

Małgorzata Miławska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**„To kłamstwo! Kopernik była kobietą!” – sposoby
budowania komizmu językowego w wybranych filmach
Juliusza Machulskiego**

Obszerne zagadnienie kreatywności językowej – pojęcia przewodniego konferencji – zachęca do tego, by przyjrzeć się różnym użyciom polszczyzny, zwłaszcza tym artystycznym, a więc nietypowym i niecodziennym. Ten ostatni przymiotnik to swoiste słowo klucz; w niniejszym artykule wielokrotnie pojawiają się odwołania do kategorii potoczności, bezpośrednio przecież związanej z codziennym doświadczaniem świata [Lebda 2003]. Okazuje się bowiem, że trzeba nie lada słuchu i umiejętności, by stylizowany na potoczny dialog filmowy został odebrany przez widownię jako naturalny i swojski, a nie jako nieporadny czy sztuczny [Hendrykowski 2013].

Za jednego z wirtuozów słowa wśród rodzimych filmowców z pewnością należy uznać Juliusza Machulskiego, autora dzieł – wypada chyba w tym miejscu posłużyć się modnym neosemantyzmem – kultowych, takich jak *Vabank*, *Seksmisja* czy *Kiler*. Utwory Machulskiego stanowią fenomen społeczno-kulturowy: są uwielbiane przez pokolenia, nawet mimo zmiany realiów, do których nawiązywały w czasie premiery [Zarębski 2010]. Swoją żywotność zawdzięczają nie tylko sprawności warsztatowej twórcy (w większości przypadków reżysera i scenarzysty zarazem) czy niezapomnianym kreacjom aktorskim, ale i charakterystycznej konstrukcji filmowej polszczyzny, zwracającej uwagę na samą siebie, a zatem – ukształtowanej pod dyktando funkcji poetyckiej w rozumieniu

Romana Jakobsona [1960]. O unikatowym talencie autora *Kingsajzu* do swobodnego operowania mową potoczną świadczy fakt, że cytaty z jego scenariuszy funkcjonują w powszechnym obiegu, zasilając tym samym zasób skrzydlatych słów [Lubelski 2009b; Szczygieł, Zalewski 2003].

Juliusza Machulskiego włącza się do grona autorów w polskiej kinematografii¹, choć on sam nie przyzwala sobie nawet na miano artysty i traktuje swoją rolę dość „usługowo” [Lubelski 2009a]. Jego dzieła, bardzo różnorodne gatunkowo i tematycznie, spajają wspólne, łatwo rozpoznawalne rysy [Majer 2007]². Zgodnie z podstawowym, wymienianym przez André Bazina wyznacznikiem strategii autorskiej w kinie, w twórczości reżysera dochodzi do głosu „czynnik osobisty”; nietrudno więc znaleźć „człowieka, który ukrywa się za stylem” [Bazin 1963: 187–188]. Artur Majer omawia filmografię Machulskiego pod kątem dwóch najważniejszych jej aspektów, czyli nastawienia na rozrywkowość i krytycznego komentarza do współczesności [Majer 2007]. Te cechy nierozzerwalnie wiążą się z gatunkiem, który autor *Kołyśanki* opanował do perfekcji i do którego zresztą przyzwyczaił wszystkich widzów – komedii³.

Źródłem komizmu – obok fabuły i obrazu – jest, rzecz jasna, język. Sposoby budowania komizmu językowego w filmach Juliusza Machulskiego zostaną tu przedstawione na podstawie kilkunastu przykładowych cytatów z subiektywnie dobranych dzieł, to znaczy

¹ Jedną z najprostszych definicji filmu autorskiego proponuje Władysław Kopaliński w *Słowniku wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*: „film autorski – kino autorskie, film, którego reżyser nie ogranicza się do realizacji zamysłów scenarzysty, ale jest właściwym twórcą filmu, pisząc dialogi, wymyślając fabułę, czyniąc z filmu własną, artystyczną całość i wyrażając swój indywidualny styl, tak jak czynili m.in. Robert Bresson, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Erich von Stroheim i Ingmar Bergman [...]” [Kopaliński 2000: 118].

² Reżyser *Kilera* zachowuje zadziwiający dystans wobec własnych osiągnięć. W jednym z wywiadów zasugerował, że o odniesieniu sukcesu w polskim kinie może mówić raczej Andrzej Wajda, a nie on [Szczygieł, Zalewski 2003].

³ Dla porządku dodajmy, że Tadeusz Lubelski wymienia Machulskiego obok innych mistrzów „komedii narodowej”, między innymi Leonarda Buczkowskiego, Stanisława Barei czy Sylwestra Chęcińskiego [Lubelski 2009b].

Vabanku (1981), *Seksmisji* (1983), *Vabanku II, czyli riposty* (1984), *Kingsajzu* (1987), *Kilera* (1997), *Kołysanki* (2010) i *Ambassady* (2013)⁴. Według Danuty Buttler komizm językowy to kategoria, która „[...] zakresem swym obejmuje wszelkie zjawiska gramatyczne i leksykalne zdolne wywołać reakcję komiczną, niezależnie od tego, czy zostaną użyte nieświadomie, spontanicznie, czy też służą temu właśnie celowi” [Buttler 2001: 57]. Tę definicję warto potraktować jako punkt wyjścia do dalszych rozważań, należy jednak zaznaczyć, że komizm językowy rozumiany jest tu nieco szerzej – w omówieniu podawanych przykładów nie sposób bowiem zrezygnować z problematyki związanej ze stylizacją, pozostającą na marginesie badań przedstawionych w *Polskim dowcipie językowym*. Niemniej, w jednym i drugim wypadku komizm słowny charakteryzuje się nienaruszalnością zastosowanych składników (niewymiennością na formy synonimiczne) oraz ich samoistną wartością komiczną [Buttler 2001].

W celu przeprowadzenia wiarygodnej analizy świadomie przypomniano zarówno starsze, najbardziej popularne filmy Machulskiego, jak i utwory nowsze, może mniej znane, bez których jednak próba uporządkowania stosowanych przez Machulskiego zabiegów artystycznych nie mogłaby nosić znamion pewnego uogólnienia. Oczywiście, prezentowana propozycja ich podziału jest tylko jedną z możliwych, niewyczerpującą wszystkich tropów interpretacyjnych. Wśród najważniejszych chwytów warto zatem skupić się na stylizacji na język potoczny, parodii werbalnych zachowań grzecznościowych, wprowadzeniu poetyki absurdu oraz aluzji intertekstualnych, a także – w *Seksmisji* – językowych grach z nowomową.

⁴ Scenariusz *Kingsajzu* powstał we współpracy Juliusza Machulskiego z Jolantą Hartwig, w czołówce *Seksmisji* obok ich nazwisk pojawia się także Paweł Hajnų. Autorem scenariusza *Kilera* jest Piotr Wereśniak, Juliusz Machulski jednak – razem z Ryszardem Zatorskim – dokonał adaptacji tego tekstu i napisał dialogi (nazwał tę sytuację „doctoringiem”) [Sadowska 1997: 23]. W przypadku *Kołysanki* scenarzystą był Adam Dobrzycki, Machulski znów został adaptatorem, modyfikując pierwotny pomysł na serial [Zarębski 2010].

Polszczyzna potoczna – jako odmiana języka ogólnego – to „pierwszy język” człowieka, bliski wszystkim jego rodzimym użytkownikom, związany ze zdroworozsądkowym pojmowaniem świata [Bartmiński 1992; Furdal 1973; Warchała 2003; Wilkoń 2000]. Wydaje się, że tę szczególną bliskość i uniwersalność Machulski wyzyskuje w swych filmach wyjątkowo zręcznie. Zasłyszana mowa codzienna, najpierw odtworzona przez scenarzystę na papierze, a potem przez aktora w dziele audiowizualnym, mimo naturalności paradoksalnie staje się nieprzezroczysta – jej „gładkość” jest niemal poetycka.

W pierwszym fragmencie efekt kolokwializacji wynika z przywołania częstego błędu fleksyjnego [por. Buttler 2001: 101] w pytaniu Moks, zadany niedługo po przeprowadzonej z powodzeniem intrydze:

MOKS (w tej roli: Jacek Chmielnik) Wiecie, kogo zrobimy następną razą?

KWINTO (Jan Machulski) Nie będzie następnej razy (*Vabank*).

Niewłaściwa forma żeńska – *ta raza* – rozpowszechniła się w uzusie przede wszystkim w połączeniach typu *następną razą*, *minioną razą* lub *inną razą*⁵. Błąd Moks błyskawicznie podchwytuje Kwinto, który najprawdopodobniej zna wersję poprawną, ale w celu dosadnego podkreślenia swojego zdania w dowcipny, nieco nawet ojcowski sposób nawiązuje do wypowiedzi młodszego kolegi, dzięki czemu dialog wyróżnia się dynamizmem.

W tym cytacie ciekawi także czasownik *zrobimy*, użyty w kilku znaczeniach jednocześnie – może tu oznaczać tyle, ile *obrabować*, *oszukać*, *włamać się* oraz potoczne *wrobić* razem wzięte. Jako odbiorcy jesteśmy w stanie to złożone znaczenie odtworzyć, taka tendencja do skrótu wiąże się bowiem z silnym osadzeniem w kontekście sytuacyjnym, jedną z istotniejszych cech codziennej polszczyzny [Dunaj, Przybylska, Sikora 1999].

⁵ Katarzyna Kłosińska wskazuje, że te rażące formy bardzo często występują w południowej Polsce [Kłosińska 2013].

Z komicznego potencjału skrótowości Machulski korzysta też w rozmowie z *Kołysanki*:

PANI KATARZYNA (Ewa Ziętek) Ile ma pan lat?

DZIADEK (Janusz Chabior) A lepiej więcej czy mniej?

PANI KATARZYNA Najlepiej tyle, ile pan ma!

DZIADEK Pięćset pięćdziesiąt.

BOŻENA (Małgorzata Buczkowska) Pięćset pięćdziesiąt...
to tata ma renty (*Kołysanka*).

Podczas wizyty w domu Makarewiczów – polskiego ekwiwalentu upiornej rodziny Addamsów⁶ – pracownica opieki społecznej uzupełnia wymagane informacje we wniosku o przyznanie zapomogi pieniężnej. Jak każdego, kto trafia do Makarewiczów, dręczą ją niepokój i wrażenie dziwności, dlatego na odpowiedź nestora rodu reaguje przerażeniem (całkiem zresztą zrozumiałym, jeśli weźmie się pod uwagę, że wszyscy domownicy są wampirami). Bożena uspokaja urzędniczkę za pomocą natychmiastowej językowej wolty: przemyca presupozycję o starczej demencji teścia, przekuwając liczbę lat na kwotę rzekomo otrzymywanej przezeń renty w zgrabnej elipsie (*Pięćset pięćdziesiąt... to tata ma renty*) – środkiem typowym dla komunikacji mówionej [Ożóg 2012].

Nagromadzenie struktur potocznych jest wyjątkowo dobrze widoczne w idiolekcie „plebejusza” Maksa, jednego z głównych bohaterów *Seksmisji*:

MAKS (Jerzy Stuhr) Sfiksowałyście, boście dawno chłopa nie miały! Chłopa wam trzeba!

LAMIA (Bożena Stryjkówna) Co to znaczy „mieć chłopa”?

BERNA (Beata Tyszkiewicz) Prawdopodobnie chodzi o męską służbę domową, bardzo rozpowszechnioną w XX wieku (*Seksmisja*).

⁶ Jako ciekawostkę warto ujawnić mało znany fakt, że z reżyserem filmów o rodzinie Addamsów – Barrym Sonnenfeldem – łączy Machulskiego coś jeszcze. Otóż po ogromnym sukcesie *Kilera* w Polsce Machulski sprzedał pomysł na ten film wytwórni Disneya, a reżyserem wersji amerykańskiej miał być właśnie Sonnenfeld [Stachówna 2005]. Do realizacji – niestety – nie doszło.

Emocjonalne wystąpienie Maksa rozpoczyna kolokwialne *sfiksomawiałyście* sugerujące, że wszystkie głosy, które pojawiły się podczas zgromadzenia najważniejszych kobiet w państwie, ocierają się o szaleństwo. Zgodnie ze swoim zdroworozsądkowym podejściem do życia, mężczyzna łączy ich feministyczne poglądy z brakiem heteroseksualnych stosunków płciowych⁷, wzmacniając wymowę frazeologizmu przez przeniesienie osobowej końcówki z czasownika na spójnik *bo* oraz inwersję (*boście chłopu dawno nie miały!*). Komentarz o takim kształcie nie przystawał do oficjalnego charakteru zebrania i nie należał do najbardziej fortunnych – Tadeusz Lubelski wskazuje jednak, że normalność dialogów *Seksmisji* była swoistą bronią wytoczoną przeciw totalitaryzmowi [Lubelski 2009b].

Efekt komizmu potęguje krótka wymiana zdań między Lamią a Berną – zapewne w całkowicie żeńskim społeczeństwie już dawno pozbyto się wszelkich środków językowych opisujących relacje damsko-męskie. Brak tej świadomości prowadzi do dosłownego rozumienia frazeologizmu, co budzi wesołość odbiorcy.

Inną metodą wprowadzającą komizm słowny jest zastosowanie wulgaryzmów. Obok obrażania, rozładowywania napięcia i uzewnętrzniania uczuć ta forma agresji językowej służy niekiedy także rozbawianiu [Kowalikowa 2000], o czym możemy przekonać się po następującej wypowiedzi Rysi, żony gangstera Siary:

RYSIA (Katarzyna Figura) Kiler, trzysta dolarów? Ochujaleś? Co ja sobie za to kupię? Waciki? (*Kiler*).

Wulgaryzm *ochujaleś* (oznaczający tyle, co ‘oszaleć, zgłupieć’⁸) śmieszny zwłaszcza w kontekście pozostałych pytań – trzysta dolarów to w końcu niemała suma pieniędzy, za którą Rysia z pewnością kupiłaby coś droższego niż waciki kosmetyczne. Kontrastowe zestawienie tych elementów – wyrazu wulgarne obok deminutivum – nadaje scenie nieco farsowy ton [por. Buttler 2001: 87].

⁷ Por. znaczenie frazeologizmu *ktos kogos miał* w *Wielkim słowniku frazeologicznym PWN z przysłowiami* [Kłosińska, Sobol, Stankiewicz 2005: 241].

⁸ Por. artykuł hasłowy *ktos ochujał* w *Słowniku polskich przekleństw i wulgaryzmów* [Grochowski 1995: 103].

Wśród wielu filmowych dialogów Machulskiego szczególnie wyróżniają się fragmenty z *Vabanku*, fabularnego debiutu reżysera. Tu również mamy do czynienia ze stylizacją na polszczyznę potoczną, ale – dla odmiany – międzywojenną:

MOKS Jak szef to zobaczy, to nam da auto... Będziesz jeździć – dupą po nieheblowanej desce!

NUTA (Krzysztof Kiersznowski) [...] A kto go stuknął? Kto stuknął? Ostatni raz za kierownik siadłeś! Ostatni raz! (*Vabank*).

Groźby *Będziesz jeździć – dupą po nieheblowanej desce!* oraz *Ostatni raz za kierownik siadłeś!* to autentyczne językowe „zabytki” z lat 30. XX wieku, które wypowiedział Juliuszowi Machulskiemu jego ojciec, Jan (w *Vabanku*: Henryk Kwinto) – niegdysiejszy pracownik warsztatu samochodowego, jak Moks i Nuta [Śmiałowski 2012]. W tym cytacie godne zainteresowania wydają się zmiana żeńskiej *kierownicy* na męski *kierownik* (co można uznać za formę zabawy słowem) oraz emfaticzne powtórzenia, służące tu z pewnością celom retorycznym [Witosz 1985].

Kolejnym wyrazistym chwytem w językowym warsztacie reżysera jest ironiczne traktowanie norm *savoir-vivre’u* – jak widać na przykładzie z *Kingsajzu*:

DAMA NA BAZARZE (Beata Tyszkiewicz) Wiktorio! Nie kop pana, bo się spocisz! (*Kingsajz*).

Dziewczynkę, która z widoczną premedytacją kopnęła Ola Jedlinę, od dalszych ataków powstrzymuje opiekunka (babcia? niania?). Ale zamiast spodziewanego przez widzów uzasadnienia (np. *...bo to niegrzecznie, ...bo to nieładnie*) i przeprosin, Machulski wprowadza zaskakujące zakończenie zdania (*...bo się spocisz!*). Tym samym wskazuje na dość egoistyczną postawę nobliwej damy, zupełnie sprzeczną z podstawowymi zasadami etykiety językowej [Marcjanik 2012].

Podobną grę z oczekiwaniami odbiorcy można dostrzec w tym oto dialogu:

KRAMER (Leonard Pietraszak) Skoro już jestem na wolności, wolałbym, żebyśmy mówili sobie per pan.

SZTYC (Bronisław Wrocławski) Nasz klient, nasz per pan (*Vabank II, czyli riposta*).

Gustaw Kramer, były dyrektor banku, chce wrócić do swojej pozycji społecznej sprzed uwięzienia – domaga się okazywania stosownego szacunku nawet od człowieka, dzięki któremu ponownie może cieszyć się wolnością. Edward Sztyc, zachowując duży dystans, potrafi umniejszyć swoje zasługi i postawić się niżej w hierarchii – za pomocą modyfikacji znanego wśród sprzedawców hasła (*nasz klient, nasz pan*) podkreśla jednak, że jego potulność wynika nie z wrodzonej grzeczności, a z otrzymanej zapłaty.

Następny środek artystyczny budujący efekt komizmu stanowi wprowadzenie na płaszczyźnie językowej kategorii absurdu, co uwidacznia się chociażby w cytacie przytoczonym w tytule niniejszego referatu:

ALBERT (Olgierd Łukaszewicz) Przecież gdyby nie mężczyźni, świat w ogóle nie ruszyłby z miejsca. [...] Wszyscy wielcy uczeni, ojcowie postępu, humaniści, wynalazcy byli mężczyznami! I dlatego...

(głosy z audytorium) Niby którzy?! Konkretnie! Nazwiska!

ALBERT No choćby Kopernik!

UCZESTNICZKA ZGROMADZENIA I To kłamstwo! Kopernik była kobietą!

ALBERT Co? No to Einstein!

UCZESTNICZKA ZGROMADZENIA II Einstein? Też była kobietą!

MAKS To może Curie-Skłodowska też?!

ALBERT To akurat nie najlepszy przykład.

MAKS A bo mnie zmyliły... (*Seksmisja*).

Dowcip budują tu połączenia nazwisk słynnego astronoma i fizyka (nad których płcią nigdy się nawet nie zastanawiamy, to oczywistość) ze zdumiewającym kształtem orzeczenia imiennego – łącznikiem w postaci żeńskiej formy czasu przeszłego czasownika *być* oraz orzecznika *kobieta*⁹. Zabawne dysonanse brzmią niemal tragicomicznie, wypowiedziane nieznoszącymi sprzeciwu głosami kobiet przeświadczonych o tym, że „samce” właśnie postanowiły zszargać największe świętości. W rozpaczliwej próbie obrony Maks istotnie sięga po niezbyt dobry przykład.

Inna absurdalna rozmowa toczy się wśród członków wampirycznej rodziny z Mazur:

DZIADEK Próbowałem z filmowca, ale jakiś taki... Ja wiem, jakiś taki galaretowaty.

BOŻENA Trzeba było nie straszyć, krew się ścina.

DZIADEK Ty, Bożena, nie będziesz uczyć teścia, jak się ma pożywiać! (*Kołysanka*).

Źródłem absurdu jest tutaj niemal kokieteryjna swoboda, z jaką Makarewiczowie rozmawiają o picciu krwi z żył przetrzymywanych w stodole ofiar (*jakiś taki galaretowaty*). Jakkolwiek by na to spojrzeć, w każdym polskim domu dość często rozmawia się o jedzeniu, to temat codzienny, w wydaniu Makarewiczów jednak znacznie odbiegający od powszechnej normy. Uwaga Bożeny o właściwym „przygotowywaniu posiłku” (*trzeba było nie straszyć, krew się ścina*) w formie i treści przypomina zalecenia gospodyń domowych, typu: *zabielamy dopiero ostudzoną zupę, bo inaczej śmietana się ścina*.

Efekt komizmu uwypukla również udana frazeologiczna innowacja parafrazująca – dziadek Makarewicz w luźny sposób, na potrzeby danej rozmowy, nawiązuje do potocznego frazeologizmu

⁹ O podobnych, interesujących przypadkach (takich jak *Kopciuszek zmywał podłogi* i *wesoła Myszka Miki*) pisze w swojej książce Katarzyna Kłosińska: „W naszym języku utrwaliło się, że wyrazy towarzyszące nazwie postaci bajkowej przybierają taki rodzaj, jaki ma ta nazwa, a nie – jaki ma płeć tej osoby” [Kłosińska 2013: 223].

nie ucz ojca dzieci robić, zaznaczając, że jako pięćsetletni specjalista w tej dziedzinie nie potrzebuje żadnych porad [Buttler 2001: 143; Kłosińska, Sobol, Stankiewicz 2005: 581].

Nieco odmiennym zabiegiem artystycznym wywołującym w widzu rozbawienie są wszelkie zagadki intertekstualne¹⁰, takie jak parafraza słów Immanuela Kanta:

SZTYC Niebo gwiazdziste nade mną, wszystkie banki przede mną (*Vabank II*).

Jak nietrudno zauważyć, Sztyc nie jest raczej człowiekiem, którego podejrzewalibyśmy o wnętrze skrywające jakiegokolwiek *prawo moralne* – wartości duchowe dawno zastąpiła żądza wzbogacania się, o czym bohater nie omieszką oznajmić z olbrzymią dozą przekory.

Nawet przy skrótowym omówieniu twórczości Juliusza Machulskiego nie powinno zabraknąć cytatu związanego z historią kina – to reżyser, który i w obrazie, i w języku wprost żongluje różnymi aluzjami:

PRZEMEK (Bartosz Porczyk) Gdzie jesteś? Tu jacyś dwaj ludzie z szafą przyszli. Co z tą szafą?

MELA (Magda Grąziowska) Spytaj Romana Polańskiego (*Ambassada*).

Podczas seansów filmów autora *Kołysanki* uśmiech towarzyszy widowni nie tylko z powodu stylizacji i parodii czy aktualnych odniesień do otaczającej Polaków rzeczywistości, ale również z chęcią do wspólnej „zabawy w kino” [Majer 2007].

Na zakończenie warto jeszcze przyjrzeć się przykładom parodii sloganów i haseł charakterystycznych dla języka propagandy doby PRL, przeprowadzonej w *Seksmisji*:

UCZESTNICZKA ZGROMADZENIA Samiec – twój wróg! (*Seksmisja*).

¹⁰ Terminu *intertekstualność* używam zgodnie z interpretacją tego pojęcia w artykule Michała Głowińskiego [1986].

Kategoria wroga była jedną z najczęściej wykorzystywanych w nowomowie, dzięki niej do języka wprowadzano presupozytcje dotyczące jedności narodu oraz istnienia przeciwnika [Sambor 1985]. Słowo *wróg* stanowiło swoistą etykietkę, funkcjonowało jako szablon wartościujący ujemnie każdego, kto na takie napiętnowanie zdaniem władzy zasłużył [Zdunkiewicz 1987]. W fabule *Seksmisji*, odważnej satyry na ustrój totalitarny, za zagrożenie wewnętrznej spójności państwa kobiet uważa się istnienie jakiegokolwiek pierwiastka męskiego, co skutecznie – przez śmiech – obnażało propagandowe mechanizmy.

W następnym przykładzie pojawia się interesująca metafora państwa jako organizmu:

BERNA Zdrowy organizm żyje i działa aktywnie – dopiero chory zaczyna się nad sobą zastanawiać (*Seksmisja*).

Choć Berna kieruje ten komentarz do Lamii, „niezdrowo” zainteresowanej zachowaniem mężczyzn, dodatkowo wyraża nim ogólniejszą przestrożę przed wszelkimi rewolucjami, nawet jeśli miałyby one polegać tylko na zmianie sposobu myślenia. W sloganie zawiera się przekonanie, że „infekcje” prowadzą do kryzysu w prawidłowym funkcjonowaniu organizmu. Jest to jednak hasło o podwójnym dnie – może być rozumiane zarówno jako rezultat wszechobecności nowomowy w systemie totalitarnym (cel „uniemożliwienia swobody myślenia” został osiągnięty [Orwell 1988: 207]), ale też jako wskazówka, odautorski komentarz Machulskiego do stanu wojennego: „infekcja” może być źródłem otrzeźwienia, skłaniającym do głębokiej refleksji.

Nawet ten niedługi przegląd wykazał, że wysoki współczynnik „cytowalności” [Hendrykowski 2013: 40] dialogów z filmów Juliusza Machulskiego to rezultat ich komediowego charakteru. Jednym z podstawowych źródeł ich komizmu jest stylizacja na język potoczny, przejawiająca się w licznych wypowiedzeniach eliptycznych, powtórzeniach, kontrastowych zestawieniach wulgaryzmów ze zdrobnieniami. Przekształcanie stałych formuł grzecznościowych, związków frazeologicznych i sloganów nowomowy, a także wprowadzanie kategorii

absurdu czy intertekstualnych aluzji ma zachęcić widza do wspólnej gry. Wszystkie te zabiegi świadczą o niebywale czułym słuchu autora, nastawionym – w większym może nawet stopniu niż na warstwę językową – na potrzebę śmiechu u drugiego człowieka.

Bibliografia

- Bartmiński J. [1992], *Styl potoczny*, [w:] *Potoczność w języku i w kulturze*, Anusiewicz J., Nieckula F. (red.), „Język a Kultura”, t. 5, *Wiedza o Kulturze*, Wrocław.
- Bazin A. [1963], *Polityka autorska*, [w:] tenże, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. Michałek B., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Buttler D. [2001], *Polski dowcip językowy*, wyd. III z uzup., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dunaj B., Przybylska R., Sikora K. [1999], *Język na co dzień*, [w:] *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, Pisarek W. (red.), Uniwersytet Jagielloński: Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków.
- Furdal A. [1973], *Klasyfikacja odmian współczesnego języka polskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Głowiński M. [1986], *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 4.
- Grochowski M. [1995], *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Jakobson R. [1960], *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Kłosińska K. [2013], *Co w mowie piszczy*, Wydawnictwo Publicat, Poznań.
- Kopaliński W. [2000], *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kowalikowa J. [2000], *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język tuziego tysiąclecia. Zbiór referatów z konferencji* (Kraków, 2–4 marca 2000), G. Szpila (red.), Ser. *Język a komunikacja* 1, Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej, „Tertium”, Kraków.
- Lebda R. [2003], *POTOCZNOŚĆ – czyli mowa bytu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. 59.
- Lubelski T. [2009a], *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów.
- Lubelski T. [2009b], *Nasza komedia narodowa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 67/68.
- Majer A. [2007], *Juliusz Machulski – autentyczna autozabawa*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 2, Stachówna G., Zmudziński B. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

„To kłamstwo! Kopernik była kobietą!” – sposoby budowania komizmu... 349

Marcjanik M. [2012], *Etykieta językowa*, [w:] *Współczesny język polski*, Bartmiński J. (red.), wyd. IV, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu [2013], Hendrykowski M. (wybór i oprac.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Orwell G. [1988], *Rok 1984*, tłum. Mirkowicz T., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Ożóg K. [2012], *Ustna odmiana języka ogólnego*, [w:] *Współczesny język polski*, Bartmiński J. (red.), wyd. IV, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Sadowska M. [1997], *Chodzi o to, żeby było śmiesznie*, „Kino”, nr 10.

Sambor J. [1985], *Nowomowa – język naszych czasów*, „Poradnik Językowy”, z. 6.

Stachówna G. [2005], *Dawcy szczęścia. Charyzmatyczni bohaterowie filmowi*, „Dialog”, nr 9.

Szczygieł A., Zalewski I. [2003], *Juliusz Machulski. Jestem lajtowym reżyserem*, „Film”, nr 3.

Śmiałowski P. [2012], *Uśmiechniesz się tylko raz – gdy otworzysz kasę*, „Kino”, nr 3.

Warchała J. [2003], *Kategoria potoczności w języku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami [2005], Kłosińska A., Sobol E., Stankiewicz A. (oprac.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Wilkoń A. [2000], *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, wyd. II popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Witosz B. [1985], *Rola powtórzeń w tekście literackim stylizowanym na tekst mówiony (na przykładzie monologu wypowiedzianego)*, „Język Artystyczny”, t. 3, Katowice.

Zarębski K. J. [2010], *Ciągle jestem głodny*, „Kino”, nr 2.

Zdunkiewicz D. [1987], *Kategoria wroga – o funkcji rzeczownika wróg w tekstach propagandowych początku lat pięćdziesiątych*, „Poradnik Językowy”, z. 8.