecność [ɫ] zębowego stanowi także charakterystyczny rys idiolektu Radomira Korsz-Umielskiego, bohatera filmu Krzysztofa Rogulskiego *Wielka majówka* (1981). Korsz-Umielski to podstarzały elegant, który zaczepia w warszawskiej restauracji dwóch chłopaków i, okazując im zainteresowanie w sposób dość jednoznaczny, zaprasza ich do swojego „laboratorium ekspresji ciała”. Owo „laboratorium” okazuje się miejscem z jednej strony pseudoorientalnych medytacji, z drugiej – homoseksualnych schadzek. W kwestiach postaci [ɫ] realizowane jest konsekwentnie, por.:

[o | iãke m'ile tfaże] (WM, 32:31–32:32), [koxã· młożeń] (WM, 32:36), [bẽnże m'i barzo m'ilo] (WM, 32:47–32:48), [muńe teraz vrućiz do moix | młodyx pşyjaću] (WM, 33:00–33:03), [zervãc maskẽ | obludy | kõnven'ii | cożẽ·nyx klãmstf] (WM, 33:46–33:52), [şf'iad vyşet | z orb'it | i m'neń to lo· srogi | każe prostovać jego blẽnne drogi] (WM, 34:26–34:29), [çy ńe v'izice potformego fałsu tej sytu'ac'ii] (34:46–34:48), [jesteńce młozi || pşyvru·će nańym gestõm | słovõm ix p'ievotne znańeńe || ukańce ńe f całej sfej p'iejnkej | şlaxetnej | nagości] (WM, 34:54–34:58), [pãnu pşygotuje posłãne na dole] (WM, 35:49–35:50), [prońe byż gżeńnym | młody pşyjãcelu] (WM, 35:54–35:55).

Wprawdzie postać Korsz-Umielskiego zagrał Czesław Wołłejko, artysta starszego pokolenia, dla którego zębowe [ɫ] sceniczne było naturalnym elementem warsztatu, a pewnie też idiolektu⁴, sãdżę jednak, że obsadzenie w roli homoseksualisty aktora z taką wlańnie wymowã było świadomã, sfunkcjonalizowanã semiotycznie decyzjã. Jego kwestie w sposób wyjątkowo jaskrawy kontrastujã z wypowiedziami wszystkich innych odtwõrcõw, sprawiajãc wrażeń sztucznych i pretensjonalnych. Na ten efekt skłãda się kilka czynnikõw, do których obok przesãdnie starannej dykcji i „niemęskiego” sposobu mówienia (podwyższony glos, przydech, egzaltowana intonacja), należy obecność niecodziennej zębowej spõlgloski lateralnej. Tymczasem wszyscy pozostali aktorzy nie tylko realizujã wyłãcznie [u], ale dãżã wyrańnie do oddania na ekranie wlańciwości fonetycznych naturalnej polszczyzny potocznej, takich jak asymilacje, uproszczenia grup spõlgloskowych, a nawet wykolejenia realizacyjne. Skontrastowaniu werbalnemu Korsz-Umielskiego z innymi bohaterami towarzyszą wyraziste przeciwstawienia

⁴ Czesław Wołłejko urodził się w Wilnie.

wizualne – podczas gdy oni noszą codzienne ubrania i oszczędnie gestykują, mężczyzna jest ubrany w sposób wyjątkowo elegancki, „arystokratyczny” i nieustannie podkreśla swoje wypowiedzi ekspresyjną mimiką oraz ruchami rąk.

W 311. epizodzie popularnego sitcomu *Świat według Kiepskich* pt. *Kochaj albo tańcz*, Andrzej Grabowski zaczyna wymawiać [ɫ] zębowe zamiast [u], gdy jego bohater, Ferdynand Kiepski, staje się w pewnym momencie tancerzem-homoseksualistą, „zniewieściałym” głosem opowiadającym sąsiadowi o trudach kariery tanecznej: [możesz pãñ prav'idłovo zrob'ić] (SWK.311, 15:19–15:21), [tãñec | pãñe bočku | to sõi łyzy | to jest kref | spłyvajõnca na m'ĩlõncy parket] (SWK.311, 15:48–15:58).

Sądzę, że wykorzystanie głoski [ɫ] jako sygnału orientacji seksualnej bohatera ma związek z teatralnymi (a dziś dodatkowo historycznymi) konotacjami tego dźwięku oraz jego obcością, dziwnością dla większości użytkowników polszczyzny. Nawiązując do typologii polskich stylów wymowy, zaproponowanej przez J.T. Kanię (2010), można powiedzieć, że posługiwanie się stylem starannym scenicznym w sytuacjach, w których oczekiwaloby się użycia stylu naturalnego (rozmowa ze znajomymi) potocznego (rozmowa z sąsiadem) lub najwyżej starannego niescenicznego (prowadzenie pokazu mody), dobrze współgra z całościowym, przerysowanym wizerunkiem stereotypowych homoseksualistów w przywołanych filmach.

Ad 3.

Ponieważ przedniojęzykowe [ɫ] jest jednym z najwyrazistszych indykatorów klasycznej wymowy teatralnej, może zostać wykorzystane w parodii koturnowego stylu scenicznego. Przykład takiego sfunkcjonalizowania omawianej głoski znajdujemy w 309. epizodzie *Świata według Kiepskich* pt. *Babski wieczór*. Po obejrzeniu w teatrze awangardowego przedstawienia Ferdynand Kiepski, zafascynowany fabułą odwzorowującą jego życie i sytuację rodzinną, ma sen, w którym sam odgrywa główną rolę, natomiast aktorką towarzyszącą jest jego żona, Halinka. Treść ich kwestii jest dosyć trywialna, natomiast bohaterowie wygłaszają je w przesadnie dostojny sposób, a kontrast „planu treści i wyrażania” skutkuje dużym efektem komicznym. Sparodiowane sygnały teatralności to tempo lento, dobitne wymawianie każdej głoski, nadmierne pauzowanie i właśnie przedniojęzykowo-zębowa artykulacja fonicznego korelatu litery ł, por.: [hał'ino | błagãm će] (SWK.309, 19:47–19:49), [ńe byłẽm | i ńe bẽnde] (SWK.309, 19:54–19:56), [ńe ma pracy | dla luży z moĩm vykštałcẽñẽm] (SWK.309, 19:59–20:03).

4. FUNKCJE NIENORMATYWNYCH WARIANTÓW FONEMU /R/ ([R], [ɫ])⁵

Tradycyjnie za podstawowy i normatywny wariant fonemu /r/ w polszczyźnie uchodzi przedniojęzykowo-dziąsłowe drżące [r]. Inne artykulacje pojawiają się jako warianty fakultatywne ograniczone do idiolektów niektórych użytkowników, a ich obecność

⁵ Przyjmuję tu klasyczny, dziś już nieraz kwestionowany (por. Stolarski, 2013) opis polskiego [r]. Wszystkie realizacje brzmiące „z angielską” w uproszczeniu oznaczam znakiem ɹ, a tylkojęzykowo – r, choć poszczególne użycia mogą być artykułowane nieco inaczej. Ich bliższa charakterystyka jest trudna z powodu jakości nagrań oraz wyraźnie imitacyjnego i parodystycznego charakteru realizacji aktorskich.

jest uwarunkowana indywidualnymi nawykami wymawianiovymi. W dyskursie filmowym realizowanie głosek nienormatywnych przez aktorów, których mowa powinna być oczywiście wolna od usterek ortofonicznych i logopedycznych, służy realizacji szczególnych celów, takich jak:

1. Podkreślanie arystokratycznego pochodzenia bohaterów.
2. Poinformowanie o związkach bohaterów ze światem anglosaskim.
3. Poinformowanie o żydowskim pochodzeniu bohaterów.
4. Uzyskanie efektu komicznego.

Ad 1.

Niektórzy badacze sugerowali, że postrzeganie innych niż [r] korelatów dźwiękowych litery *r*, jako typowych dla warstw wyższych, pojawiło się w Europie bardzo dawno i mogło się wydatnie przyczynić do zaniku tej głoski w standardowej wymowie niektórych języków zachodnioeuropejskich (por. Wollock, 1982). W polskiej wspólnocie komunikacyjnej tego rodzaju asocjacje zdają się towarzyszyć przede wszystkim [R] „grasejowanemu” jako dźwiękowi typowemu dla języka francuskiego – mowy salonów⁶. Z ostentacyjnym wykorzystaniem tej głoski jako sygnału arystokratycznego pochodzenia spotykamy się w komedii muzycznej Barei *Małżeństwo z rozsądku* z 1966 roku. Jej obecność charakteryzuje idiolekty dwojga bohaterów – Edzia Siedleckiego (w tej roli Bohdan Łazuka) oraz jego ciotki (Janina Romanówna). Są oni stereotypowymi, portretowanymi w sposób komicznie przerysowany przedstawicielami środowiska bezetów, czyli byłych ziemian, w warunkach powojennych pozbawionych pozycji i majątku. Edzio to elegancki utracjusz, który nie wykazuje zapału ani do pracy, ani do edukacji, jego ciotkę poznajemy natomiast jako staromodnie ubraną, nieco wyniosłą damę, układającą pasjanse w zniszczonym podwarszawskim pałacu. Co ciekawe, kobieta niezależnie od okoliczności realizuje w swych kwestiach wyłącznie [R], z kolei mężczyzna wymawia zarówno głoskę przedniojęzykowo-dziąsłową, jak i tylną, języczkową, a ich dystrybucję warunkuje sytuacja komunikacyjna, mówiąc ściślej – osoba interlokutora. Gdy bezeci rozmawiają ze sobą, w kwestiach obojga słyszymy wyłącznie grasejowanie, por.:

ciotka Siedleckiego [napravde || kto jęst _nažečōna] Edzio Siedlecki [burčykuvna] ciotka Siedleckiego [burčykuvna || no cuš | mām nažęje | že ma dobry xarakter || ·a rožice | kto] Edzio Siedlecki [xāndlofey] ciotka Siedleckiego [a sō⁷ jęšče tacy] Edzio Siedlecki [oššēm] ciotka Siedleckiego [bogaći] Edzio Siedlecki [no | ma še rozūm'jēc] ciotka Siedleckiego [čy dlatego še žēñiš] Edzio Siedlecki [ñe bēnde ukryvaŭ | že jęs· to dodatkovōŭ | podnētōŭ] ciotka Siedleckiego [jęsteš cŭñ·ičny | ežu || fstyc še] Edzio Siedlecki [dlaczego || ñe jęstēm stfožōny do pracy || muj ojčec _ñic _i nego ñe rob'iu | tylko vydavaŭ p'jēñōnzę | ža· to sāmo || mām to juž ve krŭfi] (MZR, 39:21–40:03),

⁶ O tym, że przynajmniej dawniej asocjacje te były bardzo mocno utrwalone, świadczy bogaty materiał ilustracyjny hasła *grasejować* w słowniku Doroszewskiego (1958–1969), wypełniony komentarzami metajęzykowymi z literatury pięknej.

⁷ Audytywnie sposób wymówienia przez aktorkę ą w formie *są* sprawia wrażenie nosowości synchronicznej.

Edzio Siedlecki [ńic s tego | cotečko | nažečōna učekya z artystōŭ || pšypōm'ina m'í to histor'je^a vuja x'ílarego | kturego nažečōna učekya s tap'icerēm || sām go sprovažijū do odnav'jáňa mebl'í] ciotka Siedleckiego [a može by ty tak | v'zoł še s povrotēm do stud'íuf | serden'ko || začynałeš pšečeš histor'je štuķi] Edzio Siedlecki [·e | to byuō davno i niepravda] ciotka Siedleckiego [škoda || gdybyś vrućil na ũniversytet | mogłabym če ot času do času podbudovać čymž v rozajū pryvatnego stypēnd'ium | tym baržej | že spšedaje dōm] (MZR, 59:26–59:57).

Wymowa ciotki nie ulega zmianie, gdy dyskutuje ona z innymi osobami, natomiast Edzio podczas spotkań z rówieśnikami, przyjaciółmi przechodzi na prawidłowe polskie [r], por. np. jego kwestie kierowane do malarza Andrzeja (Daniel Olbrychski):

[štuka jezd zv'jer'čadyēm | kturę xaza po daxax | jak pov'iežau muj praža· do toystoja] (MZR, 4:37–4:41), [drogi pšyjācelu | tob'je moge še pšyznać | że jestēm baržo nieščēšl'ivy] (MZR, 4:56–5:00), [co to | nove arcyžeuō] (MZR, 32:55–32:56), [curka našego kōŭsula gēneralnego na xavajax || rosp'ieščōna žefčyna] (MZR, 33:21–33:27), [ledvo še vyv'inoŭēm z afery] (MZR, 52:03–52:04), [xčāno mne vrob'iz v maŭžejstfo] (MZR, 52:07–52:08), [žefčyna nie mogua zněšć afrōntu i f srōmoće nav'ajau z dōmu] (MZR, 52:14–52:18), [axa | rozūm'jem || do v'izēňa || űic nie rozūmijēm] (MZR, 52:38–52:42).

Ad 2.

Niewibrujące [ɹ], charakterystyczne dla wielu – choć nie wszystkich – odmian języka angielskiego, stanowi w polskim dyskursie filmowym jeden z głównych fonetycznych indykatorów tego, że dana postać jest anglofonem, a polszczyzna jest dla niej tylko dodatkowym środkiem komunikacji. Wśród takich bohaterów spotykamy osoby, które z różnych względów musiały sobie przyswoić język polski. Przykładem może być czar-noskóra ekspedientka z *Misia* Barei, pracująca w delikatesach prowadzonych w Londynie przez polskiego emigranta, por.: [ōńi maiōŭ stajik] (M, 1:39: 11), [tak | ōńi maiōŭ za čēmno f pracy] (M, 1:39:17–1:39), [ziob'il'í stajik oščšegafčy] (M, 1:39:22–1:39:23).

Stała obecność głoski [ɹ] cechuje jednak przede wszystkim przedstawicieli Polonii amerykańskiej, por. kwestie pana Mroza w komedii *Nie lubię poniedziałku* Tadeusza Chmielewskiego: [z āmeryki do polski dluga droga pīovaži] (NLP, 37:25;37:28), [bōń·će mi tu ɹaž'i] (NLP, 37:32–37:34), [napīavde jest ũadna] (NLP, 1:33:50:1:33:52), a także wypowiedzi licznych Polonusów pojawiających się w dziele Sylwestra Chęcińskiego *Kochaj albo rzuć*:

[tu āmeryka jest] (KAR, 40:53), [očyv'isće tu māmy v'iele artykuuf] (KAR, 49:57–50:00), [vystōmp'ice na ɹađ'io] (KAR, 59:24), [jag vām šēm podoba v āmeryce] (KAR, 1:06:13–1:06:15), [xčiaubym kup'ic faime f polsce] (KAR, 1:06:46–1:06:48), [sāme kcōm | pīoblēmy sob'je vypoštovać] (KAR, 1:29:22–1:29:25), [aktoŭki || ũdajōŭ || ōne pracujōŭ na kālēž] (KAR, 11:32:30–1:32:35), [dla mojego b'ijua jest ·y zaščytēm brać ũžau v tej ũočystości] (KAR, 1:48:03–1:48:08).

Ad 3.

Tylnojęzykowo-uwularne [ɹ] należało do najbardziej charakterystycznych elementów polszczyzny Żydów, którzy zastępowali nim trudne artykulacyjnie standardowe polskie [r] (por. Brzezina, 1986, s. 197–198). Nie dziwi zatem, że jego pojawienie się w wymowie filmowego bohatera może stanowić wyrazisty sygnał żydowskiego pochodzenia.

Dzieje się tak np. w komediach Barei. W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* głoskę języczkową realizuje zamieszkały w Paryżu handlarz Newton oraz jego żona, w *Misiu* zaś – londyński bankier, por.:

Newton do dyrektora Krzakowskiego i pracownika ambasady Mrugały [żęń dobry dla šānovnyx pānuf] (CMZ, 9:03–9:04), Newtonowa do Newtona [jęzak | ty kōñņ te rozmowe] (CMZ, 9:31–9:32), bankier do Ryszarda Ochódzkiego [prosze barżo] (M, 1:41:16).

Z kolei w kryminale Włodzimierza Haupego *Prom do Szwecji* (1979) [R] charakteryzuje idiolekt osiadłego w Szwecji handlarza dzieł sztuki Samuelsona:

[sēšsacyīne odkryće w suroqazax] (PDS, 11:40–11:41), [jak pān myśl'i | pāne zadra | ċy ta informac'ja jest pevna] (PDS, 12:57–12:59), [xćiaūbŷm še upevnić | ile ta informacja varta jest na rynku] (PDS, 13:16:13:19), [a sfojā drogōŷ | skōnt f tak'i malutkīm košćuukū może v'isēć _rafael | pañe zadra] (PDS, 13:57–14:01).

Co warto podkreślić, w żadnym z cytowanych filmów etniczna przynależność postaci nie zostaje określona wprost, jest ona jedynie sugerowana za pomocą kodu wizualnego (stereotypowy wygląd i zajęcie bohaterów), onomastyki oraz właśnie wymowy.

Ad 4.

Niekiedy w polskich filmach idiolekty bohaterów komicznych – zwłaszcza wyrazistych postaci epizodycznych – charakteryzują się występowaniem rotacyzmu. Należy on do wad wymowy najczęściej dotyczących użytkowników polszczyzny, a równocześnie szczególnie chętnie wyśmiewanych przez otoczenie. W związku z tym nie dziwi, że zastępowanie przez aktora artykulacji przedniojęzykowej uwularną może potęgować efekt komiczny. Obserwujemy to np. w scenie z filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, w której wysoka kobieta-kucharka nazywa niewysokiego mężczyznę-podrywacza *kurduplem*, a ten, stanąwszy przy niej, powtarza z oburzeniem: [kurdupel | kurdupel] (CMZ, 1:29:26). Z kolei w 123. odcinku *Świata według Kiepskich* pt. *Paździerzyca* rotacyzm – obok jąkania się, a także skłonności do nerwowych ruchów – cechuje genialnego naukowca-wirusologa występującego w telewizji, np.: [żęń dobry paįstfu] (SWK.123, 9:38), [do znānyx _nām dotyxćaz groźnyx _mutac'ji tego v'irusa doqoņćyua jęšće jedna] (SKW.123, 9:53–9:59).

5. ZAKOŃCZENIE

Analiza przykładów pokazała dość wyraźnie, że na ekranie niektóre głoski realizują dodatkowe funkcje semiotyczne, które nie wynikają wprost z miejsca zajmowanego przez odpowiednie jednostki w podsystemie fonologicznym, ale bazują na utrwalonych społecznie asocjacjach, towarzyszących wariantom fakultatywnym bądź stylistycznym fonemów. Przynajmniej część tych funkcji ma charakter ponadindywidualny, co świadczy o tym, że w polskim dyskursie filmowym uległy one konwencjonalizacji. Można zatem domniemywać, że film wykształcił pewien zestaw technik fonostylistycznego kształtowania dialogów, nieopisanych jeszcze wyczerpująco przez lingwistów.

Ich opis bez wątpienia musiałby być wieloaspektowy. Na uwzględnienie zasługuje na pewno parametr genologiczny, sposoby kształtowania warstwy brzmieniowej mogą się bowiem różnić w zależności od gatunku. Nieprzypadkowo materiał analizowany w niniejszym artykule pochodzi z komedii i kryminałów. Wydaje się, że twórcy kina popularnego – nie tylko w Polsce – szczególnie chętnie operują rozpoznawalnymi „stereotypami fonetycznymi”, ewokującymi określone sytuacje, typy ludzkie i środowiska społeczne (por. np. Bleichenbacher, 2012; Higgins, Furukawa, 2012; Planchenault, 2012). Konieczne byłoby też wzięcie pod uwagę perspektywy diachronicznej, ponieważ już odbiór czysto ludyczny podpowiada, że wymowa filmowa ewoluuje. Jestem przekonany, że postulowane badania mogłoby wzbogacić o cenne ustalenia zarówno lingwistykę, jak i filmoznawstwo oraz inne dziedziny zainteresowane X muzą.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek, M. (2015). Corpus-assisted multimodal discourse analysis of television and film narratives. W: P. Baker, T. McEnery (red.), *Corpora and Discourse Studies* (s. 63–87). Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan.
- Bleichenbacher, L. (2012). Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues. *Multilingua*, 2, 155–76.
- Bobrowski, J. (2020). «Staropolszczyzna» filmowa. *Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji językowej w dziełach audiowizualnych*. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Bobrowski, J. (2024a). *Film milicyjny jako archiwum dyskursu ludyczno-propagandowego PRL-u. Studium mediolingwistyczne*. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Bobrowski, J. (2024b). Substandardowe realizacje fonetyczne oraz ich funkcje w komediach Stanisława Barei. *Poradnik Językowy*, 7, 24–39.
- Brzezina, M. (1986). *Polszczyzna Żydów*. Warszawa–Kraków: PWN.
- Dejna, K. (1993). *Dialekty polskie*. Wrocław: Ossolineum.
- Długosz-Kurczabowa, K., Dubisz, S. (2006). *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Dunaj, B. (1986). Samogłoska ę we współczesnej polszczyźnie – zakres występowania, funkcja, norma. *Prace Filologiczne*, 33, 187–93.
- Dunaj, B. (1989). *Język mieszkańców Krakowa. Cz. 1: Zagadnienia teoretyczne, fonetyka, fleksja*. Warszawa–Kraków: PWN.
- Dunaj, B. (2006). Zasady poprawnej wymowy polskiej. *Język Polski*, 3, 161–72.
- Fónagy, I. (1965). Form and Function of Poetic Language. *Diogenes*, 51, 72–110.
- Górska, M. (2011). Problemy fonostylistyki w twórczości poetyckiej Wielimira Chlebnikowa. *Studia Rossica Posnaniensia*, 36, 71–79.
- Jagielski, S. (2013). *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. W: T. Sebeok (red.), *Style in Language* (s. 350–377). Cambridge: MIT Press.
- Kania, J.T. (2010). O trzech stylach wymowy. W: Bartmiński i M. Nowosad-Bakalarczyk (red.) *Współczesna polszczyzna. T. 9: Prozodia, fonetyka, fonologia* (s. 265–275). Lublin: Wydawnictwo UMCS.

- Kita, M. (2017). Stylowy portret 'przeziętej cioty' w pisarstwie Michała Witkowskiego. *Język Artystyczny*, 16, 77–102.
- Kresa, M. (2014). Stylizacja gwarowa w serialu „Blondynka” w reż. Macieja Gronowskiego. W: K. Sikora, M. Rak (red.), *Badania dialektologiczne. Stan, perspektywy, metodologia* (s. 331–344). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Kresa, M. (2016). Polszczyzna kresowa w filmie – analiza języka bohaterów „Samych swoich” (fonetyka, fleksja, składnia). *Prace Filologiczne*, 68, 167–82.
- Kresa, M. (2019). *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego balaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Loewe, I. (2018). *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Miławska-Ratajczak, M. (2018). *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Nowakowski, P. (1997). *Wariantywność współczesnej polskiej wymowy scenicznej*. Poznań: Sorus.
- Ostaszewska, D., Tambor, J. (2005). *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Planchenault, G. (2012). Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations. *Multilingua*, 2, 253–275.
- Pszczółowska, L. (1977). *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław: Ossolineum.
- Rubach, J. (1978). Phonostylistics and sound change. W: J. Fisiak (red.), *Recent Developments in Historical Phonology (Trends in Linguistics, Studies and monographs 4)* (s. 321–336). The Hague: Mouton.
- Rubach, J. (1980). Contrastive phonostylistics. W: J. Fisiak (red.), *Theoretical Issues in Contrastive Linguistics* (s. 63–72). Amsterdam: John Benjamins.
- Skoczek, R. (2010). Cechy fonostylistyczne mowy spontanicznej w tekstach czytanych. Analiza akustyczna oraz implikacje dydaktyczne. *Lingwistyka Stosowana*, 3, 265–278.
- Skowronek, B. (2020). *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- SJPDor = Doroszewski, W. (red.). (1958–1969). *Słownik języka polskiego* (T. 1–11). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stolarski, Ł. (2013). Tap as the basic allophone of the Polish rhotic. *Linguistica Silesiana*, 34, 35–55.
- Śniecikowska, B. (2012). Nowa muzyczność? Fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*, 1, 121–140.
- Wojtak, M. (2014). Językoznawca na medialnym polu badawczym. *Stylistyka*, 23, 162–178.
- Wollock, J. (1982). Views on the decline of apical r in Europe: historical study. *Folia Linguistica Historica*, 2, 185–238.
- Zwoliński, P. (1949). Przejście $\text{ɪ} \geq \text{ʊ}$ w języku polskim. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, 9, 81–96.

WYKAZ ŹRÓDEŁ

- 07 zgłoś się. Odc. 2: *Wisior* (07Z.Odc.2), 1976. Reż. Krzysztof Szmagier.
- Alternatywy 4* (A), odc. 1–9, 1983. Reż. Stanisław Bareja.
- Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (CMZ), 1978. Reż. Stanisław Bareja.
- Kochaj albo rzuć* (KAR), 1977. Reż. Sylwester Chęciński.

Małżeństwo z rozsądku (MZR), 1966. Reż. Stanisław Bareja.

Miś (M), 1980. Reż. Stanisław Bareja.

Nie lubię poniedziałku (NLP), 1971. Reż. Tadeusz Chmielewski.

Nie ma róży bez ognia (NMR), 1974. Reż. Stanisław Bareja.

Prom do Szwecji (PDS), 1979. Reż. Włodzimierz Haupe.

Świat według Kiepskich (SWK). Odc. 123: *Październica* (SWK.123), 2002; Odc. 309: *Babski wieczór* (SWK.309), 2009; odc. 311: *Kochaj albo tańcz* (SWK.311), 2009. Reż. Okil Khamidov i in.

Tysiąc talarów (TT), 1959. Reż. Stanisław Wohl.

Wielka majówka (WM), 1981. Reż. Krzysztof Rogulski.

Specific semiotic functions of some sounds in Polish film discourse

Keywords: Polish film discourse, Polish language in films, film pronunciation, functions of sound variants.

ABSTRACT

This article presents the ways some sound variants are used in Polish feature films. In the introduction, the author puts forward the hypothesis that in film discourse individual sounds may perform specific semiotic functions and be a carrier of additional meanings that are important for the global semantics of a multi-modal film work. For this reason, he calls for thorough research into film pronunciation, and the creation of phonostylistics of film dialogue. The analytical part of the article discusses the function of three phonetic classes in Polish film discourse: oral-nasal diphthong [ɛ̃ɥ], voiced velarized alveolar approximant [ɮ], and non-normative variants of the phoneme /r/: [ʀ], [ɹ]. The material was taken from 12 cinema films and 3 television series using the auditive method. The analysis proved that these sounds can perform the following additional semiotic functions in film discourse: 1) [ɛ̃ɥ] – indicating deficiencies in the sociolinguistic competence of some characters, suggesting an unfavourable attitude of some characters towards others, achieving a comic effect; 2) [ɮ] – indicating the Kresy origin of some characters, suggesting some characters' homosexuality, parodying theatrical pronunciation; 3) [ʀ] – emphasizing the aristocratic origin of some characters, suggesting the Jewish origin of some characters, achieving a comic effect by parodying people with speech impediments (rhotacism); 4) [ɹ] – suggesting some characters' connections with the Anglo-Saxon world. The indicated functions are of a supra-individual and conventionalized nature. They are clearly based on the sociolinguistic and stylistic associations that accompany the mentioned sounds in the Polish communicative community. Finally, the author formulates a number of conclusions and outlines research perspectives. He assumes that the Polish film discourse has developed a wide repertoire of phonetic tricks that are most often used in genre cinema. Moreover, he is convinced that film pronunciation has changed over the years. Therefore, he points out the need to take into account the genealogical and chronological parameters in the postulated phonostylistic research on Polish film.