

Małgorzata Miławska-Ratajczak

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**„Społeczeństwo jako ciało jest pęknięte”.**  
**Zabiegi stylizacyjne w dialogach**  
**Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta**  
**na przykładzie filmów *Body/Ciało* i *Twarz***

Badania nad dialogami filmowymi i serialowymi wciąż stanowią pewne *novum* w językoznawstwie polonistycznym, choć w ostatnich latach znacząco się rozwinęły i poza coraz liczniejszymi artykułami doczekały się także kilku opracowań monograficznych [Miławska-Ratajczak 2018; Kresa 2019; Bobrowski 2020; Skowronek 2020]. Filmowa polszczyzna nadal jednak wymaga dokładniejszego opisu i prowadzenia różnorodnie ukierunkowanych analiz, skupionych zarówno na ogólnej, przekrojowej problematyce, jak i na pojedynczych zjawiskach. Niniejszy szkic jest próbą lingwistycznego uzupełnienia publikacji krytycznych i naukowych, które poświęcono twórczości jednej z najwyrazistszych polskich autorek filmowych – Małgorzacie Szumowskiej.

Reżyserka zdążyła już przyzwyczaić publiczność do odrębnego stylu swoich filmów fabularnych, którego stałym elementem jest podejmowanie tematów niewygodnych i niepięknych, a jednocześnie zdradzających jej zainteresowanie eksploracją „wszystkiego, co ludzkie” [Piepiórka 2013]: przypadkowych ciąży (*Ono*, 2004), chorób i śmierci rodziców (*33 sceny z życia*, 2008), prostytutki wśród studentek (*Sponsoring*, 2011) czy homoseksualizmu księży (*W imię...*, 2013). Każdy z utworów Szumowskiej może uwierać publiczność, atakować jej poczucie samozadowolenia oraz wybudzać ją z duchowego letargu, a także wygodnictwa związanego z brakiem społecznej wrażliwości i wzajemnego zrozumienia. Zwłaszcza te ostatnie aspekty dochodzą do głosu w filmach *Body/Ciało* (2015) oraz *Twarz* (2017), w których istotnym problemem, obok jednostkowych dramatów i kameralnych konfliktów głównych bohaterów, jest również wizja Polski pełnej kontrastów i wewnętrznych podziałów. Koresponduje ona z przywołaną w tytule opinią wyrażoną przez Szumowską: „społeczeństwo

jako ciało jest pęknięte” [Salwa 2014: 15] – i właśnie przez ten pryzmat warto się przyjrzeć (i przysłuchać) tym dwóm filmom.

Wszystkie wymienione utwory zwykle nazywane są po prostu *filmami Szumowskiej* (to zresztą ona najczęściej udziela wywiadów), ale w odniesieniu do dialogów należy koniecznie wymienić także Michała Englerta, współscenarzystę kilku fabularnych filmów reżyserki: *W imię...*, *Body/Ciało*, *Twarzy* i *Śniegu już nigdy nie będzie* (2021)<sup>1</sup>. Ich scenariopisarski duet ma pewne rozpoznawalne (choć różnie oceniane przez krytykę) cechy, wśród których Adam Kruk niezwykle celnie wyróżnił „zamierzoną schematyczność, szyderstwo i słuch społeczny”<sup>2</sup> [Kruk 2021: 52]. Na obraz tak określonych, dominujących tendencji estetycznych i znaczeniowych, swoistych słów kluczy twórczości Szumowskiej i Englerta obok innych audiowizualnych środków wyrazu składa się również autorsko stylizowana polszczyzna.

Pojęcie *stylizacji językowej* za Marią Wojtak rozumiem jako mimetyzm na poziomie formy językowej tekstu [Wojtak 1994]. Tak zdefiniowany termin okazuje się operatywnym narzędziem w badaniach nad polszczyzną filmową, zwłaszcza że – jak podkreśla Marek Hendrykowski – udany dialog filmowy to dialog iluzyjny i prawdopodobny dla ucha odbiorców [Hendrykowski, wybór, oprac. 2013]. Warto dodać tu słowa Jakuba Bobrowskiego, który słusznie zauważa, że

dążenie do językowego mimetyzmu nie musi oczywiście oznaczać lingwistycznego rekonstrukcjonizmu, stopień wierności wobec wzorca stylizacyjnego może być bardzo różny. Zależy on niewątpliwie od kompetencji twórców, ale przede wszystkim od ich twórczej strategii, mówiąc dokładniej: od tego, na ile istotną kategorią jest dla nich autentyzm werbalnej szaty dzieła. [Bobrowski 2020: 23]

Wspomniane przez badaczy cechy autentyczności i wiarygodności filmowych dialogów należy zatem oceniać w odniesieniu zarówno do zaprezentowanego w utworze świata przedstawionego (czy język pozwala na osiągnięcie

1 Michał Englert zresztą pracuje z Małgorzatą Szumowską już od czasów szkolnych etiid, takich jak nagrodzona na kilku festiwalach dokumentalna *Cisza* (1997); zwykle był autorem zdjęć, ale przy tytule *Śniegu już nigdy nie będzie* wymieniany jest także jako współreżyser.

2 Dla porządku należy przytoczyć szerszy kontekst z krótkiej wzmianki o filmie *Śniegu już nigdy nie będzie*, w której pojawiają się wymienione określenia: „To, co bywa (jak w *Body/Ciało*, 2015) siłą twórców – zamierzona schematyczność, szyderstwo, słuch społeczny – tym razem zmienia się w nieskładny szkielet z niepotrzebnym naddatkiem cudowności” [Kruk 2021: 52].

spójnej kreacji diegezy?), jak i do znanych odbiorcom wzorców językowych (czy dialogi są podobne do odmian stylowych, które publiczność może mniej lub bardziej świadomie kojarzyć z rzeczywistości pozafilmowej?) [por. Miławska-Ratajczak 2018].

Co jednak ciekawe, kwestie dialogowe pióra Szumowskiej i Englerta niekiedy stanowią właśnie rodzaj reporterskiej „fotografii” polszczyzny potocznej: „często notuję w telefonie, na żywo, usłyszane rozmowy, zachowanie, słucham rozmów ludzi i szukam pomysłów na dialogi. Michał dopisuje swoje i zaczyna się to rozrastać” [Armata 2018: 26]. Jedna z recenzentek filmu *Body/Ciało*, komentując scenografię, także zwróciła uwagę na podobną, dokumentalną z ducha dbałość o kinowy autentyzm, która mimo wszystko nie jest wolna od kreacyjnych skłonności autorów:

Pierwsze przykazanie scenarzystów. Jako Polak nie będziesz miał innej codzienności przed sobą niż ta znaczone przez PRL-owskie meblóścianki, klaustrofobiczne mieszkania w wieżowcach na przedmieściach, zabałaganione pokoje i kuchnie z małym stołem. Będziesz jadał przy nim obiady zwrócony twarzą do ściany. W mieszkaniu sąsiada na honorowym miejscu w pustej lodówce stanie butelka wódki. Będzie prężyć się dumnie, symbolizując mały polski realizm. Małgorzata Szumowska i Michał Englert wpisali go w fabułę swojego najnowszego filmu – udramatyzowali, okrasili absurdem, niegroźną ironią i czarnym humorem. [Bielak 2016: 65]

Potrzeby naśladownictwa codzienności i poszukiwania symboliki „małego polskiego realizmu” są dostrzegalne również w werbalnej warstwie filmów. Przegląd zabiegów stylizacyjnych widocznych na poziomie dialogów *Body/Ciała* i *Twarzy* zostanie uporządkowany według kategorii wymienionych przez Kubę Armatę: zamierzonej schematyczności, szyderstwa i słuchu społecznego.

W *Wielkim słowniku języka polskiego PAN* hasło *schematyzm* zdefiniowano jako ‘cechę czegoś, co jest oparte na jakichś ustalonych schematach i w związku z tym mało odkrywcze’ [Żmigrodzki, red.: hasło *schematyzm*], a w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego wyraz *schematyczność* (jako derywat od przymiotnika *schematyczny*) w jednym ze znaczeń objaśniono jako ‘wzorowany na jakimś ogólnie przyjętym modelu; szablonowy’ [Doroszewski, red. 1958–1969: hasło *schematyczny*]. W świetle tych eksplikacji wydaje się, że *zamierzoną schematyczność* można potraktować jako rodzaj chwytu artystycznego, przez który twórcy funkcjonalnie wypuklają to, co „ustalone”, „mało odkrywcze” lub „szablonowe” – po to, by dzięki tak skonstruowanej wizji świata przyjrzeć się temu, co na jej tle mimo

wszystko jest wyjątkowe i godne uwagi. W omawianych filmach Szumowskiej i Englerta wrażenie schematycznego sprawia zwłaszcza przywoływanie kontrastów społecznych o różnej skali. Scenarzyści zestawiają więc obrazy tradycji i nowoczesności, pejzaże wsi i miasta, portrety starszych i młodszych pokoleń, zbliżenia na to, co czysto duchowe, i na to, co *stricte* cielesne. Na intensywność tego schematycznego przedstawienia polskiej rzeczywistości wpływają takie zabiegi stylizacyjne, jak nagromadzenie jednorodnych środków językowych (co szczególnie chętnie autorzy zastosowali w filmie *Twarz*) oraz kontrastowe zderzenia różnych społecznych odmian polszczyzny, podkreślających to, co stereotypowo można skojarzyć z prezentowanym środowiskiem.

*Twarz* opowiada historię Jacka, który wskutek nieszczęśliwego wypadku w pracy (przy budowanej w jego wsi ogromnej rzeźbie Chrystusa) doznaje rozległych obrażeń. Lekarze podejmują się przeprowadzenia innowacyjnej operacji, to znaczy przeszczepu twarzy. Początkowo Jacek spotyka się z zainteresowaniem mediów i sąsiadów, z czasem jednak jego nowa twarz zaczyna budzić więcej wstrętu i lęku, a sam bohater zostaje odrzucony przez większość wiejskiej społeczności i własną rodzinę. Jednym z chwytów scenariopisarskich, który współtworzy krajobraz polskiej prowincji, jest nasycenie rozmów środkami z emocjonalnego rejestru polszczyzny potocznej [por. Bartmiński 1992], co ilustruje następujący przykład – fragment kłótni w domu Jacka:

**SZWAGIER** Trzysta, czterysta, pięćset, sześćset, sześćset dwadzieścia...

Brakuje.

**BRAT** Oj, kurwa, brakuje czterysta do świniaka.

**SZWAGIER** No, na Wigilię? Hm?

**BRAT** Bracik, wyskakujesz!

**JACEK** Ja cię pierdolnę zaraz, kurwa mać! [...]

**BRAT** Wyskakuj z kasy!

**SZWAGIER** Tytytytytytyyyy, ty kasę dawaj, ty się nie dołożyłeś. Czajnikujesz, nie?

**JACEK** Ja, kurwa, nie muszę.

**SZWAGIER** Cię kurwa! Ja pierdołę, a ty nie będziesz wpierdalał tego wszystkiego? Na Wigilię?

**JACEK** Nie!

**SZWAGIER** Ja wiem, kurwa, czemu ty czajnikujesz. Ha, nie, mądralo, kurwa, bo chcesz wyjechać. No, a dokąd chcesz wyjechać?

**JACEK** No do Londka, kurwa.

**SZWAGIER** Sronka. Do Londynu, nie? Do Anglii?

**JACEK** A co cię to w ogóle...

**SZWAGIER** Nie, kurwa, „co mnie to”, a ty już umiesz w ogóle coś po angielsku?

**JACEK** You are loser.

**SZWAGIER** Co to...? Co...?

**BRAT** A po chuj tam chcesz jechać? Oni tam już obcych nie wpuszczają, dobrze wiedzą, że to gówno. To po chuj?

**SZWAGIER** Rozumiesz, ty jesteś Polak.

**BRAT** Jesteś Polak?

**SZWAGIER** Ty se to wbij do głowy: miejsce Polaka jest w Polsce! No? Kto jesteś, jesteś Polak?

**JACEK** No jestem Polak, kur...

**SIOSTRA** A ja, jakbym mogła, też bym pojechała!

**SZWAGIER** Ty byś pojechała!

**SIOSTRA** A pojechałabym, za nim bym pojechała!

**SZWAGIER** Ty znasz język jakiś?

**SIOSTRA** Tobym poznała! Nie znam, bym poznała!

**SZWAGIER** Świński, kurwa, i krowy! [...]

[Twarz 2017]

Pojawiające się w tej rozmowie wulgaryzmy pełnią różne, chętnie wykorzystywane w filmach funkcje [por. Kowalikowa 2000]: są inercyjnymi przerywnikami wypowiedzi, służą wyrażaniu agresji i emocji albo stanowią bardziej ekspresyjne lub niedookreślone znaczeniowo zamienniki wyrazów o neutralnym zabarwieniu (tu np. *a ty nie będziesz wpierdalał tego wszystkiego?* oraz *oni [...] dobrze wiedzą, że to gówno*). Na nieprzyjemny wydźwięk tej rozmowy składają się również detale, takie jak: potoczne *świniak*, *mądrala* oraz *wyskakiwać z kasy* czy deprecjonujący właściwy desygnat rym *Londek – srondek*. Od roli każdego z tych ekspresywizmów z osobna istotniejsza jest jednak funkcja ich wyraźnego nadmiaru. Nagromadzenie wulgaryzmów oraz jednostek skrajnie potocznych i pospolitych przytłacza i – choć scena trwa raptem parę minut – budzi niechęć do środowiska głównego bohatera.

Innym elementem wpływającym na schematyczny wizerunek wsi jest, kilkakrotnie podkreślana, znacząca pozycja miejscowego proboszcza – „animatora” lokalnego życia kulturalnego i duchowego, z którym wszyscy się liczą (gdyż większość poznawanych w trakcie filmu postaci poważnie traktuje przykazania kościelne). Jego idiolekt także wyróżnia przerysowanie, czego egzemplifikację może stanowić przemówienie z pasterki:

**PROBOSZCZ** I jeszcze, kochani, zanim ponownie zaśpiewamy, chciałbym wam wszystkim złożyć podziękowania: za waszą pracę, wasze wsparcie i wasze datki na budowę naszego pomnika Jezusa Chrystusa, Króla Naszego Wszechmogącego, Króla Polski. Życzę nam wszystkim, żeby udało nam się bezpiecznie ukończyć pracę i żebyśmy mogli już na wiosnę cieszyć się największą tego typu budowlą na świecie. Nasz Chrystus będzie jeszcze większy niż ten w Rio de Janeiro! [*Twarz* 2017]

Poza oficjalnością, ujawniającą się chociażby w „trójkowej” składniowo formule podziękowania [por. Kurkowska, Skorupka 1959: 219–220], warto dostrzec tu różnorodne formy zaimków, czasowników i partykuł przywołujące kategorię *my*, jeden z elementów opozycji *my – oni* lub *swój – inny* [por. Nowak 2002]. Uwagę zwracają zwłaszcza wyrażenia *nasz pomnik*, *Król Polski* bądź *nasz Chrystus* – będące wyrazem przekonania, że to, co *polskie i nasze*, jest najważniejsze, swoje, a przede wszystkim dosłownie większe niż to, co obce, choć doskonale znane na świecie (jak echo wraca tu sloganowe połączenie z poprzedniego cytatu: *miejsce Polaka jest w Polsce*). Z jednej strony można ten monolog odczytać jako odautorską ocenę polskiego katolicyzmu i przytyk do megalomanii znamionującej zachowania niektórych księży, z drugiej – jako następny przejaw stereotypizacji bohaterów. Z tym odczytaniem współgra zresztą stanowisko samej Szumowskiej, która w jednym z wywiadów stwierdziła: „Jesteśmy jednak mocno prowincjonalni, uważając się jednocześnie za centrum wszechświata” [Armata 2018: 26].

Spojrzenie na mieszkańców beskidzkiej wsi jako ludzi źle wykształconych, posługujących się zwykle językiem skrajnie potocznym (co istotne – bez szczególnie wyrazistych naleciałości dialektałnych<sup>3</sup>) oraz praktykujących katolików, niekoniecznie wierzących, ale na pewno dbających o to, by zewnątrznie sprostać religijnym tradycjom i rytuałom, zostaje w filmie kilkakrotnie skonstrastowane z tym, co stereotypowo wielkomiejskie: naukowe, urzędowe i biznesowe, a więc pochodzące z innego świata. Warto pod tym kątem przyjrzeć się rozmowie głównego bohatera i jego siostry z pewnym biznesmenem:

**BIZNESMEN** Nam, proszę państwa, prawda, chodzi o takie, yyy, no, przełamanie, tak? Żeby pan Janek został twarzą...

**JACEK** Ja-e.

3 Za jedyny ślad regionalności można uznać czasownik *czajnikować* – który, jeśli wierzyć użytkownikom forum gazeta.pl, oznacza ‘ukrywać coś’ [bolesta 2004].

**SIOSTRA** Jacek.

**BIZNESMEN** Pan Jacek, oczywiście, przepraszam. Yy, żeby pan Jacek został twarzą naszego produktu. No taka, powiedzmy, odważna kampania z naprawdę nietuzinkowym bohaterem, tak?

**JACEK** Nie.

**BIZNESMEN** Proszę państwa. Proszę państwa, nam naprawdę można zaufać, myśmy ostatnio robili kampanię bielizny, wzięliśmy do tego kobietę bez nóg, tak, nazwaliśmy to „krok w przyszłość” i to naprawdę fajnie wyszło.

**JACEK** (niewyraźnie, do siostry) Co on pierdoli, kurwa, jak to bez nóg?

**BIZNESMEN** Słucham?

**SIOSTRA** Raczej niechętnie, wie pan. Bo my tu mamy potem problemy.

**BIZNESMEN** Tak, proszę państwa, ale na to trzeba popatrzeć trochę jakby z innej strony. To znaczy, to może być naprawdę duża pomoc dla polskiej transplantologii, to po pierwsze, a po drugie, no... Parę złotych można przytulić.

[Twarz 2017]

Styl wypowiedzi biznesmena, skoncentrowanego na przekonaniu odbiorców do pomysłu, ma kojarzyć się z profesjolektem marketingowym – stąd wyrażenia *odważna kampania* i *nietuzinkowy bohater* oraz, nawet mimo wspomnianej odwagi, niezbyt stosowny w sytuacji Jacka modny zwrot *zostać twarzą czegoś (produktu, kampanii)*. Znamienne jednak, że marketingowiec częściowo rezygnuje z branżowej leksyki i często stosuje zaimki ilustrujące jego dążność do wytłumaczenia swojej racji (*nam chodzi o takie przełamanie; wzięliśmy do tego kobietę bez nóg, tak, nazwaliśmy to „krok w przyszłość” i to naprawdę fajnie wyszło*). W końcu udaje mu się zainteresować Jacka, aczkolwiek trzeba przyznać, że angażowanie do reklam osób z niepełnosprawnościami i ukazywanie ich wizerunku w sposób, który przez efekt szoku i dysonansu przede wszystkim pozwoli wzbogacić się producentowi, może być odebrane jako niefortunne. W ostatniej swojej kwestii biznesmen miesza ze sobą dwa rejestry polszczyzny – najpierw mówi o *pomocy dla polskiej transplantologii*, co można odczytać jako PR-owski chwyt (wszakże to, co naukowe i specjalistyczne, zawsze brzmi poważniej i bardziej przekonująco), a potem przechodzi do potocznego, żartobliwego sformułowania *parę groszy można przytulić*, co jako ostateczny i sympatycznie wyrażony argument ma pozyskać przychylność Jacka. Bohater faktycznie decyduje się na występ w reklamie olejku arganowego, który – zgodnie z obietnicami producenta – *wygładza skórę, usuwa blizny, likwiduje oparzenia*. Przypomnę, że Jacek przeszedł operację przeszczepu twarzy – zabieg, który bynajmniej nie należy do drobnych ingerencji z zakresu

medycyny estetycznej i przez który Jacek bywa nazywany *ryjem*, *potworem* i *ufoludem* (zamiast *Dżizusem*, jak wcześniej).

Mniej oczywistym przykładem pokazującym „obcość” pewnych odmian języka w stosunku do polszczyzny, którą posługują się Jacek i jego rodzina, jest scena ostatnich konsultacji w szpitalu:

**LEKARZ** Ważne, żebyś brał leki immunosupresyjne. Część refunduje NFZ, ale... reszta jest już po waszej stronie.

**SIOSTRA** Nie rozumiem. Nie rozumiem, co pan powiedział przed chwilą.

**LEKARZ** Państwa nie stać na to, żeby każdemu pacjentowi refundować, płacić za leczenie i rehabilitację.

**SIOSTRA** Czyli sami mamy za to zapłacić, tak?

**LEKARZ** Tak, no.

**SIOSTRA** To ja pierwsze to słyszę! Dlaczego nikt nam wcześniej o tym nie powiedział?

**LEKARZ** Ale tak jest od dawna...!

[Twarz 2017]

Z początku może się wydawać, że wyraźną barierę komunikacyjną tworzy w tym przykładzie specjalistyczne słownictwo związane z medycyną: termin *leki immunosupresyjne* (który zresztą później, podczas wizyty w urzędzie, kobieta wymówi z trudem) oraz czasownik *refundować*. Siostra Jacka – jedyna osoba z rodziny, która od wypadku daje z siebie wszystko, by wspierać brata – prostolinijnie oznajmia lekarzowi, że nie rozumie jego wypowiedzi. Ten tłumaczy jej refundację jako *płacenie za leczenie i rehabilitację*, na które *państwa nie stać* (przynajmniej nie w całości). Biorąc jednak pod uwagę dalszy ciąg rozmowy, można przypuszczać, że siostra obrusza się nie tyle na *refundację* (zwłaszcza że ten rzeczownik i wyrazy od niego pochodne często występują w przekazach medialnych), ile na asekurancką peryfrazę *reszta jest już po waszej stronie*. Specjalistyczne słownictwo to zatem element charakterystyki jednej z postaci i rodzaj dialogowej zmyłki: to pierwszy, ale powierzchowny sygnał kontrastu, który ostatecznie wynika raczej z zestawienia eufemizmu z jednoznacznym nazwaniem sytuacji Jacka.

W filmie *Body/Ciało* – opowiadającym o poszukiwaniu porozumienia między Januszem i jego córką, Olgą, dla których medium staje się Anna, terapeutka wierząca w możliwość kontaktu ze zmarłymi – uwypuklenie kontrastów społecznych uzyskano za pomocą podobnych środków stylistycznych. Ważnym punktem odniesienia w stosunku do reszty postaci jest Anna, psycholożka pracująca w klinice leczenia zaburzeń odżywiania, samotna kobieta w śred-



nim wieku, choć ubierająca się w sposób, który wyraźnie ją postarza<sup>4</sup>. Cechy wyróżniające jej styl wypowiedzi można zilustrować na przykładzie sceny, w której poznajemy bohaterkę – fragmentu zajęć terapeutycznych:

**ANNA** Wyrażanie krzyku jest bardzo ważne. To jest wyrażanie samych siebie, tak? Wygodnie wam? Siadźcie sobie wygodnie, mhm. Znajdźcie ten krzyk w jakimś miejscu w waszym ciele. Rozpoznajcie go, poczujcie... Mhm... Tak, macie go? Spróbujcie teraz wyrzucić z siebie. HAA! Mhm... Spróbujecie? HA! Hm? Ola? [...] Przypomnijcie sobie, kiedy ostatni raz krzyczałyście. Hm? Michalina?

**MICHALINA** W lesie krzyczałam, jak biegałam. Ale nie potrafiłam wydobyć z siebie głosu.

**ANNA** Bo właśnie widzicie...

**MICHALINA** Czułam się taka bezradna. Bo bardzo chciałam krzyknąć, ale nie mogłam.

**ANNA** Mhmm... A teraz spróbujesz?

**MICHALINA** (krzyczy piskliwie i głośno)

**ANNA** Brawo. Brawo, zdarzyło się coś bardzo ważnego. To jest bardzo ważne, żeby umieć wyrażać siebie. Brawo, dziewczyny.

[*Body/Ciało* 2015]

Wielokrotne, fatyczne *tak*, *hm* i *mhm*, wyczekująco-zachęcające *spróbujcie*, powtarzanie w różnych wariantach połączeń *wyrażanie samych siebie* oraz *coś jest bardzo ważne*, pochwała *brawo* w towarzystwie miękkiego i pełnego zrozumienia głosu Anny (w świetnym wykonaniu Mai Ostaszewskiej) składają się na proponowany przez Englerta i Szumowską portret profesjolektu terapeutycznego (niekoniecznie stuprocentowo realistyczny, ale zgodny z potocznym wyobrażeniem tego kodu). Kilkakrotne powracanie do podobnych sformułowań w krótkim czasie ma pewien wymiar dydaktyczny, ponieważ ułatwia zapamiętywanie, ale zarazem świadczy o cierpliwości i łagodności terapeutki wobec dziewcząt, które nie miały cierpliwości i łagodności dla samych siebie. W przypadku niektórych bohaterek (np. Michaliny i Olgi) język i postawa terapeutki okazują się elementami skutecznego działania: po pokonaniu pierw-

---

4 O roli kostiumu i charakteryzacji w tym filmie wspomina sama Szumowska: „chcieliśmy z Mai zdjąć wizerunek pięknej kobiety, znanej aktorki, gwiazdy. Miała być taką panią, którą spotkamy w okienku na poczcie albo w osiedlowym warzywniaku. Inspirował nas styl *normcore* [...]. Wszyscy aktorzy grają w tym filmie bez makijażu, to była przemyślana decyzja” [Salwa 2014: 16–17].

szych oporów dziewczyny decydują się na kontakt z własnymi uczuciami i refleksjami.

Kontrast w stosunku do języka, jakim Anna zwraca się do swoich podopiecznych, tworzą – niekoniecznie w bezpośrednim dialogowym sąsiedztwie – sceny z udziałem pielęgniarki z tego samego oddziału:

**PIEŁĘGNIARKA** No, rozbierz się. Nie będziemy ważyć szlafroka. Rozbieraj się.

**JANUSZ** Nie rób scen, zdejmuj to.

**PIEŁĘGNIARKA** Który to już raz?

**JANUSZ** Piąty.

**PIEŁĘGNIARKA** A ile się tego nałykałaś, co? [...]

**PIEŁĘGNIARKA** Nie wyjdiesz stąd, póki nie zjesz.

**OLGA** Zjadłam już dwie.

**PIEŁĘGNIARKA** Tak. A resztę wyrzuciłaś do doniczki na kwiaty. Masło wtarłaś w blat. Myślisz, że ja tego nie widzę?

**ANNA** Olka, ja zajęcia już zaczynam, chodź.

**PIEŁĘGNIARKA** Nie wyjdzie stąd, póki nie zje.

**OLGA** No przecież jem.

**PIEŁĘGNIARKA** Dobrze pani wie, jakie są zalecenia ordynatora, najpierw musi zjeść.

**ANNA** No trzeba zjeść.

**PIEŁĘGNIARKA** No jedz, kurwa, bo mi się jarać chce.

[*Body/Ciało* 2015]

W porównaniu z Anną pielęgniarka jest wobec pacjentki szorstka i bezpośrednia (choć nie aż tak jak Janusz, który do córki leżącej w wymiocinach zwraca się per *głupia cipo*). Zaczepnie odpytuje milczącą Olę podczas przyjęcia na oddział (*Który to już raz?* i *A ile się tego nałykałaś, co?*), twarde stawia sprawę podczas śniadania (*Nie wyjdiesz stąd, póki nie zjesz*), wreszcie dosadnie oznajmia swoje zniecierpliwienie i rosnącą potrzebę zapalenia papierosa (*No jedz, kurwa, bo mi się jarać chce*). Można oczywiście postawić hipotezę, że pielęgniarka w ten niewybredny sposób również wyraża swoją troskę i że tak samo jak Anna jest przejęta losem pacjentek – niemniej w warstwie dialogowej jej nastawienie zarysowano jako zdecydowanie odmienne od łagodności języka terapeutki.

Wydaje się zasadne, by w tym miejscu zaznaczyć, że niektóre z dialogów filmowych, zwłaszcza tych zwodniczo zbliżonych do polszczyzny znanej

widowni z codzienności, podczas deskrypcji wymagają uzupełniania terminów ugruntowanych w stylistyce językoznawczej (na marginesie pozostawiam tu temat nowych, krystalizujących się od niedawna socjo- i profesjolektów oraz odmian stylistycznych). Dialogi w filmach są niekiedy wręcz przezroczyście, a przez to – przynajmniej w tradycyjnym podejściu do stylizacji jako chwytu ewokującego zwłaszcza „cudzość” czy „obcość” języka bądź stylu [Wilkoń 1984] – mogą zdawać się mało wyraziste stylistycznie. Nie zmienia to jednak faktu, że także ta transparentność jest wynikiem stylizacji, która wpływa na filmową iluzyjność, umożliwia widzowi moment „zawieszenia niewiary” w świat przedstawiony.

Podobne trudności badawcze wiążą się z drugą tendencją estetyczną charakteryzującą utwory Szumowskiej i Englerta, to znaczy ze słuchem społecznym. Pamiętając o ich dokumentalnym sposobie pracy, można założyć, że lingwistycznym odpowiednikiem tej kategorii będzie nie tylko umiejętne naśladownictwo struktur typowych dla języka potocznego, ale i – na czym szczególnie chciałabym się skupić – zdolność do wychwytywania funkcjonujących w polszczyźnie frazesów i szablonów językowych. Tę właściwość filmowego dialogu, którą można określić mianem „cytatowości”, w naturalistyczny sposób wykorzystuje w swoich utworach np. Wojciech Smarzowski. Okazuje się, że również Szumowska i Englert mają wyczulone ucho na wszelkiego rodzaju prefabrykaty, gotowe lub półgotowe formuły, które – odpowiednio uzupełnione i zaaranżowane – dają się rozpoznać jako stali bywalcy społeczno-medialnych dyskursów, a w utworze artystycznym zyskują wymiar satyry i demaskacji [por. Miławska-Ratajczak 2018].

W *Twarzy* kilku przykładów dostarcza scena dzielenia się wigilijnym opłatkiem w domu Jacka:

**BRAT** Życzę ci, żebyś nie błaznował, żebyś zaczął się jakoś ubierać, żebyś nie wyglądał jak małpa w zoo. Ale cię kocham.

**SZWAGIER** W Wigilię trzeba być życzliwym, to ci życzę, żebyś się trochę ogarnął i żebyś te włosy obciął i żebyś nie wyglądał jak pizda, no. I zdrowia ci życzę. Zdrowia.

**MATKA** Żebyś się ożenił. Żebyś dzieci miał i żebym wnuki miała. Bo jesteś mój ukochany syn. Wszystkiego dobrego.

**SIOSTRA** Żebyś był wolny, tak jak jesteś, i żebyś wyjechał od nas. Jak najdalej. [Twarz 2017]

Życzenia, które składają Jackowi krewni, poza wypowiedzią siostry trudno nawet nazwać życzeniami. Choć oczywiście pod względem formy są realiza-

cją tego aktu mowy, to ich poszczególne rozwinięcia świadczą raczej o przekonaniach nadawcy i jego prywatnej wizji szczęśliwego Jacka. W oczach brata i szwagra główny bohater jest niepoważny, bo nosi koszulki z okładkami heavymetalowych albumów i ciężkie wojskowe buty (czyli nie ubiera się *jakos*, więc musi *się trochę ogarnąć*), ma długie włosy (więc wygląda *jak małpa w zoo* lub *jak pizza*); z kolei z punktu widzenia matki do szczęścia trzeba mu żony i dzieci. Co prawda każde z nich na koniec nieznacznie się mityguje, wyrażając serdeczniejsze nastawienie do Jacka, ale ogólny wydźwięk tej sceny do złudzenia przypomina zabawę typu „bingo wigilijne”, której kolejne wersje co roku krążą wśród internautów [por. np. *Wigilijne bingo*, dostęp: 2021]. Wprowadzając takie z życia wzięte życzenia, Szumowska i Englert ponownie ukazują mieszkańców wsi jako nosicieli konserwatywnego, głęboko zakorzonego i trudnego do zmiany światopoglądu.

Podobne klisze przywołano w *Body/Ciele* – np. w scenie kolacji Janusza i Olgi:

**OLGA** Jezu, ile ty pieprzysz!

**JANUSZ** Nie wyrażaj się.

**OLGA** A czy ty wiesz, że te kurczaki zjadają same siebie?

**JANUSZ** Ta?

**OLGA** Trzymają je ściśnięte w klatkach, obcinają im dzioby i ogony, a jak któryś umrze, to oddają go innym do zjedzenia.

[*Body/Ciało* 2015]

Wypowiedzi Olgi są do złudzenia podobne do funkcjonujących w debatach publicznych głosów obrońców praw zwierząt lub zwolenników diet roślinnych, którzy niekiedy za pomocą wyrażenia obrazowych wypowiedzi argumentują etyczną stroną rezygnacji z jedzenia mięsa i produktów odzwierzęcych (lub znacznego ich ograniczenia). Ze względu na popularność mediów społecznościowych stopień rozpoznawalności tego typu formuł wśród użytkowników polszczyzny może być dość wysoki, do czego funkcjonalnie odwołują się scenarzyści. W ten sposób już na początku filmu ugruntowują konflikt między Januszem i jego córką – czyli prokuratorem, któremu żaden posiłek niestraszny, o ile pokryje się go pokaźną warstwą pieprzu, oraz cierpiącą na bulimię, zaangażowaną weganką.

Kolejne przykłady „cytatowości”, świadczące o słuchu społecznym Szumowskiej i Englerta, pojawiają się w rozmowie ordynatora oddziału zaburzeń odżywiania z Januszem i Anną:

**ORDYNATOR** Muszę panu powiedzieć, że ogromne wrażenie zrobiła na mnie sprawa tej matki, z dworca. Straszne. Straszne. Że gdyby to ode mnie zależało, to ja bym takie kobiety od razu skazywał na karę śmierci.

**ANNA** Gdyby aborcja była legalna, nie byłoby takiej sytuacji.

**ORDYNATOR** Aniu, czy ja cię prosiłem w tym momencie o zdanie?

[*Body/Ciało* 2015]

Lekarz nawiązuje do głośnego w świecie przedstawionym *Body/Ciała* wydarzenia, którym jest morderstwo noworodka w toalecie jednego z warszawskich dworców kolejowych, i związanego z nim śledztwa, którym kieruje właśnie Janusz<sup>5</sup>. Ordynator (niepytany) brutalnie i wprost wyraża swoją opinię na temat tej historii, co natychmiastowo podchwytuje siedząca z boku Anna, niemal beznamytnie, w bliźniaczej konstrukcji składniowej, oznajmiając swój punkt widzenia. Obydwa te oświadczenia stanowią rodzaj deklaracji światopoglądowej i politycznej, również znanych z dyskursu publicznego. Nieoczekiwane zderzenie ich ze sobą (po wyglądzie i sposobie bycia Anny widz nie spodziewa się takiego buntowniczego wtrętu<sup>6</sup>) ponownie ilustruje wewnętrzne konflikty i podziały, z którymi boryka się polskie społeczeństwo i które od dawna kreują lokalny koloryt życia politycznego.

Mechanizm „cytatowości” można zauważyć nawet w pojedynczych kwestiach, tak jak w komentarzu asystenta Janusza, który na widok awangardowych, psychodelicznych obrazów przedstawiających zdekonstruowane postaci ludzkie<sup>7</sup>, znajdujących się w mieszkaniu zamordowanego malarza, wypowiada słowa:

**ASYSTENT** To jest jakieś chore wynaturzenie. [*Body/Ciało* 2015]

Brak reakcji ze strony Janusza i innych funkcjonariuszy policji może wskazywać z jednej strony na ich niechęć do podejmowania dyskusji na temat sztuki

5 Przez krótką chwilę na ekranie możemy dostrzec również pierwszą stronę gazety, na której widnieje napis w umiejętnie naśladowanym stylu tabloidowym: „Ta kobieta to potwór! Urodziła i zabiła dziecko w toalecie na dworcu”.

6 Wspomina o tym również Anna Bielak: „Mnóstwo jej [Annie – M. M. R.] podobnych krąży ulicami polskich miast, więc Szumowska nadała bohaterce rys sztuczności, by wydobyć ją z tłumu. Ciekawa z niej kobieta. Anorektyczki, z którymi pracuje, mówią, że jest gruba, fizycznie zaniedbana, niekobieca. Jakby im na przekór Ania, jako jedyna w świecie przedstawionym, walczy o kobiecość i prawa kobiet. Mówi o aborcji, uczy młode dziewczyny wyrażać gniew i opowiadać o emocjach. Zderzenie wyglądu – stara ciotka – z głoszonymi przez nią nowoczesnymi poglądami daje efekt komiczny” [Bielak 2015: 65].

7 W filmie wykorzystano obrazy Jakuba Juliana Ziółkowskiego.

nowoczesnej, a z drugiej – na rezygnację z wygłaszania niepotrzebnego komentarza w obliczu śmierci artysty (która nie bez powodu kojarzy się z zabójstwem Zdzisława Beksińskiego). Przywoływanie przez scenarzystów cytatopodobnych sformułowań, które przynajmniej w pewnym stopniu widzowie identyfikują z którąś ze stron konfliktu politycznego czy światopoglądowego, służy kreacji pękniętego świata.

To, co świadczy o czułym słuchu społecznym, w niektórych kontekstach staje się również nośnikiem szyderstwa. Ciekawe, że po filmie *Body/Ciało*, który zebrał w Polsce sporo nagród i pozytywnych recenzji, późniejszą o trzy lata *Twarz* przyjęto stosunkowo chłodno. Podczas gdy zagraniczni krytycy odbierali film jako „czuły” [por. Armata 2018], w kraju spotykał się on z mieszanymi uczuciami, a Szumowską (Englerta mniej) oskarżano m.in. o klasizm, nadmierną stereotypizację i tendencyjność. Nie chcąc streszczać medialnej burzy wokół *Twarzy*, która została wnikliwie przeanalizowana w artykule Piotra Zdziarstka [2020], skupię się na tym, co w obydwu omawianych filmach może być językowym wyrazem ostrej drwiny.

Znamienna pod tym względem jest sekwencja otwierająca *Twarz*, w której przyglądamy się wyścigowi roznegliżowanych klientów (wśród nich Jacka i jego brata) do nowoczesnych telewizorów, odbywającemu się przy zagrzejającym do walki sloganie:

Świąteczna promocja dla golasów! Telewizor LCD w super cenie! Tylko dzisiaj! [*Twarz* 2017]

Rozlegające się raz po raz nagranie jest ironicznym odwołaniem do haseł reklamujących różne promocje i wyprzedaże. Wspomniany Piotr Zdziarstek określa ten fragment filmu jako tematycznie wtórny, słusznie uzasadniając, że „[w] internecie znajdziemy mnóstwo nagrań przedstawiających ludzi podczas promocji wyrrywających sobie z rąk różne artykuły. Są one na tyle popularne, że stały się czymś w rodzaju obiegowego żartu – memem internetowym, który obrazuje współczesny, swojski konsumpcjonizm” [Zdziarstek 2020]. Absurdalny wymóg neglizżu jako warunku uprawniającego do skorzystania z promocji stanowi więc zdecydowanie element satyry, szczególnie że potoczna forma *golas* odnosi się nie tylko do częściowej lub całkowitej nagości, ale również do braku majątku [Żmigrodzki, red.: hasło *golas*] – a na nadmiar pieniędzy mieszkańcy portretowanej prowincji raczej nie narzekają.

Szyderczy ton wybrzmiewa również w scenie spowiedzi Dagmary, byłej narzeczonej Jacka:

**DAGMARA** Bo ja się zastanawiam, proszę księdza, czy jak się było z kimś... po słowie, a teraz się już tej osoby nie kocha, to czy to jest grzech.

**PROBOSZCZ** A czy ty teraz spotykasz się z kimś innym, córko?

**DAGMARA** No, spotykam się.

**PROBOSZCZ** Zachowujecie czystość?

**DAGMARA** Nie do końca.

**PROBOSZCZ** To znaczy...? No, nie bój się! Mów. Mów... Dotykacie się?

**DAGMARA** Trochę.

**PROBOSZCZ** A... gdzie się dotykacie?

**DAGMARA** W domu.

**PROBOSZCZ** Hmhmm, nie o to mi chodziło. Diabeł tkwi w szczegółach. Chodziło mi o to, jak się dotykacie.

**DAGMARA** Chyba normalnie.

**PROBOSZCZ** Dotykasz jego narządu? Hm? Buzią?

**DAGMARA** Noo...

**PROBOSZCZ** No, mów.

**DAGMARA** To jest grzech?

[*Twarz* 2017]

Prześmiewcze skłonności scenarzystów ujawniają się tu przede wszystkim poprzez komiczny mechanizm zawiedzionego oczekiwania [Buttler 2001] – zaimek *gdzie* w pytaniu księdza Dagmara rozszyfrowuje jako prośbę o wskazanie budynku, a nie jako pytanie o część ciała. W kontekście dowcipu językowego interesujący jest również sposób nawiązania przez proboszcza do frazeologizmu *diabeł tkwi w szczegółach* – scenarzyści umiejętnie wykorzystali tu komiczny potencjał defrazeologizacji, gdyż zamiast tradycyjnego, metaforycznego znaczenia ksiądz wyraźnie ma na myśli ‘identyfikację grzechu dzięki szczegółowym informacjom’. Dodatkowe nuty satyryczne wnosi sąsiedztwo wyrazów *narząd* i *buzia*, poprzez które twórcy piętnują stereotypową, widoczną przynajmniej w sytuacjach oficjalnych nieumiejętność nazywania przez Polaków narządów płciowych i czynności seksualnych inaczej niż medycznie lub eufemistycznie. Piotr Czerkawski obdarzył tę scenę mianem „komediowego majstersztyku” [Czerkawski 2018] – szyderczy dowcip Szumowskiej i Englerta oczywiście nie każdemu przypadnie do gustu, ale trudno odmówić temu dialogowi językowej atrakcyjności.

Ostatni z cytatów pochodzi z *Body/Ciała* i stanowi fragment rozmowy Janusza z ordynatorem:

**JANUSZ** Chciałbym zmienić terapeutkę.

**ORDYNATOR** To akurat rozumiem, wie pan, ja sam zastanawiałem się, czy, wie pan, czy bezdzietna stara panna może być terapeutą. Latają po parku, drzewa przytulają, wie pan. Ze Szwecji to przyjechało, wie pan. Nie wiem, jakieś machanie rękami, no wiesz, wpuść człowieka na oddział.

[*Body/Ciało* 2015]

Szyderstwo wplecione w wypowiedź ordynatora zwraca uwagę zwłaszcza z jednego powodu: choć ordynator z drwiną i lekceważeniem opowiada o działaniach, które podczas swoich zajęć podejmuje Anna, to ostrze krytyki scenarzystów wymierzone jest właśnie w niego. Lekarz ośmiesza siebie i podobnych mu przedstawicieli jego zawodu: protekcjonalnie traktujących samotne kobiety (czyli z pewnością *bezdzietne stare panny*), stosujących innowacyjne ćwiczenia (*latanie po parku, przytulanie drzew czy machanie rękami*) podczas pracy nad zdrowiem psychicznym pacjentów<sup>8</sup>. Między innymi przez to odwrócenie kierunku dowcipu kpina wpisana w dialogi *Body/Ciała* zdaje się subtelniejsza, bardziej zniuansowana niż w przypadku karykaturalnej *Twarzy* – i być może dlatego drugi z filmów polska publiczność przyjęła z rezerwą.

Zaprezentowane przykłady i analizy uzasadniają, że zastosowane w warstwie językowej *Body/Ciała* i *Twarzy* zabiegi stylizacyjne biorą udział w tworzeniu dominujących efektów artystycznych we wspólnej twórczości Szumowskiej i Englerta. Autorsko konstruowane dialogi są wszakże kolejnym świadectwem ich stylowej odrębności, kolejnym sposobem na ukazanie Polski jako wewnętrznie spolaryzowanej nie tylko ze względu na czyjeś miejsce zamieszkania, ale i ze względu na ugruntowane przekonania oraz niechęć do wszelkiej inności. Konflikty, podziały i kontrasty bywają zasygnalizowane

8 Interesująco zanalizowała tę scenę Magdalena Podsiadło-Kwiecień: „Szumowska z ironią odnosi się do tych alternatywnych wobec rządów umysłu stanowisk, ale przypisuje im funkcję terapeutyczną i wskazuje, że światopogląd racjonalny oparty na silnej podmiotowości, humanizmie i sekularyzmie jest nieskuteczny w radzeniu sobie z bolesną rzeczywistością. Szydercze słowa konserwatywnego lekarza o przytulaniu drzew nie zaskarbiają mu sympatii widza ani nie zniechęcają do osoby Anny. Bohaterka dla siebie i dla swoich pacjentów znajduje pomoc wśród zmarłych, wsparcie u swojego czworonożnego przyjaciela czy w dalekowschodnich technikach terapeutycznych. Co ciekawe, film potwierdza także tezę Braidotti, że światopogląd irracjonalno-emocjonalny, stereotypowo i deprecjonująco przypisywany przez wieki kobietom, stał się ostatecznie podstawą światopoglądu postsekularnego, a ten paradoksalnie przysłużył się ich emancypacji. To z racjami kobiet sympatyzuje w filmie reżyserka, a wraz z nią także widzowie. Nawet jeśli z ironią spogląda na starania Anny, to jednocześnie nie po drodze jej z hierarchicznym modelem [...]” [Podsiadło-Kwiecień 2020: 35].



tylko w kilku słowach bądź krótkich zdaniach, tyle jednak wystarcza scenarzystom, by zarysować dostrzegane przez nich bariery społeczne – zarówno językowe, jak i światopoglądowe.

### Bibliografia

- Armata Kuba (2018), *Ironia i sarkazm – to klucz do moich filmów* [wywiad z M. Szumowską], „Kino”, nr 4, s. 24–27.
- Bielak Anna (2015), *Body/Ciało* [recenzja], „Kino”, nr 3, s. 65.
- Bartmiński Jerzy (1992), *Styl potoczny*, w: *Potoczność w języku i kulturze*, red. Janusz Anusiewicz, Franciszek Nieckula, Wrocław (Język a Kultura, t. 5), s. 37–54.
- Bobrowski Jakub (2020), „*Staropolszczyzna*” filmowa. *Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej w dziełach audiowizualnych*, Kraków.
- bolesta (2004), *Słownik gwary radomskiej*, <https://tinyurl.com/46b7tknj> [dostęp: 29 kwietnia 2021].
- Buttler Danuta (2001), *Polski dowcip językowy*, wyd. 3 z uzup., wstęp Wojciech Chlebda, Warszawa.
- Czerkawski Piotr (2018), *Twarz* [recenzja], „Kino”, nr 4, s. 72.
- Doroszewski Witold, red. (1958–1969), *Słownik języka polskiego*, Warszawa, t. 1–11, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 29 kwietnia 2021].
- Hendrykowski Marek, wybór i oprac. (2013), *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, Poznań.
- Kowalikowa Jadwiga (2000), *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, w: *Język trzeciego tysiąclecia. Zbiór referatów z konferencji (Kraków, 2–4 marca 2000)*, red. Grzegorz Szpila, Kraków (Język a komunikacja, t. 1), s. 121–132.
- Kresa Monika (2019), *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie łwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*, Warszawa.
- Kruk Adam (2021), *Między konwencją a poezją*, „Kino”, nr 1/2, s. 50–52.
- Kurkowska Halina, Skorupka Stanisław (1959), *Stylistyka polska. Zarys*, wyd. 2, Warszawa.
- Miławska-Ratajczak Małgorzata (2018), *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*, Kraków.
- Nowak Paweł (2002), *SWOI i OBCY w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, Lublin.
- Piepiórka Michał (2013), *Wszystko, co ludzkie*, „Kino”, nr 9, s. 20–23.
- Podsiadło-Kwiecień Magdalena (2020), *Body/Ciało/Cielesność – o materii w filmach Małgorzaty Szumowskiej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 111, s. 23–38.

- Salwa Ola (2014), *Każdy mój film jest inny niż poprzednie* [wywiad z M. Szumowską], „Kino”, nr 7–8, s. 14–17.
- Skowronek Bogusław (2020), *Dialog w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Kraków. *Wigilijne bingo*, <https://demotywatory.pl/4897235/Wigilijne-bingo-> [dostęp: 29 kwietnia 2021].
- Wilkoń Aleksander (1984), *Problemy stylizacji językowej w literaturze*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3, s. 11–27.
- Wojtak Maria (1994), *Pojęcie stylizacji jako narzędzia opisu utworów literackich*, „Stylistyka”, nr 3, s. 135–142.
- Zdziałek Piotr (2020), *Czy „Twarz” to potwarz?*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4, <https://tinyurl.com/2jej8kpr> [dostęp: 29 kwietnia 2021].
- Żmigrodzki Piotr, red., *Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://wsjp.pl> [dostęp: 29 kwietnia 2021].

### Filmografia

- Body/Ciało* (2015) – reż. Małgorzata Szumowska, scen. Małgorzata Szumowska, Michał Englert, zdj. Michał Englert, scenogr. Elwira Pluta, wyk.: Janusz Gajos (prokurator Janusz Koprowicz), Maja Ostaszewska (Anna), Justyna Suwała (Olga Koprowicz), Tomasz Ziętek (asystent prokuratora), Adam Woronowicz (ordynator), Ewa Kolasińska (pielęgniarka) i inni. Prod. Nowhere.
- Twarz* (2017) – reż. Małgorzata Szumowska, scen. Małgorzata Szumowska, Michał Englert, zdj. Michał Englert, muz. Adam Walicki, scenogr. Marek Zawierucha, wyk.: Mateusz Kościukiewicz (Jacek Kaliszta), Agnieszka Podsiadlik (siostra Jacka), Małgorzata Gorol (Dagmara), Dariusz Chojnacki (brat Jacka), Robert Talarczyk (szwagier Jacka), Roman Gancarczyk (ksiądz) i inni. Prod. Nowhere.

Małgorzata Miławska-Ratajczak

### “Society as a Body is Fractured”. Stylistic Measures in the Dialogues of Małgorzata Szumowska and Michał Englert on the Example of the Movies *Body* and *Mug*

The aim of this article is to present an overview of the stylistic measures identifiable in the dialogues of two films whose screenplays were written by Małgorzata Szumowska and Michał Englert – *Body* (2015) and *Mug* (2017). The analysis of linguistic and stylistic means has been organised into three categories that can be used to describe the work of this script-writing duo (in line with Adam Kruk’s critical proposition): deliberate schematicity, social hearing (as a metaphor for social sensitivity) and mockery. In the linguistic layer of these films, schematicity comes to the fore through

the accumulation of homogeneous linguistic means (especially from the emotional register of colloquial Polish) and contrasting juxtapositions of various social variants of the language. The social hearing of Szumowska and Englert is revealed especially through the presence of linguistic templates, and mockery – in the linguistic joke and in the openly mocking statements of some of the characters. The analysis shows that the dialogues are another testimony to the stylish separateness of Szumowska and Englert and one of the ways to portray Poland as full of internal divisions.

**KEYWORDS:** film dialogue; stylisation; Małgorzata Szumowska; Michał Englert; *Body*; *Mug*.

**dr Małgorzata Milawska-Ratajczak** [ORCID: 0000-0002-0349-5243] – Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zainteresowania badawcze: polski dialog filmowy, stylistyka językoznawcza, kultura języka, logopedia, historia mediów tradycyjnych.