

Uniwersytet Szczeciński
Instytut Językoznawstwa

Angelo Sollano

**Współzależność pomiędzy idiolektem postaci fikcyjnej a
jej osobowością, z uwzględnieniem lokalnych kontekstów
kulturowych i społecznych –
na przykładzie wybranych wersji serialu telewizyjnego
*Un gars, une fille***

rozprawa doktorska

Praca napisana pod opieką promotora
dr. hab. Krzysztofa Nerlickiego, prof. US

Szczecin 2025

OŚWIADCZENIE

Wyrażam zgodę na udostępnienie mojej pracy pt. „Współzależność pomiędzy idiolektem postaci fikcyjnej a jej osobowością, z uwzględnieniem lokalnych kontekstów kulturowych i społecznych – na przykładzie wybranych wersji serialu telewizyjnego *Un gars, une fille*”.

Szczecin, dnia.....

.....

podpis

OŚWIADCZENIE DOKTORANTA

Angelo Sollano

Uniwersytet Szczeciński – Instytut Językoznawstwa

Oświadczam, że moja praca pt.:

„Współzależność pomiędzy idiolektem postaci fikcyjnej a jej osobowością, z uwzględnieniem lokalnych kontekstów kulturowych i społecznych – na przykładzie wybranych wersji serialu telewizyjnego *Un gars, une fille*”

- a. została napisana przeze mnie,
- b. nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83 z póź. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem,
- c. nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem w sposób niedozwolony,
- d. nie była podstawą nadania tytułu naukowego ani lub zawodowego ani mnie ani innej osobie.

Ponadto oświadczam, że treść pracy przedstawionej przeze mnie do obrony, zawarta na przekazywanym nośniku elektronicznym jest identyczna z jej wersją drukowaną.

Szczecin, dn.

.....

podpis

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	11
Budowa pracy	17
Część I: Teoretyczny zarys kluczowych zagadnień	19
Rozdział I. Cele i sposoby komunikacji pomiędzy postaciami fikcyjnymi w serialu telewizyjnym	19
1. Wstęp	19
2. Naukowe próby określenia postaci fikcyjnej	20
3. Narracyjne i komunikacyjne funkcje dyskursu telewizyjnego	25
4. <i>Ekspresyjna tożsamość postaci</i> według Moniki Bednarek	29
5. Kognitywistyczna interpretacja przekazów postaci	32
6. Komunikacja (postaci) jako forma utrzymania relacji interpersonalnej	34
7. Rozważania nad związkiem między adaptacją formatów a zachowaniem funkcji dialogu telewizyjnego	38
8. Zarys badań językoznawczych nad tekstem telewizyjnym, ze szczególnym uwzględnieniem analizy dyskursu medialnego	41
9. Pojęcie <i>idiolektu</i> w dyskusji akademickiej	48
Rozdział II. Adaptacja formatów telewizyjnych a jej wpływ na społeczeństwa, kultury i języki lokalne	55
1. Wstęp	55
2. Definicja formatu telewizyjnego	56
2.1. Cechy wyróżniające formaty telewizyjne	59
2.2. Krótka historia formatów TV	60
3. Adaptacja, ekranizacja i inne przeniesienia między środkami przekazu	63
3.1. Adaptacja a formaty telewizyjne	66
3.2. Definicje naukowe adaptacji formatów	67
4. Teoria bliskości kulturowej i jej zastosowanie w badaniach o telewizji	69

4.1.	Telewizja a tożsamość narodowa	71
4.2.	Badania zespołu <i>Media Across Borders</i> o adaptacjach formatów	73
5.	Imperializm kulturowy i globalizacja w dyskursie naukowym	76
6.	Propozycje klasyfikacji formatów względem stosowanych strategii adaptacji	80
7.	Adaptacja formatów fabularnych	88
Rozdział III. Specyfika kanadyjskiego serialu <i>Un gars, une fille</i> : oryginalne przedstawienie nowoczesnej rodziny a stereotypowe rozmowy pomiędzy mężczyzną a kobietą		
1.	Wstęp	91
2.	Powstanie pomysłu badanego serialu i przyczyny jego sukcesu na świecie	92
3.	Badania naukowe poświęcone serialowi <i>Un gars, une fille</i>	97
4.	Badania w zakresie językoznawstwa na temat rozmowy damsko-męskiej	100
5.	Idiolekt bohaterów badanego serialu	107
6.	Założenia metodologiczne badania	111
6.1.	Analiza dyskursu według Jamesa Paula Gee	113
6.2.	Metoda badania i pytania cząstkowe	121
6.2.1.	Adaptacja jako skuteczny sposób dopasowania dialogów do lokalnych kontekstów kulturowych	121
6.2.2.	Cechy idiolektów postaci	123
6.2.3.	Język w budowaniu relacji społecznych	126
6.2.4.	Zastosowanie zasad analizy naturalnego dyskursu do dialogów między postaciami fikcyjnymi	128
Część II: Analiza materiałów źródłowych		129
Rozdział IV. Analiza dyskursu poszczególnych wersji językowych: od oryginału z Quebecu przez adaptacje w Polsce, w Rosji i we Włoszech.		
Wstęp		129
IV.A.	<i>Un gars, une fille</i> (QC). Odcinki 1–3	135
1.	Słownictwo	140

1.1.	Wołacze i przydomki	141
1.2.	Wulgaryzmy.....	141
1.3.	Zapożyczenia z języków obcych	142
2.	Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja.....	144
3.	Znaczenie w sytuacji.....	147
3.1.	Sytuacja: seks.....	148
3.2.	Sytuacja: zazdrość.....	155
4.	Intertekstualność	162
5.	Czyny, a nie tylko słowa	163
6.	Podział wypowiedzi	166
7.	Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych	170
8.	Budowanie ról społecznych oraz relacji	172
	Podsumowanie	174
IV.B.	<i>Kasia i Tomek</i> . Odcinki 1–5.....	177
1.	Słownictwo	181
1.1.	Wołacze, zdrobnienia i formy pieszczotliwe	182
1.2.	Deminutywy.....	184
1.3.	Przekleństwa i wulgaryzmy	185
1.4.	Polskie słownictwo na przełomie tysiącleci	187
2.	Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja.....	190
2.1.	Składnia	190
2.2.	Zaimki.....	191
2.3.	Partykuły, spójniki	193
2.4.	Przerywniki	194
3.	Znaczenie w sytuacji.....	196
3.1.	Sytuacja: seks.....	197
3.2.	Sytuacja: ciało.....	201

3.3.	Sytuacja: homoseksualność.....	203
4.	Intertekstualność.....	204
5.	Czyny, a nie tylko słowa	205
6.	Podział wypowiedzi	208
7.	Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych.....	211
8.	Budowanie ról społecznych oraz relacji.....	212
	Podsumowanie	216
IV.C.	<i>Sasza + Masza</i> . Odcinki 1–4.....	219
1.	Słownictwo.....	223
1.1.	Wykrzyknienia	224
1.2.	Wołacze, zdrobnienia, formy pieszczotliwe	225
1.3.	Zapożyczenia z języków obcych.....	225
1.4.	Deminutywy	226
2.	Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja	227
3.	Znaczenie w sytuacji	233
3.1.	Powtórzenie a intensywność wyrazu.....	234
3.2.	Zwroty frazeologiczne, frazesy	234
3.3.	Sytuacja: seks, przyzwoitość, tabu	235
3.4.	Sytuacja: polityka.....	239
4.	Intertekstualność.....	242
5.	Czyny, a nie tylko słowa	243
6.	Podział wypowiedzi	246
7.	Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych.....	249
8.	Budowanie ról społecznych oraz relacji.....	251
	Podsumowanie	254
IV.D.	<i>Love Bugs</i> . Odcinki 1–5 (wybrane sceny).....	257
1.	Słownictwo.....	260

1.1.	Wykrzyknienia	261
1.2.	Wołacze, zdrobnienia, formy pieszczotliwe	262
1.3.	Przekleństwa i wulgaryzmy	264
1.4.	Zapożyczenia z języków obcych	266
2.	Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja.....	267
2.1.	Składnia	268
2.2.	Zaimki.....	269
3.	Znaczenie w sytuacji.....	272
3.1.	Sytuacja: seks.....	273
3.2.	Sytuacja: tabu.....	277
4.	Intertekstualność	278
5.	Czyny, a nie tylko słowa	279
6.	Podział wypowiedzi.....	282
7.	Wytwarzanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych.....	288
8.	Budowanie ról społecznych oraz relacji	293
	Podsumowanie	295
	Podsumowanie analizy dyskursu poszczególnych wersji językowych	297
	Rozdział V. Porównanie strategii adaptacyjnych stosowanych w wybranych scenach .	313
	Wstęp	313
V.A.	Rozmowa prywatna. Analiza porównawcza sceny z poufną, pozbawioną konwenansów konwersacją między kochankami w łazience	319
1.	Quebec: <i>Un gars, une fille</i> , sezon 2, epizod 4	320
2.	Adaptacja skeczu w innych badanych wersjach	325
3.	Adaptacja skeczu w innych wersjach lokalnych.....	333
4.	Zasady skutecznej konwersacji.....	335
V.B.	Rozmowa rodzinna. Analiza porównawcza dyskursów w wybranych scenach z udziałem matki dziewczyny.....	339
1.	Przykładowe sytuacje obrazujące rozkład sił pomiędzy postaciami serialu.....	342

2. Kulturowe i językowe strategie adaptacji postaci teściowej	356
3. Kilka słów o niemieckiej adaptacji <i>sitcomu</i> i o postaci teściowej: <i>die Schwiegermutter</i>	358
4. Dalsze losy poszczególnych teściowych, zależne od kontekstu kulturowego...	360
V.C. Rozmowa z przedstawicielem instytucji. Analiza porównawcza sceny chrztu dziecka pod kątem teorii aktów mowy	365
1. Debata o imieniu dziecka na sali porodowej.....	369
2. Chrzest a teoria aktów mowy	377
3. Scena chrztu w kanadyjskim <i>sitcomie Un gars une fille</i>	381
4. Scena chrztu w lokalnych adaptacjach <i>sitcomu</i>	385
Podsumowanie strategii adaptacyjnych stosowanych w wybranych scenach	393
Zakończenie i wnioski.....	403
Bibliografia.....	421
Korpus	431
Streszczenie w języku polskim	547
Streszczenie w języku angielskim.....	549

Wprowadzenie

Kobiety i mężczyźni wpływają na siebie w odmienny sposób, zgodnie z panującymi w różnych krajach społecznymi obyczajami. W dowcipach, piosenkach, reklamach telewizyjnych i wielu innych tekstach kultury można znaleźć stereotypowe obrazy tych relacji – różnorodnie przedstawiane pod wpływem lokalnych doświadczeń, wartości, uprzedzeń. Szczególnego znaczenia w tym procesie nabiera język, za pomocą którego przedstawiciele obu płci komunikują się między sobą.

W niniejszej pracy wybrano jako materiał badawczy *sitcom* pod tytułem *Un gars, une fille* (Jeden chłopak, jedna dziewczyna), pochodzący z francuskojęzycznego Quebecu w Kanadzie, zawierający krótkie, jednominutowe scenki z życia pewnej zakochanej pary. Ta oryginalna wersja programu i jej adaptacje – polska, rosyjska i włoska – stanowią podstawę analizy porównawczej, której celem jest zbadanie, jak dialogi fikcyjnych postaci w poszczególnych wersjach programu oddają relacje damsko-męskie w różnych krajach. Ponieważ w czterech wariantach tego formatu występują identyczne postaci, ich porównanie pozwoli określić, jakie zastosowano strategie językowe i komunikacyjne w celu oddania relacji tych postaci w danym kręgu kulturowym, a jednocześnie sprawdzić, w jakim stopniu odzwierciedlają one rzeczywisty obraz stosunków damsko-męskich w Kanadzie, Polsce, Rosji i we Włoszech.

Główne pytania badawcze rozprawy brzmią:

- Czy sposób komunikowania się postaci fikcyjnych w tym samym formacie telewizyjnym różni się w zależności od kontekstów językowych i kulturowych?
- Czy idiolekty postaci w lokalnych adaptacjach formatu są odzwierciedleniem ich charakterów i przyjętych norm kulturowych oraz relacji społecznych?

Niniejsza praca wpisuje się w badania językoznawcze: głównie z zakresu semantyki i pragmatyki, rozpatrywanych w szerszej perspektywie analizy dyskursu. Zastosowanie znajdują również zasady analizy konwersacyjnej – z założeniem, że badane dialogi odtwarzają prawdziwy i spontaniczny tekst. Niewątpliwie praca ma charakter interdyscyplinarny, ponieważ wykorzystano w niej także dorobek badań socjologicznych, kulturoznawczych, medioznawczych oraz *gender studies*.

Programy telewizyjne są coraz częściej przedmiotem badań naukowych. Produkcje tak zwanej telewizji jakościowej (*Quality Television*)¹ – nadawanej od końca

¹ R.J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse 1997.

XX wieku, najpierw przez stację HBO, a następnie przez platformy z serwisem VoD (oglądanie na żądanie) – zachęciły naukowców do badania problemów psychologicznych, społecznych i kulturowych przedstawianych w tych serialach z podejściem podobnym do analizy dzieła literackiego. Zainteresowania naukowe dotyczą także kwestii związanych z ideologicznym przekazem autorów – scenarzystów, reżyserów. Innym polem badawczym są niewątpliwie techniki filmowania i reprezentacji ikonograficznej². Badane są również formaty telewizyjne i ich adaptacje³.

Badacze zajmują się również programami telewizyjnymi z punktu widzenia językoznawstwa⁴. Jednak w Polsce zainteresowania dotyczące formatów telewizyjnych i ich adaptacji nie były do tej pory przedmiotem szerszych rozważań językoznawczych.

Nowatorstwo prezentowanych w tej pracy badań polega na wyborze programu telewizyjnego na podstawie jego światowego rozpowszechnienia, bez oceniania jego walorów artystycznych, a może ze świadomością ich braku, i na traktowaniu tego programu jako tekstu, dyskursu do analizowania. Pomysł zbadania języka fikcyjnych postaci wynika z przekonania, że z jednej strony odtwarza on modele komunikacji ze świata rzeczywistego, a z drugiej jest w stanie wytworzyć nowe modele, zdolne oddziaływać na zachowania językowe publiczności.

² F-R. Dubois, *Étude méthodologique des interactions entre théorie littéraire et séries télévisées*, w: *Enjeux et positionnement de l'interdisciplinarité*, éd. C. Armand, V. Bouillet, D. Ten Eyck, Nancy 2014, s. 215–28; Blitris, *La filosofia del Dr. House: etica, logica ed epistemologia di un eroe televisivo*, Milano 2007; B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych*, Warszawa 2013; K. Arcimowicz, *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia – Kontaminacja – Inkluzja*, Białystok 2020; *The SAGE Handbook of Television Studies*, ed. M. Alvarado, M. Buonanno et al., Los Angeles 2015; *European Television Crime Drama and Beyond*, ed. K.T. Hansen, S. Peacock, S. Turnbull, Cham CH 2018; J. Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, London 2000; R. McElroy, C. Noonan, *Producing British Television Drama: Local Production in a Global Era*, London 2019; T. Steiner, *Steering the Author Discourse: The Construction of Authorship in Quality TV and the Case of "Game of Thrones"*, "SERIES: International Journal of TV Serial Narratives" 2015, Vol. 1, No. 2, s. 181–192; *Emotions in contemporary TV series*, ed. A.N. García, Basingstoke 2016.

³ P.M. Jensen, *Danish and Australian Television: The Impact of Format Adaptation*, "Media International Australia" 2007, No. 124, Iss. 1, s. 119–133; *Global Television Formats: Understanding Television Across Borders*, ed. T. Oren, S. Shahaf, New York 2013; I. García Avis, *Adapting Landscape and Place in Transcultural Remakes: The Case of "Bron/Broen", "the Bridge" and "the Tunnel"*, "Series" 2015, Vol. 1, No. 2, s. 127–138; *TV's Betty Goes Global. From Telenovela to International Brand*, ed. J. McCabe, K. Akass, London 2012; M. Wuensch, *Trauma, Guilt, and Ethics in "BeTipul" and "In Treatment". The Universalist Approach and (Jewish) Particularism of Psychoanalysis in Transnational Television*, "Jewish Film & New Media", 2015, Vol. 3, No. 2, s. 119–140.

⁴ V. Bonsignori, S. Bruti, *Across Lingua-Cultures: Introductions and Wishes in Subtitled TV Series*, w: *Subtitling and Intercultural Communication*, ed. B. Garzelli, Pisa 2014; T.C. Messerli, *Repetition in Telecinematic Humour: How US American Sitcoms Employ Formal and Semantic Repetition in the Construction of Multimodal Humour*, Freiburg 2021; *Discourse, Dialogue and Characterization in TV Series*, ed. C. Gregori-Signes, M. Fuster-Márquez, S. Maruenda-Bataller, Granada 2021.

Aby zdefiniować, czym jest postać fikcyjna, należy nakreślić różnice między nią a osobą realną; wyróżnić cechy, które czynią ją specyficzną, ustalić ogólne warunki jej istnienia. Następnie można przejść do analizy jej sposobów komunikowania się. Podobnie jak w przypadku rzeczywistych postaci, czynniki takie jak na przykład dobór słownictwa, użycie form idiomatycznych lub odmian dialektalnych, ton głosu i stopień grzeczności wobec innych są wyznacznikami pozwalającymi określić zasoby kulturowe i emocjonalną postawę danej postaci. Należy cały czas pamiętać, że wypowiedzi postaci skierowane do innego fikcyjnego bohatera są środkiem przekazywania informacji odbiorcom dzieła, w którym występują.

Główni bohaterowie badanego serialu to mężczyzna i kobieta, partnerzy życiowi, którzy w pozornie naturalny sposób komunikują się ze sobą i z otaczającym światem. Trzeba jeszcze raz podkreślić pozorność tej naturalności, ponieważ z ekranu telewizora nie płyną nagrania zwykłych rozmów rzeczywistych ludzi, lecz kwestie stworzone wcześniej przez scenarzystów i wypowiadane przez aktorów. Akcja serialu umownie zbiega się z rzeczywistym czasem emisji odcinków, dlatego sposób porozumiewania się postaci musi odzwierciedlać język odbiorców, do których program jest kierowany. Dobór leksyki bohaterów, struktura składniowa ich wypowiedzi, komunikaty niewerbalne oraz konteksty – rozumiane także jako relacje między mówiącym a jego wypowiedzią – tworzą przestrzeń do interpretacji znaczeń; sposób, w jaki formułowane są akty mowy, podkreśla siłę sterowania opiniami i czynnościami drugiej osoby; poziom grzeczności wykazuje intencje uczestniczenia poprzez dialog w budowaniu i utrzymywaniu relacji.

Przedstawiana w badanym formacie relacja jest związkiem miłosnym między mężczyzną a kobietą. Nie sposób zatem pominąć wybranych teorii *gender*, przynajmniej tych uwypuklających aspekty językowe. W pierwotnych badaniach zakładano, że mężczyźni i kobiety mówili zupełnie różnymi językami, z drugiej strony dzisiejsze pragnienie zniwelowania wszystkich różnic między kobietami a mężczyznami zderza się z rzeczywistością, w której zwyczaje konwersacyjne dwóch płci są nadal odmienne, ponieważ są wynikiem wielowiekowych konwencji społecznych. Brak umiejętności interpretowania intencji drugiej osoby może prowadzić do przykrych, konfliktowych sytuacji, a dwoje zakochanych chce ich uniknąć lub je rozwiązać. W fabule serialu rozrywkowego właśnie takie sytuacje mogą wywołać szczególnie humorystyczne sceny.

Gender to tylko jeden z czynników wpływających na język jednostki. Każdy bohater ma tendencję do wypowiadania się w sposób osobisty: częściej używa konkretnych słów (lub zwrotów, wykrzyknień) zaczerpniętych z dialektów, języków

obcych lub specjalistycznych; wybiera mniej lub bardziej formalny rejestr, stosuje klasyczne zasady gramatyki lub opiera się na formach potocznych. W tym znaczeniu używany jest tu termin *idiolekt*, nad którego funkcją komunikacyjną toczy się ożywiona debata naukowa. Nawet jeśli nie popiera się teorii uczonych, twierdzących, że każdy z nas jest twórcą i jedynym użytkownikiem swojego własnego języka, nie można zaprzeczyć, że każdy mówi swoim własnym idiolektem.

Idiolekt danej osoby zdradza informacje o jej wykształceniu, czasem o miejscowości pochodzenia, o środowisku społecznym, do którego należy, chyba że ktoś woli sztucznie dostosować swój sposób mówienia do otaczającego go świata. Należy też wziąć pod uwagę, że wiele osób posługuje się więcej niż jednym rejestrem w ciągu dnia, w zależności od sytuacji, w jakiej się znajdują. Kontekst (rozmowa w pracy lub w rodzinie) wpływa na wybory leksykalne i składniowe danej osoby. Innymi słowy: idiolekt danego człowieka odtwarza jego/jej osobowość, a także odgrywane role społeczne.

Można zatem stwierdzić, że idiolekt człowieka jest wypadkową doświadczeń związanych z życiem rodzinnym, pracą, szkołą, otoczeniem, środkami masowego przekazu. Idiolekt fikcyjnej postaci musi wyrażać przeżycia nie pokazywane na ekranie, lecz przypisane jej przez autorów. Nie jest zestawem przypadkowym, a planowanym, żeby skutecznie pokazać publiczności cechy bohaterów i ich wzajemne relacje. W jego tworzeniu uczestniczą zapewne również aktorzy wcielający się w te role.

Dzisiaj dosyć powszechne jest tworzenie korpusów wypowiedzi znanych osób, na przykład ze świata polityki, oraz chęć odtworzenia ich idiolektów w celu interpretowania niepokazywanych emocji lub intencji. Podobna technika zapoczątkowała nową metodę dochodzeń kryminalistycznych. Rzadkie są jednak badania naukowe dotyczące analizy idiolektów fikcyjnych postaci. Próba klasyfikacji elementów językowych, które uczestniczą w opisie emocji i wartości postaci, jest zasługą niemieckiej badaczki Moniki Bednarek⁵. Po opracowaniu korpusów wybranych seriali, stosując metody zarówno ilościowe, jak i jakościowe, Bednarek opracowała dokładne opisy postawy i charakteru postaci, wynikające z ich zachowań językowych. Takie portrety badaczka określiła jako „ekspresyjna tożsamość postaci”.

Komedia skeczowa *Un gars, une fille* jest rozrywkowym, łatwo przystępnym serialem o dość zwyczajnym związku mężczyzny i kobiety. Jej oryginalność polega na „podglądaniu” codziennej rutyny bohaterów, która składa się z czynności rzadko

⁵ M. Bednarek, *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*, New York 2010, s. 63.

pokazywanych w telewizji: niektóre są banalne i nic nie wnoszą do fabuły, takie jak wieszanie prania czy robienie zakupów; inne to bardziej prywatne, krępujące czynności, na przykład golenie, kąpiel lub leżenie w łóżku. Skecze ukazywane są w porządku chronologicznym, dlatego można zanotować pewien, prawie nieistotny, rozwój fabuły. Komizm serialu wynika jednak ze sposobu, w jaki dwoje bohaterów stawia czoła drobnym przeszkodom wspólnego życia. Problemy są często odmiennie oceniane przez każdego z bohaterów, zgodnie z karykaturalnym przedstawieniem płci, do której należą. Omawianie rozwiązań problemów może doprowadzić do konfliktu, za każdym razem niosącego inne skutki na korzyść jednej lub drugiej osoby. Zazwyczaj jednak udaje się osiągnąć kompromis, gdyż nikt nie ma zamiaru niszczyć harmonii panującej w związku.

Dialog pełni zatem kluczową funkcję w budowaniu relacji między postaciami, a także w osiąganiu efektu humorystycznego. Korki w drodze do pracy, sprzątanie w domu, gimnastyka na siłowni stają się okazją do komunikacji między bohaterami i lepszego poznania się nawzajem. Oboje, z pewnością i poufałością, rozmawiają ze sobą w restauracji, w łazience i w sytuacjach intymnych, a także sprawdzają stabilność swojego związku, dyskutując regularnie u psychologa.

Prosta, ale innowacyjna formuła programu została skopiowana w wielu krajach na świecie. Aby ten proces odbył się w sposób legalny, kanadyjscy producenci wystawili na sprzedaż format programu, czyli prawa autorskie do jego podstawowej koncepcji oraz informacje techniczne niezbędne do jego realizacji, skrypty do przetłumaczenia, ścieżkę dźwiękową, programy komputerowe, doradztwo. Stacje telewizyjne kupujące format są zobowiązane wyprodukować program o cechach podobnych do oryginału; ich zysk polega na oszczędzaniu czasu i pieniędzy, które zostałyby przeznaczone na etapy tworzenia i testowania nowej produkcji.

W ten sposób *sitcom Un gars, une fille* pojawił się w trzydziestu różnych kontekstach kulturowych i językowych, z udziałem lokalnych aktorów. Bohaterowie z Kanady stali się pierwowzorem dla trzydziestu par żyjących w wielu krajach świata: mają podobne pasje i ambicje, utrzymują takie same relacje z członkami rodzin oraz z przyjaciółmi. W wyniku adaptacji istota dwóch postaci fikcyjnych, choć pozornie niezmienną, została dopasowana do odmiennych kontekstów językowych i kulturowych.

W związku z tym proces adaptacji formatów telewizyjnych staje się także problemem językoznawczym. Znane są rozterki tłumacza przed podjęciem decyzji, czy pozostać mniej lub bardziej wiernym oryginałowi, skupić się na formie czy treści, aby

ułatwić zrozumienie tekstu swoim czytelnikom. Adaptatorzy, dysponujący z pewnością większą swobodą działania niż tłumacze, podobnie dokonują zmian w treści scen, dialogach, aspektach ikonograficznych, aby uczynić oprawę komedii wiarygodną w swoim kraju.

Język, którym mówią bohaterowie różnych adaptacji, oczywiście się zmienia, ale nie chodzi tu tylko o kwestie gramatyczne czy semantyczne. Inny jest bowiem sposób, w jaki bohaterowie wyrażają siebie poprzez język i komunikują między sobą. Postaci dwojga zakochanych mają określoną przez format osobowość, powielaną w każdej adaptacji, jednak są również stereotypową karykaturą mężczyzny i kobiety, i jako takie realizują wzorce funkcjonujące w ich krajach pochodzenia. Używając terminologii wprowadzonej przez Monikę Bednarek, można stwierdzić, że wszystkie postaci mają identyczną tożsamość, jednak cechy ich *ekspresyjnej tożsamości* zmieniają się pod wpływem lokalnych parametrów.

Jak już wspomniano powyżej, w celu porównania tych cech oraz sprawdzenia, czy i jak zmieniają się idiolekty bohaterów w różnych wersjach językowych i kulturowych, do części empirycznej wybrano cztery wersje tego serialu: oryginał kanadyjski oraz adaptacje polską, rosyjską i włoską. Opracowano cztery korpusy zawierające teksty dialogów z kilku pierwszych odcinków każdej wersji. Każdy z korpusów został poddany analizie w celu stworzenia językowego portretu bohaterów i ich relacji społecznych. Językowy portret uwzględnia: poprawność wymowy, gramatyki, składni; styl wypowiedzania się; użycie form idiomatycznych, słownictwa potocznego, wulgarnego, wykrzyknień i wołaczy; metafory i inne tropy; akty mowy i grzeczność; komunikację niewerbalną.

Udział człowieka w rozmowie jest czynnością społeczną, przyczynia się do budowania relacji z innymi ludźmi w określonym kontekście. Właśnie kontekst, miejsce i moment, w którym pojawiają się dane wypowiedzi, uzasadniają wybory językowe mówiącego. Analiza dyskursu pozwala zatem na badanie w sposób subiektywny i jakościowy form i treści, przekazywanych wartości oraz bieżących interakcji społecznych.

Budowa pracy

Niniejsza praca dzieli się na dwie części: teoretyczną i empiryczną.

Część pierwsza przedstawia teoretyczny zarys kluczowych zagadnień i składa się z trzech rozdziałów.

W pierwszym rozdziale zaprezentowane są definicje niektórych kluczowych dla tej pracy zagadnień, opracowane na podstawie aktualnego stanu badań. Podjęto próbę określenia, czym jest fikcyjna postać i jakie są wyróżniki jej sposobów komunikowania się z otoczeniem; czym jest idiolekt, czy istnieje idiolekt postaci fikcyjnej i jak można go badać; na czym polega analiza dyskursu, ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu medialnego.

W drugim rozdziale zdefiniowano i skategoryzowano takie pojęcia związane ze światem telewizji jak format i adaptacja formatu. Omówiono, z uwzględnieniem badań socjologicznych, przyczyny rozpowszechnienia i sukcesu formatów na świecie. Szczególną uwagę zwrócono na specyfikę adaptacji formatu fabularnego.

W trzecim rozdziale opisany jest przedmiot badań, to jest *sketch comedy* z Quebecu pod tytułem *Un gars, une fille*. Po opisie cech, fabuły i etapów dystrybucji formatu na świecie omówiono badania naukowe poświęcone temu serialowi. Odniesiono się także do teorii *gender* i jej zastosowania w analizie dyskursu medialnego. W końcowej części rozdziału przedstawiono zastosowaną w pracy metodę badawczą, opartą na teoriach analizy dyskursu Jamesa Paula Gee⁶.

Drugą część pracy stanowią dwa rozdziały: rozdział czwarty i piąty. Omówione są w niej wyniki analizy empirycznej.

Rozdział czwarty dzieli się na cztery sekcje, z których każda odpowiada jednej z badanych wersji *sitcomu*. Wszystkie sekcje rozpoczynają się krótkim wprowadzeniem do językowej roli telewizji w wybranych krajach. Następnie, stosując jako metodę badawczą analizę dyskursu, zbadano te same zagadnienia w identycznej kolejności, aby na końcu zaproponować zestawienie porównawcze zachowań językowych męskich i żeńskich bohaterów *sitcomu* w czterech krajach oraz wskazać sposoby, w jakich tworzona, utrzymywana lub naruszana jest równowaga w relacjach między dwiema postaciami oraz między nimi a innymi ludźmi. Analizowane zagadnienia zilustrowano przykładami zaczerpniętymi z korpusu.

⁶ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*, London / New York 2005.

W piątym rozdziale wybrano trzy specyficzne konteksty i sprawdzono, jak bieżące normy kulturowe i społeczne wpływają na ich przedstawienie w różnych krajach. Trzy sekcje noszą tytuły odpowiadające rodzajowi zachodzącej interakcji językowej. Są to: rozmowa prywatna, rozmowa rodzinna i rozmowa z przedstawicielami instytucji. W procesie adaptacji formatu konieczna okazała się zmiana fabuły niektórych scen, a także sposobu, w jaki bohaterowie budują relacje społeczne. Z tego powodu pierwsza wybrana scena dotyczy intymnego dialogu dwojga kochanków; w drugim kontekście bierze jeszcze udział trzecia postać, czyli matka dziewczyny, mająca świadomą tendencję do prowokowania sytuacji konfliktowych; w trzeciej sekcji przedstawiano bardziej złożoną sytuację, w której wybór imienia dla noworodka oceniany jest w świetle konwencji i procedur społecznych obowiązujących w każdym kraju, a w rozmowie bierze udział kilka osób.

Na końcu pracy przedstawione są wnioski oparte na zestawieniu wyników badań omawianych w poprzednich rozdziałach. Większość dokonanych wyborów i ocen w dwóch rozdziałach ma charakter jakościowy i subiektywny, zgodnie z zasadami analizy dyskursu, jednak zebrane dane powinny pozwolić na udzielenie miarodajnej odpowiedzi na pytania badawcze postawione na początku pracy. Chodzi o wykazanie, czy, w jakiej mierze i w jaki sposób zasoby kulturowe i społeczne danego kraju wpływają na zachowania językowe fikcyjnych bohaterów serialu komediowego, gdzie znajdują się elementy zbieżne i krańcowo różne, czy będzie to zależało od grupy językowej, od położenia geograficznego w odniesieniu do Oceanu Atlantyckiego, a może od trwałości lokalnych tradycji religijnych.

Pracę kończą bibliografia oraz załączniki z analizowanym korpusem.

Część I: Teoretyczny zarys kluczowych zagadnień

Rozdział I. Cele i sposoby komunikacji pomiędzy postaciami fikcyjnymi w serialu telewizyjnym

1. Wstęp

Punkt wyjścia do rozważań o idiolekcie postaci fikcyjnej stanowią definicje postaci fikcyjnej, z uwzględnieniem perspektywy bohatera serialu telewizyjnego i odróżnienia go od człowieka ze świata rzeczywistego (podrozdział 2). Podrozdziały 3–6 poświęcono omówieniu najważniejszych badań dotyczących sposobów komunikowania się postaci fikcyjnych. W podrozdziale 3 skupiono uwagę na pracach Sarah Kozloff i Moniki Bednarek, opisujących różne funkcje dialogów kinowych i telewizyjnych⁷. Podrozdział 4 zawiera szerszą analizę terminu Moniki Bednarek *ekspresyjna tożsamość postaci*. Jonathan Culpeper zastanawia się w swojej pracy nad sposobami, dzięki którym publiczność rozpoznaje osobowość postaci fikcyjnych na podstawie niektórych czynników umownych: wizualnych i językowych⁸ – temu zagadnieniu poświęcono podrozdział 5. Na podstawie pracy Claudii Bubel w podrozdziale 6 opisane są strategie językowe stosowane przez postaci rzeczywiste i fikcyjne do budowania i utrzymywania relacji, które autorka nazywa *przyporównaniami*⁹. W podrozdziale 7 odniesiono się do wniosku między adaptacją formatów a zachowaniem funkcji dialogu telewizyjnego. W podrozdziale 8 dokonano syntezy wybranych prac językoznawczych z zakresu badań nad analizą dyskursu medialnego. Tematem rozdziału 9 jest pojęcie idiolektu w dyskusji naukowej. Przytoczone poglądy badaczy pozwolą określić sposób stosowania tego pojęcia w niniejszej pracy.

⁷ S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley 2000; M. Bednarek, *The Role of Dialogue in Fiction*, w: *Pragmatics of Fiction*, ed. M. Locher, A. H. Jucker, Berlin / New York 2017, s. 129–158.

⁸ J. Culpeper, *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*, London / New York 2001.

⁹ C. Bubel, *Relationship Impression Formation: How Viewers Know People on the Screen Are Friends*, w: *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*, ed. R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi, Amsterdam 2011, s. 225–247.

2. Naukowe próby określenia postaci fikcyjnej

Przedmiotem niniejszych rozważań jest *sitcom* zatytułowany *Un gars, une fille*. Ten francuski tytuł, który dosłownie znaczy *Jeden chłopak, jedna dziewczyna*, odnosi się w tej pracy nie tylko do oryginalnej wersji serialu z Kanady, lecz także do formatu (to jest do znaku towarowego *sitcomu*), sprzedanego i zaadaptowanego w prawie trzydziestu krajach na świecie, w których był nadawany pod różnymi tytułami. Polska adaptacja jest znana jako *Kasia i Tomek*.

Sitcom Un gars, une fille jest właściwie pozbawiony fabuły: składają się na niego bardzo krótkie, jednogodzinowe skecze o przygodach pewnego mężczyzny i jego ukochanej. W języku polskim słowo skecz (z angielskiego *sketch*) wywodzi się z kabaretu, jest to „scenka o żartobliwej treści i żywym, dowcipnym dialogu, grywana w kabaretach i teatrach estradowych”¹⁰. W niniejszej rozprawie słowo skecz określa pojedyncze scenki, które razem składają się na zawartość formatu *Un gars, une fille*: „skecz to krótki, humorystyczny utwór aktorski, zwykle będący częścią programu komediowego”¹¹. Każdy skecz może być traktowany jako oddzielny odcinek programu ze względu na jego zamknięty charakter. Z tego powodu badany program jest w tej pracy zamiennie opisywany jako *sitcom* – zgodnie z przedstawianym tematem i komicznym przesłaniem, oraz jako *sketch comedy* – zgodnie ze strukturą.

Nie można powiedzieć, by cała treść była „zawieszona” nieruchomo w czasie, ponieważ odnotować można rozwój wydarzeń – dziewczyna rozpoczyna, następnie kończy studia; kochanka ojca najpierw jest w ciąży, po czym rodzi dziecko – ale każdy odcinek jest samodzielną, zamkniętą całością. Widzowie nie oglądają tej komedii, aby wysłuchać opowiadania, zanurzać się w toku fabuły, w oczekiwaniu na rozwój i zakończenie szczególnych wydarzeń, ale po to, by „podglądać” codzienność dwojga głównych bohaterów, za każdym razem stawiających czoła nowym sytuacjom. Istotą tego serialu są więc same postaci i ich codzienne życie.

Człowiek żyje swoim życiem dwadzieścia cztery godziny na dobę w pewnej ciągłości, niezależnie od tego, czy dana chwila ma jakieś kluczowe znaczenie w jego czy w cudzym życiu; stale wykonuje mniej lub bardziej istotne czynności i nawiązuje kontakty na różnych poziomach z innymi osobami. Postać fikcyjna natomiast powstała w wyobraźni autora, a ten niekoniecznie wymyślił również jej rodziców, przebieg jej życia,

¹⁰ *Słownik Języka Polskiego PWN* online. <https://sjp.pwn.pl/> Dostęp: 08.03.2025.

¹¹ *Collins English Dictionary* online. <https://www.collinsdictionary.com/> Dostęp: 08.03.2025.

jej doświadczenia i wszystko to, co ją ukształtowało. Sensem istnienia postaci fikcyjnej jest to, żeby odbiorcy produktu, dla którego została wymyślona, byli świadkami jej konkretnych działań i wypowiedzi, kluczowych dla danej fabuły. Innymi słowy postać fikcyjna nie „żyje” cały czas, a tak długo, jak jest potrzebna do fabuły, czasami tylko kilka chwil, jeśli – na przykład – jest to przechodzień w ujęciu plenerowym: z wyglądu zewnętrznego można prawdopodobnie odgadnąć jego status społeczny (czasami nawet i zawód), chociaż nic więcej nie wiadomo o doświadczeniach poprzedzających dane ujęcie, o czynnikach sprawiających, że znalazł się w tej konkretnej chwili, w tym konkretnym miejscu. „Życie” pierwszoplanowych postaci też jest przedstawiane fragmentarycznie, choć można korzystać z ich wypowiedzi, żeby je częściowo skompletować.

Od dawnych czasów, od kiedy człowiek zaczął opowiadać o prawdziwych i wymaganych dziejach, tworzyć mity i wierzenia, przedstawiać obrazowo, plastycznie lub słownie otaczające go środowisko, a nawet środowiska swojej wyobraźni i swoich wspomnień, świat zaludniał się postaciami fikcyjnymi. Niemniej jednak wielu myślicieli, począwszy od Arystotelesa, dostrzegło urok tych wytworów ludzkiej fantazji, tak podobnych do człowieka, a pozbawionych na przykład wolnej woli. Jens Eder zaproponował złożoną definicję, zawierającą systematycznie uporządkowane wszystkie kluczowe warunki, które w jego rozumieniu odróżniają postać fikcyjną od prawdziwej osoby: uzasadnienie ich powstania, dopasowanie ich do właściwego środka przekazu, tożsamość, ciągłość (lokowanie i stabilność w czasie), struktura (ich fikcyjne historie, ich rodziny, praca, uczucia), relacje z innymi postaciami, odbiór publiczności, umiejscowienie w kulturowym i historycznym kontekście oraz łatwe klasyfikowanie do ogólnych typów i stereotypów¹². Przed zaproponowaniem własnej definicji Eder odniósł się do czterech wcześniejszych podejść naukowych w tym zakresie, według niego niekompletnych, ponieważ skupionych na osobnych zagadnieniach i opartych na odległych od siebie założeniach teoretycznych i metodach badawczych. Struktura teoretyczna Edera łączy elementy wspomnianych czterech podejść, żeby spełnić wszystkie stawiane przez niego wymogi:

- Chronologicznie rzecz biorąc, teoretycy hermeneutyki jako pierwsi zaproponowali własną interpretację postaci. Dla nich postać jest przedstawieniem realnej osoby, podatnym na prostą klasyfikację,

¹² J. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008.

podlegającym wpływowi historycznego kontekstu, w którym postać ta została stworzona lub opisana. Ta dyscyplina filozoficzna nie uwzględnia jednak warunków powstania postaci ani jej przyjęcia przez odbiorców.

- Badania psychoanalityczne skupiają się na mózgowych, uczuciowych, interpersonalnych funkcjach zarówno postaci, jak i ich odbiorców (czytelników, widzów, użytkowników), zgodnie z metodą postulowaną przez Sigmunda Freuda. Badania mają na celu ustalenie osobowości jednych i drugich, stawiając wszystkich – osoby fizyczne i postaci fikcyjne – na identycznej płaszczyźnie. Na tym polegają ograniczenia tej metody, w tym również nieliczne odniesienia do ontologii postaci i jej tworzenia pod względem tekstualnym.
- Zwolennicy strukturalizmu i semiotyki skupiają się na różnicach między postacią fikcyjną a osobą rzeczywistą. Zwracają oni tak szczególną uwagę na proces tworzenia postaci i na zasadniczą rolę tekstu (pisanego czy mówionego, werbalnego czy niewerbalnego), że często postrzegają w nich tylko czystą kombinację znaków, złożoną strukturę tekstualną. Ani osobowość fikcyjnej postaci, ani jej przynależność do kulturowego kontekstu nie są natomiast przedmiotem zainteresowania strukturalistów. Z tego samego powodu lekceważone są w tych badaniach wszelkie reakcje publiczności – racjonalne i/lub emocjonalne.
- Teorie kognitywistyki, rozpowszechniane od lat 80. ubiegłego wieku, dotyczą badania czynności poznawczych i procesów uczuciowych, realizowanych w trakcie przetwarzania informacji. Postaci są więc postrzegane jako struktury oparte na tekście, odnajdujące się w ludzkim umyśle; publiczność je przetwarza, stosując zarówno wzorce interpretacji tekstualnej, jak i rdzennie psychoanalityczne metody. Kluczowy w kognitywistyce okazuje się więc stosunek między postacią a jej odbiorcami, podczas gdy na drugi plan przesuwają się wszelkie kulturowe aspekty z tą postacią związane.

Po wyłonieniu najbardziej wartościowych elementów z każdej koncepcji i spełnieniu wszystkich postawionych przez siebie wymogów Eder twierdzi, że postać fikcyjna prezentuje cztery powiązane ze sobą oblicza:

- jest ona fikcyjnym bytem, mającym fizyczne, psychiczne i społeczne właściwości;
- jest artefaktem, utworzonym w ramach określonego środka przekazu, sztucznie modelowanym i wyposażonym, żeby osiągnąć wymarzone przez jej twórców wartości estetyczne;
- jest symbolem, przedstawiającym cechy lub abstrakcyjne pojęcia, wykraczające poza jej własną figurę, współtworzącym metaforyczne przesłanie dzieła, które reprezentuje;
- jest objawem społeczno-kulturowych warunków, związanych z jej tworzeniem i odbiorem.

Tylko pierwsze oblicze jest wspólne z realnymi osobami – wyłącznie w tej perspektywie publiczność może podejść do fikcyjnej postaci jak do osoby spotykanej w świecie rzeczywistym; inne oblicza (artefakt, symbol, objaw) są natomiast charakterystyczne dla świata fikcyjnego oraz odwołują się do przedstawienia postaci, do jej znaczenia lub funkcji w szczególnym kontekście w dziele, do zamiarów jej twórców i do ewentualnego wpływu na odbiorców:

As fictional beings they stand in the context of the fictional world and its events; as artifacts, they must be seen in the context of stylistic and dramaturgical strategies; as symbols, in the context of themes and networks of signification; as symptoms, in the context of the reality of production and reception. More specifically, characters fill positions and roles in larger webs of relations, such as structures of communication and narration; constellations of characters; situations, plots, themes; and effects of an aesthetic, emotional, rhetorical or ideological kind. They cause part of the overall effect of a text or work, fulfil certain functions, are intended to serve specific purposes¹³.

Publiczność, nawet przy uwzględnieniu pierwszego aspektu, jest świadoma, że ma do czynienia z postacią fikcyjną. Warto wspomnieć, że do kategorii postaci zaliczają się również antropomorficzne istoty, mówiące (lub nie) zwierzęta, kosmici lub roboty, dla których w większości przypadków możliwe jest jednak zastosowanie interpretacji o

¹³ J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, w: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, And Other Media*, ed. J. Eder et al., Berlin / New York 2010, s. 45.

antropologicznych wartościach, opartej na fizyczności postaci, jej osobowości i relacjach społecznych:

If we conceive of characters as beings in fictional worlds, to which the audience ascribes intentionality or action, we must ask what precisely the difference between characters and real persons is. The differences concern especially the textual construction and fictional representation of characters, their ontological incompleteness, and, in connection with that, the difference between the audience's knowledge about characters on the one hand and about persons on the other¹⁴.

¹⁴ *Ibidem*, s. 11.

3. Narracyjne i komunikacyjne funkcje dyskursu telewizyjnego

Debata na temat postaci fikcyjnych dotyczy również warunków, w jakich komunikują się one między sobą. Choć wiadomo, że ich język nie jest ani prawdziwy, ani oryginalny, „characters are central to the rhetorical and aesthetic effects of narrative texts”¹⁵. Odmienne są jednak stanowiska badaczy inspirowanych strukturalizmem lub krytyką psychoanalityczną Jacques’a Lacana:

Character is no longer a stable unity (analogous to a human being) but a function in the text which is constantly being split, shifted and reformed elsewhere [...]. Character is a construction of the text, not *a priori* and autonomous. It is not a ‘first fact’ for literary criticism through which the remainder of a text is interpreted, made intelligible. [...] As the notion of character becomes more fluid, so too does the boundary between how the film presents a character and what that character presents within the film [...]. Character is only a surface feature of the discourse¹⁶.

Za pomocą komunikacji werbalnej i niewerbalnej człowiek opowiada o doświadczeniach, wyraża uczucia, aktywnie uczestniczy w społeczeństwie, zarządza relacjami. Postać fikcyjna uzyskuje wiarygodność w momencie, kiedy skutecznie odtwarza podobną interakcję. Sposób wyrażania się postaci fikcyjnej odróżnia ją jednak od swobodnej ludzkiej komunikacji: jej rozmowa z inną postacią zawiera liczne informacje skierowane nie tyle do współrozmówcy, co do widza (czytelnika, użytkownika gier komputerowych), poprzez którego rozmowa ta nabiera sensu. Wypowiedzi postaci fikcyjnej nie są spontaniczną reakcją na otaczające ją zjawiska, ponieważ zostały wcześniej napisane przez autora i przygotowane przez aktora, wymawiane są w sposób wyraźny, pozbawione niezamierzonych przerw, wahań i błędów, chyba że te ostatnie są istotne do ogólnego znaczenia przekazu. W takim razie można powiedzieć, że to od autorów i aktorów zależy, czy postać staje się wiarygodną, fascynującą reprezentacją prawdziwych ludzi lub wymaginowanych istot.

Sarah Kozloff twierdzi, że tekst filmowy zawiera funkcje specyficzne dla tego konkretnego środka przekazu¹⁷. Dialogi w filmach są tak skonstruowane, żeby publiczność mogła je „podśłuchiwać”, zyskując informacje o postaciach lub o miejscach,

¹⁵ M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford 1995, s. 6.

¹⁶ E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin / New York 1984, s. 12.

¹⁷ S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, op. cit.

w których toczy się akcja. W ten sposób tekst dialogów służy głównie ilustrowaniu narracji, opisując zarówno bieżące działania postaci, jak i niepokazywane na ekranie wydarzenia¹⁸.

Kozloff skupia swoją uwagę na dziewięciu kluczowych funkcjach:

- sześć z nich odnosi się do narracji i są to: zakotwiczenie do diegezy lub do postaci; przedstawienie toku wydarzeń; wykonywanie aktów mowy; osadzanie postaci w ramach stereotypów czy subkultury; utrzymywanie kodów realizmu; sterowanie emocjami publiczności;
- trzy z nich odnoszą się do cech estetycznych, ideologicznych, komercyjnych: służą określeniu gatunku tam, gdzie zasoby językowe skupiają się na formie przekazywania, a nie na treści; ujawniają autorską przesłankę filmu; umożliwiają odtwórcom roli „popisywanie się” przed widzami, prezentowanie swoich zdolności aktorskich.

Monika Bednarek dostosowała przedstawioną klasyfikację do wymogów telewizyjnych seriali obyczajowych¹⁹: w tym celu uzupełniła definicję niektórych podanych wyżej funkcji i dodała jedną nową. Ważne cechy w tym kontekście to innowacja językowa i intertekstualność. Pierwsza polega na tworzeniu neologizmów lub specyficznego, wyróżniającego sposobu mówienia dla konkretnej postaci. Druga zawiera aluzyjne odniesienia do innych znanych programów telewizyjnych, wpisując w ten sposób środowisko danego serialu do szerszego wirtualnego świata.

Nowa funkcja wprowadzona przez Bednarek to ciągłość, logiczne połączenie między odcinkami i sezonami danego serialu, konsekwentne zachowanie spójności fabuły, postaci, ogólnej atmosfery gatunku. Na ciągłość wpływa wyżej wymieniona innowacja językowa, szczególnie tam, gdzie postać ma specyficzny sposób mówienia, korzysta z neologizmów, ma ulubione, często powtarzane wyrazy. Na potwierdzenie własnej teorii Bednarek spisała korpus serialu *Gilmore Girls*²⁰ i sprawdziła jak Lorelei, jedna z bohaterek serialu, na przestrzeni siedmiu sezonów konsekwentnie zachowuje stabilny, osobisty styl, używając stałych znaczników dyskursu²¹. Podczas gdy Bednarek w swoim badaniu zastanawia się nad tym, jak bardzo różni się diachronicznie język

¹⁸ por. w: A. Sollano, *Zasoby językowe określające osobowość postaci fikcyjnej a ich przeniesienie do innych kontekstów kulturowych*, w: *Postać w kulturze wizualnej; t. 5: Postaci, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Olsztyn 2019, s. 23–34.

¹⁹ M. Bednarek, *The Role of Dialogue in Fiction*, op. cit.

²⁰ Serial znany w Polsce pod tytułem *Kochane kłopoty*.

²¹ M. Bednarek, *The Stability of the Televisual Character: a Corpus Stylistic Case Study*, w: *Telecinematic Discourse*, op. cit., s. 185–204.

postaci, pytanie badawcze niniejszej pracy może być sformułowane następująco: jak bardzo język postaci (jej idiolekt) różni się w przestrzeni, gdy zostanie umieszczony w różnych kontekstach sytuacyjnych i kulturowych?

Zakres badania Bednarek nie ogranicza się jednak do werbalnej interakcji między postaciami fikcyjnymi. Interesuje ją sposób, w jaki wzorce komunikacyjne niektórych seriali utrwalają się w języku ich odbiorców, jak neologizmy czy socjolekty używane w telewizji przenikają do języka codziennego. Właśnie takie zjawiska powinny być z należytą uwagą badane przez językoznawców:

A systematic linguistic analysis of television dialogue can provide some input to future investigations of popular culture in media studies and cultural studies, and also focuses attention on a long-neglected type of scripted dialogue. While it goes against the argument that we should study “real” language [...], the analysis of scripted television dialogue advances our understanding of TV writers’ internalized beliefs which are transmitted through the created dialogue into a globalised community of TV viewers across the world [...]. The analysis of such dialogue can thus give us insights into people's cognitive models, or schemata of conversation, as suggested by various researchers [...]. Finally, analysing scripted TV dialogue on its own terms allows us to compare it to other kinds of scripted dialogue (e.g. literary drama) or [...] to compare it to naturally occurring conversation. Such a comparison allows us to see how conversation is fictionalized and reconstrued in television²².

Dialog postaci fikcyjnych jest wzorowany na prawdziwym ludzkim dialogu i jednocześnie wpływa na rzeczywiste rozmowy. Różnice można znaleźć w dopracowanej czytelności przekazu: dialogi telewizyjne są zazwyczaj oczyszczone z błędów, przerw, dygresji, problemów z głosem, hałasu w tle lub sytuacji, kiedy głosy się nakładają; scenopisarze dbają, żeby kwestie wykazywały również cechy estetyczne i silny przekaz emocjonalny:

[...] television discourse needs to be comprehensible to the audience (avoiding unintelligible and vague language); entertain the audience (including emotional and aesthetic language; avoiding repetition, long monologues or narratives); create characters that the audience finds realistic (featuring informal language); and attract a large audience (featuring conventions of stage dialogue, stock lines; less linguistic

²² M. Bednarek, *The Language of Fictional Television*, op. cit, s. 63.

variation²³.

Bednarek zgłębia jeszcze cztery aspekty specyficzne dla produktu telewizyjnego.

- Kontekst komunikacyjny odpowiada temu, co Claudia Bubel nazywa *screen to face discourse*²⁴: informacje zawarte w wypowiedziach postaci są ujawniane nie tyle współrozmówcom, ile publiczności. Choć rozmowa może wydawać się naturalna, dzięki zdolnościom aktorów, to scenopisarze zaplanowali wcześniej zarówno treść, jak i formę.
- Multimodalność: oprócz dialogów źródłem informacji dla widzów są takie zasoby wizualne i dźwiękowe, jak wygląd zewnętrzny postaci, styl mówienia i ubierania się, umiejscowienie, scenografia, muzyka.
- Kod realizmu służy temu, żeby publiczność umownie przyjęła przedstawiony kontekst jako wiarygodny, nawet wtedy, gdy fabuła toczy się w fikcyjnym środowisku albo w innym okresie historycznym.
- Natura postaci: w wielu programach telewizyjnych osobowość postaci jest istotniejsza niż fabuła. Nie czyny, a emocje bohaterów stanowią sens narracji. Biografia i różne cechy tej osobowości są ujawniane stopniowo w programie, aby podtrzymać ciekawość publiczności i pozostawić miejsce na nieoczekiwane rewelacje i nagłe zmiany w fabule. Budowa charakteru, tożsamości postaci poprzez jej słowa jest przedmiotem dalszych badań Bednarek.

²³ *Ibidem*, s. 65.

²⁴ C. Bubel, *The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama: Doing Friendship in Sex and the City*, PhD dissertation (praca doktorska), Saarbrücken 2006, s. 46.

4. *Ekspresyjna tożsamość postaci według Moniki Bednarek*

Terminem *expressive character identity* Monika Bednarek określa te cechy osobowości danej postaci, które można wywnioskować z treści dialogów. Słowo *expressive* tłumaczy się jako „ekspresyjny”, a więc mowa o wyrażaniu siebie werbalnie i niewerbalnie, o uzewnętrznianiu własnych emocji, wartości, ideologii – w taki sposób, w jaki postać własnymi wypowiedziami określa siebie i swoją postawę wobec otaczającego ją świata.

I use the term “expressive character identity” to refer to a kind of scripted identity that is related to the emotionality and the attitudes /values /ideologies of characters in fictional television genre. I called this type of identity “expressive” [...] to capture the fact that it concerns various kinds of expressive aspects, including emotions, values and ideologies. In other words, expressive identity can be used as a cover term to include emotional identity, attitudinal identity, ideological identity etc. Note that I do not take “expressive” here to necessarily refer to some kind of spontaneous involuntary expression or a mirroring of some kind of internal mental state. Rather, when actors perform expressive character identity they make use of scripted linguistic resources and multimodal performance features, using what can be called expressive features²⁵.

Character to postać fikcyjna: niektóre mają rozbudowaną osobowość, stopniowo ujawnianą poprzez kolejne dialogi, a inne to tylko archetypy wyrażające się stereotypowo, zgodnie z przypisaną im rolą społeczną.

Identity znaczy „tożsamość”: to szersze pojęcie obejmuje nie tylko osobowość postaci, ale także jej przynależność do kategorii społecznych, politycznych, religijnych, pokoleniowych.

Ekspresyjna tożsamość postaci jest w takim razie zestawem informacji o jej osobowości, o emocjach, o niepokazywanych na ekranie doświadczeniach, zawartych w dialogach serialu telewizyjnego. Różne są zasoby językowe stosowane w tym celu, a lista zaproponowana przez Bednarek przedstawia tylko najważniejsze:

Particular linguistic resources that have been linked to emotion, affect, evaluation, stance, appraisal, subjectivity include: prosodic signals (e.g. rhythm, pitch, loudness), evaluative lexis, the emotion lexicon, connotative meanings of lexis,

²⁵ M. Bednarek, *The Language of Fictional Television*, op. cit, s. 118.

intensifiers, emphatics, exclamation, swearing/expletives, negation, conjunction (in particular concessive/contrastive), repetition, metaphor, interjections, affective morphology, vocatives, certain speech acts/functions and more [...]. Paralinguistic and nonverbal features such as facial expressions, vocal cues, gestures, body posture, body movement, and physiological cues have also been linked to emotion [...]. Obvious examples are crying, kissing, embracing, laughter. In television, as suggested above, such multimodal performance features are particularly important²⁶.

Ustaliwszy, że każdy element językowy lub niejęzykowy może być uważany za ekspresyjny zasób, mierzalny pod względem intensywności, częstotliwości i stylu, Bednarek decyduje się zastosować różne metody badawcze do korpusu tekstowego z serialu *Gilmore Girls*, żeby skutecznie określić ekspresyjną tożsamość postaci. Na tak zwanym poziomie *micro* uwzględnia ona językową konstrukcję emocjonalności, spisując liczbę i rodzaj wykrzykników wypowiedzianych przez różne postaci. W przypadku definiowania poziomu *meso*, który określa styl, analiza jest mniej ilościowa, a bardziej jakościowa: polega na przedstawieniu strategii językowych i multimodalnych, stosowanych przez dwie postaci podczas oddziaływania na siebie w konkretnej sytuacji, w celu podkreślenia wspólnych i wzajemnych emocji. Na poziomie *macro* wyłania się ideologia, stawiająca postaci na identycznych czy przeciwstawnych płaszczyznach, w przypadku której Bednarek ponownie bada korpus metodą ilościową. Dla potrzeb niniejszego badania należy się skoncentrować na środkowym poziomie, ponieważ interesujący w tym kontekście jest sposób, w jaki postaci, działające w sferze społecznej i wchodzące w interakcje ze sobą, budują własne ekspresyjne tożsamości:

Adopting this notion of sequences and relating it to expressive identity, expressive sequences are interactive patterns of speech acts between participants that can be associated with expressive meanings (for example emotions evaluations ideologies) Examples of expressive sequences are joking sequences, apology, blame, breaking up sequences. These can all clearly be related to positive or negative emotion, as well as evaluation. In the analysis of such sequences the main focus is on the construal of expressive identity rather than on the negotiation of face / image²⁷.

²⁶ M. Bednarek, *Expressivity and Televisual Characterisation*, "Language and Literature" 2001, Vol. 20, Iss. 1, s. 9.

²⁷ M. Bednarek, *The Language of Fictional Television*, op. cit, s. 164.

Poza niewielką bibliografią naukową Bednarek cytuje również specjalistyczne podręczniki dla autorów, scenarzystów, pracowników sektora telewizyjnego, w których zaleca się definiowanie osobowości bohaterów poprzez ich sposób mówienia: brane pod uwagę są ton głosu, postawa asocjacyjna, poziom formalności. Czynniki dialektalne, zarówno leksyka jak i wymowa, są ważnym źródłem informacji o postaci, ponieważ często uruchamiają w wyobraźni publiczności skojarzenia między regionem pochodzenia postaci a cechami stereotypowo przypisywanymi jej charakterowi. Slang subkultury czy słownictwo specjalistyczne konkretnych środowisk (lekarze, informatycy, żołnierze, załogi statków kosmicznych) lokują postać w kolejnych kontekstach. Do redagowania tych dialogów scenarzyści muszą często korzystać z pomocy specjalistów z odpowiedniej branży.

5. Kognitywistyczna interpretacja przekazów postaci

Terminem *ekspresyjność* Monika Bednarek określa zestaw zasobów, którym posługują się poszczególne postaci do wyrażania własnych pomysłów, emocji, zasad moralnych w określonych kontekstach i okolicznościach, za pomocą słów czy własnego zachowania. Pojęcie to ma źródło inspiracji w pracach Jonathana Culpepera o procesie tworzenia postaci teatralnych zgodnie z poznawczym wzorem, w którym poszczególne części dialogu tworzą serię wrażeń w wyobraźni widowni²⁸. Sam Culpeper rozszerzył w późniejszych badaniach przedmiot własnych teorii do świata literatury, kina i telewizji²⁹.

Postaci są według niego budowane w wyniku współoddziaływania dwóch sił: z jednej strony jest to wiedza widza (lub czytelnika) – procesy góra-dół, z drugiej strony działają informacje zawarte w tekście – procesy dół-góra.

Podążając wzdłuż pierwszej ścieżki – od góry do dołu – autorzy wybierają i wysyłają do publiczności szereg informacji wystarczających do interpretacji osobowości bohatera, do umieszczenia go w ustalonych schematach. W ten sposób postać tkwi w nich i staje się przewidywalna, chyba że autorzy inaczej to zaplanowali. Wzmiankowane informacje dotyczą: roli społecznej (zawód, wykształcenie, klasa), przynależności do grup (płeć, wiek, rasa, narodowość, religia), cech osobowych (postawa, preferencje, zainteresowania, ambicje, umiejętności). Publiczność jest w stanie przetwarzać i klasyfikować te dane zgodnie z własną wiedzą i doświadczeniem w rzeczywistym świecie; może dodatkowo kojarzyć bohatera z szerszymi kategoriami fikcyjnych postaci, ze stereotypowymi maskami lub karykaturami, typowymi dla określonego gatunku literackiego (lub telewizyjnego). Brak niektórych z tych informacji na początku narracji nie jest zwykle przypadkowy, wiąże się z niespodziewanym zwrotem akcji.

Druga ścieżka, od dołu do góry, ma swój początek przy elementach tekstowych (językowych lub pozajęzykowych), wpływających na percepcję postaci. Culpeper rozpoznaje i opisuje trzy kluczowe czynniki określenia postaci: kontrolę narratora, przedstawianie siebie i innych, jawne lub domniemane treści:

- Poziom kontroli narratora: chociaż istnieją sytuacje (szczególnie w przypadku mowy niezależnej), kiedy można odnieść wrażenie, że bohater przejmuje kontrolę nad własnymi wyborami, każda jego czynność czy wypowiedź jest

²⁸ J. Culpeper, *Language and Characterisation*, op. cit.

²⁹ J. Culpeper, C. Fernandez-Quintanilla, *Fictional Characterisation*, w: *Pragmatics of Fiction*, ed. M.A. Locher, A.H. Jucker, Berlin 2017, s. 93–128.

sterowana przez narratora. Są ponadto pewne czynniki, które są całkowicie w gestii autora i zawierają ważne informacje dla publiczności, jak na przykład imię i miejsce urodzenia postaci, z których zwykle można wywnioskować jej narodowość, płeć, a może nawet klasę społeczną.

- Przedstawienie samego siebie i innych: informacje o konkretnej postaci można uzyskać od samego bohatera, a także od innego, który przy okazji obnaża również swój punkt widzenia. W każdym razie, dane te mogą być niezgodne z (fabularną) prawdą, świadcząc w ten sposób o wiarygodności mówiącego.
- Jawne lub domniemane treści: widowia gromadzi informacje o postaci również z innych źródeł, z kontekstu, z jej zachowania. Znamienne mogą okazać się: struktura rozmowy (zasady przekazywania i zabierania głosu, wahania, przerywania, tiki), wybór leksyki i poprawność gramatyczna, czynniki paralingwistyczne, takie jak ton głosu i rytm, do których należy dodać cechy widoczne, takie jak wygląd zewnętrzny i sposób ubierania się, wyraz twarzy i ruchy ciała.

Innymi słowy Culpeper dostrzega w tekstach jawne, domniemane oraz autorskie wskazówki: pierwsze znajdują się w słowach samych postaci, mówiących o sobie lub o innych, domniemane trzeba wywnioskować ze sposobu mówienia i zachowania się postaci, autorskie wreszcie pochodzą z innych źródeł, nad którymi postać nie ma żadnej władzy, jak na przykład jej nazwisko lub miejsce urodzenia.

Autor może dodatkowo stosować kolejne filtry: podobny wątek może być opowiadany z różnych punktów widzenia, modyfikując rodzaj przesyłanego komunikatu. W tym względzie Culpeper odwołuje się do teorii Rogera Fowlera³⁰: fabułę można, po pierwsze, wstawić w określone konteksty przestrzenne lub czasowe za pomocą odpowiednich formuł deiktycznych; ideologiczny punkt widzenia wyraża wartości, na których opiera się osąd opowiadanych wydarzeń, i odnosi się do społecznych, kulturowych, religijnych lub politycznych przekonań autora.

Ponadto autorzy wybierają dla swoich bohaterów specyficzne cechy komunikacyjne, wskazujące na charakter lub grupę społeczną, do której należą. Są to elementy leksykalne, takie jak motta, wulgaryzmy i kolokwializmy, lub gramatyczne: formy przestarzałe, niepoprawne, regionalne. Pozwala to na klasyfikowanie postaci zgodnie z ich sposobem wyrażania siebie. Powszechne użycie specyficznych aktów

³⁰ Por. R. Fowler, *Linguistic Criticism*, Oxford 1986.

mowy również może być konwencjonalnie związane z określonymi stereotypami, mającymi swoje odpowiedniki w świecie rzeczywistym.

6. Komunikacja (postaci) jako forma utrzymania relacji interpersonalnej

Claudia Bubel prowadzi badania nad sygnałami werbalnymi i niewerbalnymi wysyłanymi przez postaci telewizyjne w celu budowania lub utrzymywania relacji emocjonalnych ze znajomymi³¹. Wybrała serial *Sex and the City*³², by przeanalizować specyficzną zamkniętą wspólnotę czterech kobiet, pragnących pielęgnować głęboką przyjaźń, która je łączy mimo ich odmiennych osobowości. Język odgrywa zasadniczą rolę w budowaniu relacji, a stosowanie takich strategii językowych jak pieszczotliwe przezwiska oraz sekwencje pytania/odpowiedzi pomaga osiągnąć harmonię między rozmówcami, wyrażać wzajemną zgodę i zrozumienie. Postaci są w ten sposób „przyrównane” na tej samej płaszczyźnie, a właśnie *przyrównaniami* (*alignments*) Bubel nazywa wszystkie wzorce językowe wykorzystywane mniej lub bardziej świadomie przez rozmówców, żeby osiągnąć równowagę. Badaczka podkreśla, że postaciom fikcyjnym świadomość ta jest sztucznie wpajana przez scenografów, którzy dbają o to, aby realistycznie wyglądały zarówno rozmowa, jak i intencje mówiących. Słowa i dźwięki wydostają się z ekranu telewizora i docierają do ucha widza, do prawdziwego odbiorcy dialogów, niewidzialnego świadka i podsłuchiacza, który przetwarza informacje i skutecznie łączy je z tym, co widzi. Bubel opisuje ten proces jako *dyskurs z ekranu do twarzy* (*screen-to-face discourse*).

W teatralnym przedstawieniu łatwiej jest wyobrazić sobie pewien schemat komunikacyjny, w którym postaci rozmawiają ze sobą, korzystając ze słów wybranych dla nich przez autora, zwrócone nie tyle do siebie, ile do publiczności, żeby do niej dotarły zarówno wypowiedzi bohaterów, jak i przesłanie autora. Podczas kręcenia filmu czy programu telewizyjnego proces komunikacyjny jest mniej bezpośredni, ponieważ biorą w nim udział reżyser i producenci, a głos autora przebija się z trudnością. Nawet widzownia nie ma bezpośredniego kontaktu z aktorami, oddalonymi za ekranem, jednak uczestniczy w konstruowaniu znaczenia, gdyż akceptuje konwencję, że to, co widzi, ma miejsce w tym momencie przed nią. Publiczność spekuluje na temat znaczeń na podstawie własnej wiedzy i doświadczenia, dzieli wspólne pole intelektualne z autorami,

³¹ C. Bubel, *Relationship Impression Formation*, op. cit.

³² Serial znany w Polsce pod tytułem *Seks w wielkim mieście*.

producentami i aktorami. W konsekwencji, jeśli widownia rozpoznaje w dyskursie telewizyjnym wzorce konwersacyjne używane w świecie rzeczywistym między przyjaciółkami (na przykład pieszczotliwe przezwiska), wie już, jak zdefiniować relację między tymi postaciami.

Sposób, w jaki rozmówcy wyrażają w swoich dialogach określone wartości, takie jak zaufanie, szacunek czy wzajemność, utrzymuje lub zmienia równowagę asocjacyjną (lub dysocjacyjną) między nimi w procesie dialektycznego budowania relacji międzyludzkich. Wśród składników językowych, które przyczyniają się do budowania relacji przyjaźni, można wymienić zdrobnienia, rejestr nieformalny, humor, definicje deiktyczne, prywatne i skodyfikowane użycie słów i frazeologizmów, przeznaczone dla zamkniętej grupy osób.

Przed zaproponowaniem listy strategii konwersacyjnych przyczyniających się do przyrównania Bubel poszukuje inspiracji we współczesnych teoriach językoznawczych. W szczególności przyjmuje teorie Harveya Sacksa, oparte na socjologicznym podejściu do dyskursu³³. Amerykański naukowiec najpierw wprowadził termin *etnometodologia*, wedle którego procesy werbalnej interakcji odtwarzają poziom *micro*, odwołujący się do poziomu *macro*, czyli do porządku społecznego. Następnie, poprzez *analizę kategoryzacji przynależności* (*Membership Categorization Analysis*), Sacks i jego następcy badają możliwość klasyfikacji rozmówców na podstawie ich typologii społecznej (np. *matka*, *DJ*, *nerd*, jak również kategorie takie, jak *system prawny*, *klasa średnia*, *rodzina*). W rezultacie powstają standardowe pary rozmówców, takie jak mąż z żoną, matka z synem, lekarz z pacjentem, nieznajomy z nieznajomym.

Stosując teorie Sacksa do własnych badań, Bubel kojarzy poziom *macro* struktury społecznej z ewolucją relacji międzyludzkich, aż do osiągnięcia stanu obecnego, wraz z oczekiwaniami co do ich dalszego rozwoju. Poziom *micro* jest natomiast definiowany przez *przyrównania*, czyli praktyki konwersacyjne, poprzez które dana osoba nawiązuje relacje z innymi, z otaczającym środowiskiem, ze społeczeństwem, do którego należy.

Kolejnym źródłem inspiracji dla Bubel jest John Gumperz – przedstawiciel socjolingwistyki interakcyjnej, w ramach której bada się wzajemne oddziaływanie

³³ Por. H. Sacks, *Notes on Methodology*, w: *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, ed. M. Atkinson, J. Heritage, Cambridge 1984, s. 21–27; H. Sacks, *On the Preference for Agreement and Contiguity in Sequences in Conversation*, w: *Talk and Social Organisation*, ed. G. Button, J.R. Lee, Clevedon 1987, s. 54–69; H. Sacks, *Lectures on Conversation* (vol. 1 and 2), Oxford 1992.

rozmówców w określonych sytuacjach³⁴. Na równowagę wpływają społeczne i kulturowe zasoby uczestników, poprzednie interakcje między nimi, cechy osobowe samych rozmówców – wiek, płeć, narodowość. Celem tej dziedziny socjolingwistyki jest ukazanie sposobu, w jaki uczestnicy wykorzystują tryby komunikacyjne, aby dotrzeć do konkretnych znaczeń, negocjować tożsamości i relacje społeczne poprzez kontekstualizację. Znaki werbalne i niewerbalne są „wskazówkami do kontekstualizacji”, używanymi przez rozmówców do wywołania określonego kontekstu, w ramach którego należy interpretować ich wypowiedzi i czynności. Wspólna wiedza rozmówców sprzyja osiągnięciu pożądanego wyniku.

Bubel uważa, że dane wskazówki mają zastosowanie na trzech płaszczyznach:

- strukturalnej, ponieważ w trakcie dialogu uczestnicy cyklicznie zmieniają się w rolach mówcy, słuchacza lub świadka;
- interpersonalnej, przyczyniając się do stworzenia asocjacyjnych lub dysocjacyjnych relacji między rozmówcami, co wiąże się z atmosferą harmonii lub dysonansu;
- kulturowej, polegającej na wykorzystywaniu przez każdego uczestnika dialogu zasobów kulturowych.

Współrozmówcy, w tym i postaci fikcyjne, przy każdej wypowiedzi biorą udział w budowie relacji za pomocą przyrównań, wybierając odpowiednie schematy językowe na wszystkich trzech płaszczyznach. Bubel wylicza najważniejsze rodzaje przyrównań, ilustrując każdy z nich przykładami z serialu *Sex and the City*. Z listy wyklucza jawne przyrównania, łatwiejsze do rozpoznania, ponieważ są to wyraźne deklaracje przyjaźni wypowiedziane przez jedną z postaci; inne występują zaś w domniemany sposób w różnych okazjach:

- czynniki paralingwistyczne: reakcje rozmówcy na poziomie prozodycznym, wykrzyknienia, prośby o wyjaśnienia podkreślające zaangażowanie w konwersację;
- deiksa: dobór zaimków osobowych (szczególnie *my*) lub wskazujących, wyrażający poufałość i angażowanie;
- potoczne wyrażenia na początku lub w środku zdania, wzbudzające poufałość;
- wyrażenia niepewności, tłumiące siłę potencjalnej dezafiliacji;

³⁴ Por. J.J. Gumperz, *Discourse Strategies*, Cambridge 1982; *Language and Social Identity*, ed. J.J. Gumperz, Cambridge 1982.

- powtórzenia i parafrazy, implikujące angażowanie (zazwyczaj afiliacyjne) rozmówcy, ponieważ odnoszą się do tego, co właśnie zostało wypowiedziane przez innych uczestników;
- wspólne, empatyczne tworzenie zdań: kiedy jedna postać zaczyna, a druga kończy, albo obie wymawiają jednocześnie te same słowa;
- usprawiedliwienia, wyjaśnianie zachowanie, które drugi rozmówca uznał za dezaferiacyjne;
- podsumowanie i konceptualizacja, powtórzenia i pytania, wyrazy zgody lub dezaprobaty, udział merytoryczny w konwersacji;
- powtarzanie, wyjaśnianie własnych słów, żeby unikać ewentualnych nieporozumień;
- odpowiedź zgodna z tonacją i zawartością poprzedniej wypowiedzi innego rozmówcy;
- „oko za oko”, tj. reagowanie na błąd podobnym błędem w celu jego zbagatelizowania;
- spoufalanie się: stosowanie potocznych, nawet wulgarnych związków frazeologicznych, żeby wywołać zażyłość; strategia okazuje się skuteczna, kiedy drugi rozmówca przechodzi na podobny rejestr językowy;
- humor, ironia, żarty, śmiech i uśmiechy, wyciszenia;
- komunikacja niewerbalna, wyraz twarzy, ruchy ciała, proksemika.

7. Rozważania nad związkiem między adaptacją formatów a zachowaniem funkcji dialogu telewizyjnego

Lista funkcji dialogu telewizyjnego wypracowana przez Bednarek jest dosyć rozbudowana. Wydaje się jednak, że można ograniczyć analizy do dwóch komplementarnych warstw komunikacyjnych:

- a) tego, co jest powiedziane;
- b) sposobu, w jaki to jest powiedziane.

Pierwsza warstwa zawiera szereg informacji niezbędnych do umieszczenia fabuły w przestrzeni i czasie oraz postaci w ramach fabuły. W dialogach pojawiają się nazwy własne, czasowniki i rzeczowniki, które ujawniają imiona i inne dane bohaterów oraz szczegóły ich biografii niezbędne do zdefiniowania ich roli; określają otaczające środowisko i czynności w toku, jak również wydarzenia niepokazywane na ekranie. Pierwsza warstwa jest więc sygnałem nadawanym w sposób obiektywny, bez wartościowania czy emocjonalnych konotacji. To w drugiej warstwie te neutralne dane nabierają artystycznego, kulturowego czy rozrywkowego sensu. Przyczyniają się do tego pragmatyka (prozodia, grzeczność, komunikacja niewerbalna), gramatyka (poprawność, dialekty), leksyka (wulgaryzmy, socjolekty i neologizmy). Publiczność w naturalny sposób jest w stanie odbierać i nakładać te dwa sygnały, a ich właściwa interpretacja pozwala nie tylko podążać za rozwojem wydarzeń, lecz także klasyfikować produkt telewizyjny zgodnie z kategoriami gatunkowymi, doceniać wszelkie przekazy ideologiczne lub artystyczne, zaangażować się w narrację.

Przyjęcie wyżej przedstawionej dwuwarstwowej struktury jako wzorca umożliwia sprawdzenie, czy ta zawartość zostaje zachowana w nienaruszonym stanie podczas procesu tłumaczenia i przeróbki tekstu serialu dla zagranicznej publiczności:

- W niektórych krajach, jak na przykład we Włoszech, praktyka dubbingu jest mocno zakorzeniona. Podczas pierwszego etapu procesu tłumaczenia skryptów scenopisarzom zlecano dwa główne zadania: zachować rytm i długość tekstu oryginalnego z uwzględnieniem ruchu warg aktorów oraz zastąpić wszystkie kalambury, zabawne kwestie, odwołania do obcej kultury treścią zrozumiałą dla nowej docelowej publiczności. Podczas drugiego etapu, nakładania głosów, merytorycznie wyszkoleni aktorzy w sposób wiarygodny użyczają swojego głosu zagranicznym wykonawcom, naśladując oryginalny ton i zachowując wszelkie

konotacje emocjonalne zawarte w dialogach³⁵. Trudnością w tym procesie jest poszukiwanie odpowiednika dla specyficznych odmian językowych, takich jak dialekty czy socjolekty. Te szczegóły umożliwiają przekazanie czujnemu widzowi cennych informacji o zapleczu kulturowym czy społecznym postaci.

- Inna możliwa technika obróbki językowej to *voice-over*, często stosowany w Polsce, znany również jako *szeptanka*. W tym przypadku tekst oryginalny zostaje przetłumaczony, a lektor odczytuje wszystkie kwestie wszystkich postaci. Jego neutralny ton głosu nakłada się na pierwotną ścieżkę dźwiękową, która nie zostaje kompletnie wyciszona, żeby publiczność mogła z niej czerpać informacje o emocjach wyrażanych poprzez grę aktorską. Przetłumaczone wypowiedzi rozpoczynają się z lekkim opóźnieniem w stosunku do oryginalnych i mają na celu przekazanie zawartości pierwszej warstwy komunikacyjnej – czyli „to, co jest powiedziane”. Tym świadomym wyborem udostępnia się w języku widzów zasadnicze informacje o miejscu, czasie i o postaciach, a przekaz kulturowy, artystyczny, rozrywkowy zawarty w drugiej warstwie komunikacyjnej musi być wyłoniiony z elementów wizualnych i ze ścieżki oryginalnej. Odmiany dialektalne i socjolekty, utracone podczas dubbingu, są tu nadal dostępne dla publiczności, która niekoniecznie jest w stanie je rozumieć i interpretować.
- Napisy, doceniane przez nowe, zglobalizowane pokolenia oraz przez użytkowników mediów strumieniowych, w podobny sposób jak w szeptance tworzą wraz z oryginalnymi głosami aktorów dwa oddzielne kanały dla nadania poszczególnych sygnałów, ale tym razem każda warstwa jest skierowana do innego zmysłu: pierwsza – do czytania na ekranie, czasami wzbogacona o przypisy i wyjaśnienia, druga – do słuchania z oryginalnej ścieżki audio.

Wydaje się, że najczęściej stosowane metody obróbki językowej filmów i seriali telewizyjnych nie są w stanie przekazywać wszystkich funkcji dialogów. Publiczność zdubbingowanego filmu otrzymuje bezpośrednio najwięcej informacji, ale ceną za to jest brak dostępu do oryginalnej ścieżki dźwiękowej, niemożliwość podziwiania wszystkich zdolności aktorskich odtwórców roli. Jeśli chodzi o widzów korzystających z napisów czy z szeptanki, to ilość uzyskanych informacji zależy od poziomu znajomości języka i obyczajów kraju pochodzenia filmu.

³⁵ L. Barra, *Invisible Mediations: the Role of Adaptation and Dubbing Professionals in Shaping US TV for Italian Audiences*, „VIEW Journal of European Television History and Culture” 2013, Vol. 2, Iss. 4, s. 101–111.

Można zatem stwierdzić, że adaptacja formatów jest najdokładniejszą metodą przetwarzania dwóch warstw komunikacyjnych: aktorzy mówią w języku swoich widzów, a w swoich wypowiedziach przekazują zarówno podstawowe informacje, jak i emocjonalne, artystyczne konotacje. Obie warstwy są zawarte w tym samym sygnale i razem docierają do publiczności. Inne, niewerbalne, formy komunikacji, jak gestykulacja, proksemika, kolory, należą do kanonów kulturowych kraju, gdzie pokazywana jest adaptacja. Odtwarzane są wartości społeczne i obyczajowe danego narodu, jak również popularne gatunki narracyjne.

Porównując powyższe zjawiska do metody tłumaczeń, ze wszystkich opcji obróbki językowej programu telewizyjnego adaptacja jest na pewno najmniej dosłownym podejściem do tekstu oryginalnego, to wręcz swobodna interpretacja. Jej główną zaletą jest jej czytelność dla odbiorcy, ponadto spełnia ona wszystkie funkcje dialogu.

8. Zarys badań językoznawczych nad tekstem telewizyjnym, ze szczególnym uwzględnieniem analizy dyskursu medialnego

Badacze poświęcający uwagę serialom telewizyjnym skupiają się najczęściej na narracji: na fabule, na jej umieszczeniu w czasie i przestrzeni, na panujących wartościach estetycznych, na uwzględnianych tematach społecznych. Wizualne elementy przekazu wydają się ważniejsze niż słuchowe.

Dialog telewizyjny nie jest popularnym przedmiotem badań naukowych: z punktu widzenia stylistyki trudno go doprowadzić do kanonów literatury pisanej; językoznawcy w szczególności są bardziej skłonni badać naturalny, spontaniczny język mówiony. Dialog telewizyjny wydaje się sztuczny, ponieważ wypowiedź wcielającego się w postać aktora została wcześniej przygotowana przez zespół scenarzystów i ma na celu nie tyle odtworzenie powszechnej interakcji między jednostkami, ile dodawanie znaczących elementów do fabuły.

Dialog między postaciami fikcyjnymi nie ogranicza się w istocie do rozmówców, ale przyjmuje z założenia obecność publiczności, która podsłuchuje i przyswaja informacje. Kolejną niekorzystną cechą dialogu telewizyjnego jest jego multimodalność: nie wszystkie treści są przekazywane słowami, dochodzą do nich elementy wizualne lub inne efekty, na przykład słuchowe (dźwięki, muzyka, hałas).

W celu skatalogowania relacji, jakie tworzą się pomiędzy współrozmówcami, mechanizmów mających na celu tworzenie i rozumienie znaczeń, jak również negocjowania własnych pozycji społecznych, językoznawcy wolą więc czerpać inspirację z tzw. *autentycznych*, zazwyczaj nagranych, rozmów. Można by jednak zarzucić im, że nawet te zapisy nie zawsze spełniają oczekiwane warunki: ludzie, którzy uczestniczą w badaniach, są świadomi bycia nagrywanymi i, niekiedy mimowolnie, chcą dać lepszy obraz siebie. Co więcej, podczas dialogów występuje skłonność utożsamiania się z określonym archetypem społecznym, przyjmowania pewnego sposobu mówienia i zachowania, aż do odegrania roli. Takie zachowanie zmniejsza różnicę między dialogiem „prawdziwym” a fikcyjnym z serialu: ten ostatni staje się sublimacją pierwszego, estetycznie udoskonalonym modelem, pozbawionym przeszkód i błędów typowych dla życia codziennego, konwencjonalnie zgodnym z językiem publiczności.

Podejście Kay Richardson do tekstu telewizyjnego ma charakter socjolingwistyczny:

[...] But dramatists can write, actors can deliver, and directors can stage, lines that

fit the character's design. They can, among them, offer plausibility, appropriacy and consistency, and they can even include some restaging of the stage management of everyday encounters. They are allowed, required even, to do so within the terms of larger narrative structures and thematic concerns – to realize just as much character depth and complexity in the characters' talk that the project, conceived holistically, requires³⁶.

Komunikacja jest dla Richardson aktem społecznym, podczas którego wszyscy rozmówcy uczestniczą w konstruowaniu i interpretowaniu znaczeń. Wypowiedź mówiącego nie wystarczy do przekazania sensownego komunikatu, jeśli nie jest umieszczona w kontekście obejmującym również słuchacza i sposób, w jaki on ten komunikat interpretuje. W przypadku dialogu telewizyjnego nie można zignorować publiczności, gdyż to do niej kierowane są znaczenia: pozorna rozmowa między postaciami pośredniczy w szerszym procesie komunikacji między autorami a odbiorcami. Dialogi mają na celu rozwinięcie fabuły, a także odtworzenie układów społecznych między bohaterami, nawiązującymi w rozmowie ze sobą wzajemne relacje solidarności lub obojętności, dominacji albo uległości, obnażającymi własną osobowość lub starającymi się wydobyć na powierzchnię osobowość rozmówcy, dostosowując komunikację do kontekstu i roli.

Językoznawca jest świadomy, że prawdziwa komunikacja odbywa się na poziomie między autorami a publicznością, ale to właśnie w badaniu interakcji językowych między fikcyjnymi postaciami można zastosować teorie z zakresu pragmatyki, lingwistyki interakcyjnej, analizy konwersacji. Postać jest fascynującą reprezentacją prawdziwych ludzi (nawet kiedy sama nie należy do ludzkości), a jej wiarygodność zależy od skutecznego sposobu komunikowania się. Dialog musi być realistyczny i zrozumiały, dostosowany do potrzeb rytmu narracji. Piszący go autorzy, odtwarzający go aktorzy oraz publiczność, która akceptuje tę konwencję, przyczyniają się do tego wyniku.

Odwołując się do Richardson, można wyróżnić trzy metody podejścia socjolingwistycznego, podkreślając w każdej z nich to, co może być korzystne do lepszego zrozumienia mechanizmów komunikacji w telewizji.:

- Etnografia komunikacji, zainicjowana przez Della Hymesa, w jej ramach bada się sposób, w jaki prezentowane są kulturowe tabu, wyrażane także za pomocą

³⁶ K. Richardson, *Television Dramatic Dialogue: A Sociolinguistic Study*, Oxford 2010, s. 3.

słów powszechnie uznawanych za wulgarne lub obraźliwe³⁷. Badacze parają się również językiem, którego widzowie spodziewają się od określonego gatunku telewizyjnego, jak na przykład socjolektów typowych dla pewnych grup specjalistów (lekarzy, organów ścigania, itp.) lub subkultur.

- Pragmalingwistyka: punktami odniesienia są akty mowy według Johna Langshaw Austina i Johna Searle'a³⁸ oraz maksymy i implikacje konwersacyjne Herberta Paula Grice'a³⁹. W zarządzaniu relacjami społecznymi kluczowe jest pojęcie grzeczności: dla Penelope Brown i Stephen C. Levinsona rozmowa staje się czynnością niebezpieczną, w której zagrożona jest twarz, tj. społeczny obraz rozmówców⁴⁰. Świadomy dobór stosowania formuł pozytywnej lub negatywnej grzeczności skutkuje powstaniem kolaboracyjnych lub konfliktowych relacji między ludźmi. Jeśli chodzi o postaci fikcyjne, relacje tego rodzaju są często wyolbrzymiane i różnią się od rzeczywistości w celu urozmaicenia fabuły:

TV drama dialogue, arguably, goes too far in the other direction, making conflict, argument, threat, and other kinds of interpersonal discord more prominent, more overt, and more common than we experience it as being in corresponding real-life situations⁴¹.

- Analiza konwersacyjna, która polega na badaniu przebiegu interakcji językowej między rozmówcami, przekazywania lub przyjmowania głosu w dialogu (*turn-taking*). W tym celu zwraca się uwagę na zdarzenia konwersacyjne takie jak szanowanie tak zwanych *potencjalnych miejsc przejścia*, ponieważ w przeciwnym wypadku głosy współrozmówców się nakładają⁴²; należy również uwzględniać *pary wypowiedzi przyległych*, potwierdzające aktywny udział w rozmowie wszystkich uczestników⁴³, oraz sprawność *systemu preferencji*

³⁷ D. Hymes, *Models of the Interaction of Language and Social Life*, w: *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, ed. J.J. Gumperz and D. Hymes, New York 1972, s. 35–71.

³⁸ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962. J. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969.

³⁹ P.H. Grice, *Logic and Conversation*, w: *Syntax and Semantics, Vol. 3*, ed. P. Cole, J. L. Morgan, New York 1975, s. 41–58.

⁴⁰ P. Brown, S. Levinson, *Universals in Language Usage: Politeness Phenomena*, w: *Questions and Politeness*, ed. E. Goody, Cambridge 1978, s. 56–324.

⁴¹ K. Richardson, *Television Dramatic Dialogue*, op. cit., s. 110.

⁴² Ang.: *Transition-Relevant Places*. Por. H. Sacks, E.A. Schegloff, G. Jefferson, *A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-taking for Conversation*, "Language" 1974, Vol. 50, s. 696–735.

⁴³ Ang.: *Adjacency Pairs*. Por. w: E.A. Schegloff, H. Sacks, *Opening up Closings*, "Semiotica" 1973, Vol. 7, Iss. 4, s. 289–327.

rozmówcy, pozwalającą mu podjąć decyzję i wypowiedzieć najbardziej adekwatne słowa w konkretnym kontekście⁴⁴.

Innymi słowy osoby zaangażowane w rozmowę w naturalny sposób rozpoznają, kiedy następuje ich kolej na mówienie lub na przerywanie wypowiedzi (np. żeby udzielić innym głosu); wyczuwają, kiedy używać powszechnie uznanych formuł (np. powitania), adekwatnie odpowiadać na pytania, posługiwać się wykrzyknieniami, zakończyć dialog. Komunikując się, ludzie stają się aktorami społecznymi i zarządzają swoimi relacjami. Analiza konwersacyjna skupia się więc na spójności rozmowy, która stawia uczestników na poziomie wzajemnego zrozumienia i szacunku. W przypadku świadomego czy nieświadomego naruszenia spójności doświadcza się braku harmonii, gdy ludzie przerywają sobie nawzajem, mówią w tym samym czasie albo wypowiadają się nie na temat. Wszelkie odstępstwa od poprawnych zdarzeń konwersacyjnych sygnalizują pojawienie się przeszkód w utrzymaniu relacji, chociaż warto tu nadmienić, że w dialogu telewizyjnym, takie odstępstwa mogą wykazywać cele czysto estetyczne, dramatyczne lub komiczne.

Dla Donalda Mathesona rozwiązania zaproponowane przez Kay Richardson stanowią część jeszcze szerszej dziedziny badań:

This interest in language's central role in social life is what sets discourse analysis apart from formal linguistics. Once we've described the rules of phonology, grammar, syntax and the other systems that form the nuts and bolts of a language, we are still a long way from analysing it. As pioneers of sociolinguistics found when they began tape-recording people's conversations, these only rarely formed complete grammatical sentences but they could not be dismissed as disorganized. Language use is surrounded by many more rules or conventions and does much more than simply denote objects and actions. Once we extend language analysis beyond simple sentences, we are in a realm that linguistics is not well equipped to explain, and which involves sociology, anthropology, psychology, philosophy and further disciplines besides. The term 'discourse analysis' is used by researchers in this tradition rather than terms such as 'linguistic analysis' or 'textual analysis' to signal that language is being situated within these wider frameworks on the nature of thought, experience and society⁴⁵.

⁴⁴ Ang.: *Preference Organization*. Por. E.A. Schegloff, *Sequence Organization in Interaction: A Primer in Conversation Analysis*, Cambridge 2007.

⁴⁵ D. Matheson, *Media Discourses: Analyzing Media Texts*, Maidenhead 2005, s. 3.

Analiza dyskursu jest zatem przedstawiana jako najefektywniejsze podejście do tekstu tworzonego przez media o tak rozległym polu działania, że pozwala na wszelkiego rodzaju badania form, treści, przekazów i kontekstów. To metoda, która pozwala rozpoznać w procesie komunikacji nie tylko stosowane formy językowe, lecz także przekazywane pojęcia i zachodzące interakcje społeczne, integrując wszystkie te elementy:

Wychodzę bowiem z założenia, że o tekstach medialnych i ich miejscu we współczesnych zbiorowościach ludzkich należy mówić i pisać właśnie w kategoriach dyskursu – rozumianego jako przekazywanie idei i oddziaływanie na ludzi za pomocą języka, mocno uwarunkowane usytuowaniem społecznym nadawców i odbiorców, celami i potrzebami, stanem wiedzy, zestawem i hierarchią wartości, a także społecznym kontekstem komunikowania oraz swoistością komunikacji za pośrednictwem mediów masowych⁴⁶.

Szczególna uwaga należy się krytycznej analizie dyskursu (KAD), skoncentrowanej na znaczeniu języka w konstruowaniu i regulowaniu świata społecznego w relacjach władzy. Media mają szczególną tendencję do dostosowywania swojego języka do dominujących struktur znaczeniowych w ramach wspólnoty, do której należą, ale są również w stanie wytwarzać i upowszechniać nowe znaczenia, aktywnie uczestniczyć w kształtowaniu wspólnego rozsądku, tworzyć hegemonię. Ukierunkowana manipulacja formami komunikacji może prowadzić do powstania stereotypów i uprzedzeń, do cenzury i propagandy. KAD ma na celu rozpoznanie wpływu na społeczność opartą na wspólnym języku oraz na podmioty zaangażowane w te zmiany. Aby analiza ta była skuteczna, należy uwzględnić kontekst społeczny, kulturalny, medialny, w którym badane teksty powstały.

Cechą wyróżniającą analizę dyskursu jest podejście jakościowe i subiektywne. Badania prowadzone przy zastosowaniu różnych metod empirycznych uwzględniają analizę treści, czyli obserwację i pomiar wyraźnych danych w tekście, takich jak słowa, orzeczenia, zdania złożone, elementy stylistyczne, zwracają również uwagę na leżące u ich podstaw struktury semantyczne i odsłaniają implikacje, presupozycje, zależności: strategie, które zwykle pozostają domyślne w dyskursie. W tej perspektywie do złożonej całości tekstu medialnego przypisuje się również elementy kontekstualne i ko-tekstualne (intertekstualne), tj. ukryte lub jawne odniesienia do innych tekstów. Celem takiej analizy

⁴⁶ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006, s. 3.

ma być określenie zasad, na których opierają się struktury, produkcja i rozumienie przekazów medialnych. Wszystkie dyscypliny językoznawstwa zbiegają się w analizie dyskursu – fonologia, morfologia, składnia, semantyka i pragmatyka – a każda z nich przyczynia się do uwypuklenia konkretnych aspektów, na których zamierza skupić swoją uwagę badacz, operując nie klasyfikacjami, jak zrobiłby w ramach poszczególnych dyscyplin, a interpretacjami.

Analiza dyskursu według Normana Fairclough polega na badaniu języka używanego w specyficznym kontekście, ujętego w czynności budowania zdarzeń komunikacyjnych i relacji społecznych⁴⁷. Wiadomo, że język regulują zasady gramatyki, jednak poszczególne osoby mogą nim operować w arbitralny, zróżnicowany sposób, usprawiedliwiony przez sytuacje, instytucje, środowisko społeczne, w którym się znajdują. Dyskurs odzwierciedla porządek społeczny i interaktywny w momencie, w którym jest konstruowany i odtwarzany. Zaangażowanie rozmówcy w wypowiedź nie jest tylko udziałem w procesie komunikacji, lecz także czynnością społeczną:

Analizę dyskursu można traktować dwojako. Z jednej strony, można ją uznawać za odrębną dziedzinę nauk społecznych, o własnym przedmiocie poznania, teorii, swoistych zasadach, procedurach, metodach i technikach badawczych. Z drugiej, można na nią patrzeć jak na zespół technik i procedur badawczych, pozwalających poznawać i opisywać poszczególne fragmenty rzeczywistości⁴⁸.

Dyskurs, zgodnie z perspektywą pragmatyczną, jest nieustannie sytuowanym w kontekście procesem interaktywnym; występuje w takich formach, jakich wymagają czas i miejsce, w których powstaje. Rozpoznanie uwarunkowań społecznych, dominujących ideologii, tekstów, przyczyniających się do tworzenia zasobów językowych i kulturowych wspólnoty, pozwala poprawnie zinterpretować działania podejmowane przez rozmówców, w tym i postaci fikcyjnych:

More important still is that the category of character is, for its very formation, dependent on linguistic forms. Character, it can hardly be denied, is what readers infer from words, sentences, paragraphs and textual composition depicting, describing or suggesting actions, thoughts, utterances or feelings of a protagonist. Thus the linguistic organization of the text will predetermine to a certain degree the kind of 'picture' one may compose of a protagonist. Therefore the particular *forms*

⁴⁷ N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge 1992.

⁴⁸ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, op. cit, s. 13.

by which this is achieved need to be studied in detail⁴⁹.

Skuteczność scenariusza polega na zwięzłości: musi on jak najlepiej przekazać informacje za pomocą krótkiej wymiany zdań, dynamicznych dialogów. Dyskurs w filmie czy w telewizyjnym programie obyczajowym nie jest czymś tak spontanicznym, jak spontaniczny może być dialog w świecie rzeczywistym: jest to wynik przemyślanej pracy nad skryptem, wykonanej długo przed nagraniem. Aktorzy wcielają się w fikcyjne postaci, a publiczność świadomie akceptuje tę konwencję, zatracając się czasami w tej iluzji, szczególnie wtedy, kiedy gra aktorska jest przekonująco prawdopodobna, co dodatkowo wzmaga oprawa scenograficzna. Z należytą ostrożnością, te formy interakcji językowej można porównać do tych prawdziwych, z życia wziętych, a zatem kojarzyć je z badaniami w dziedzinie analizy dyskursu, skupiającej się na aspektach społecznych i na kontekście, w którym odbywają się rozmowy:

Tak rozumiana analiza dyskursu powinna stać się częścią szerszej społecznej, poznawczej teorii dotyczącej reguł i strategii, które leżą u podstaw produkcji i rozumienia dyskursu medialnego. Określeniu prostych korelacji przeciwstawi się wyjaśnienie, poprzez precyzyjne wzorce poznawcze, sposobów określania różnych struktur dyskursu medialnego oraz sposobu, w jaki jest on postrzegany i rozumiany⁵⁰.

Aby zrozumieć funkcjonowanie procesu dyskursywnego, warto podzielić go na główne składowe i zarysować jego strukturę: kolejność etapów, tematów, strategii retorycznych i funkcji narracyjnych. Niektóre elementy, jak na przykład rejestry, formy językowe i ekspresyjne, mogą być typowe dla jasno zdefiniowanych gatunków, odpowiadać oczekiwaniom uczestników, a więc sprzyjać zrozumiałości dyskursu. Wszystkie zasoby językowe przyczyniają się do wewnętrznej organizacji dyskursu i zasługują w tym świetle na uwagę analityka. W niniejszym badaniu zastosowano metodę analizy dyskursu zgodnie z teoriami Jamesa Gee⁵¹, które zostaną omówione w rozdziale trzecim niniejszej pracy.

⁴⁹ W. Van Peer, *Introduction*, w: *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature and Culture*, ed. W. Van Peer, London 1988, s. 9.

⁵⁰ R. Grandi, *I mass media fra testo e contesto*, Milano 1992, s. 39. Wszystkie przytoczone w niniejszej pracy cytaty z języków innych niż angielski zostały przetłumaczone na polski przez autora rozprawy.

⁵¹ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, op. cit.

9. Pojęcie *idiolektu* w dyskusji akademickiej

Aby język bohatera serialu oddawał jego cechy osobowości, twórcy muszą go wyposażyć w idiolekt, to jest niepowtarzalne cechy fonetyczne, składniowe, semantyczne, które między innymi zdradzają informacje o jego zawodzie, pochodzeniu, statusie społecznym; wprowadza się również specyficzny dobór słownictwa, form idiomatycznych, metafor. Podczas gdy idiolekt osoby realnej odtwarza jej życiowe, kulturowe i społeczne doświadczenia, w przypadku postaci fikcyjnych ma się do czynienia ze spreparowanym zestawem, umiejętnie dopasowanym, żeby przekazać jak najwięcej informacji o niepokazywanym na ekranie fikcyjnym życiu postaci.

Pierwsze zastosowanie terminu *idiolekt* pochodzi z roku 1948 – wówczas lingwista Bernard Bloch opisał go jako „the totality of the possible utterances of one speaker at one time in using language to interact with one other speaker”⁵².

“Idiolect” refers to an individual’s unique variety and/or use of language, from the level of the phoneme to the level of discourse. This meaning is reflected in the etymology of the word: the two morphemes *idio-* and *-lect*. *Idio-* is of Greek origin, and means “own, personal, private, peculiar, separate and distinct,” while *-lect* refers to a “social variety of a language.”⁵³.

Podczas gdy zwolennicy tej nowej teorii kilkakrotnie uzupełnili definicję, inni badacze kwestionowali samo istnienie idiolektu lub jego rolę, zasadniczą czy marginalną, w kontekście komunikacji językowej.

Przed przystąpieniem do przeglądu akademickiej debaty na ten sporny temat i przyjęciem wobec niego własnego stanowiska, należy przyjąć definicję tego pojęcia. Ze względu na klarowny i kompletny wywód dla potrzeb tej pracy przyjęto definicję zawartą w *Oxford Bibliographies in Linguistics*:

The theory holds, therefore, that no two people who share a common language have exactly the same linguistic repertoire. In the same way that the variation exhibited in a person’s language production is influenced by their dialect(s), sociolect(s) and by register, so too is it influenced by their personal, idiosyncratic, often habitual linguistic preferences – their idiolect. A person’s idiolect is all encompassing in that it includes linguistic features related to dialect and sociolect, for example, while also

⁵² B. Bloch, *A Set of Postulates for Phonemic Analysis*, “Language” 1948, Vol. 24, No. 1, s. 7.

⁵³ D. Wright, *Idiolect*, w: *Oxford Bibliographies in Linguistics*, ed. M. Aronoff, New York 2018, <https://tiny.pl/pw0hc7-w> Dostęp: 08.03.2025.

being influenced by a wide range of other sources of variation, such as their life experiences; language encounters; what they have read and listened to; where they have been schooled; jobs they have had; their favorite hobbies and pastimes; and their parents, friends, and teachers. An idiolect, therefore, is not stable in its entirety. While some elements may persist throughout a person's life, others may drop out of favor, while new patterns, preferences, and features may be acquired over time⁵⁴.

Idiolekt jest zatem niepowtarzalnym językiem jednostki, wyróżniającym się szczególnymi fonetycznymi, składniowymi, semantycznymi cechami. Do jego kształtowania przyczyniają się czynniki takie jak płeć, wiek, miejsce urodzenia, wykształcenie, zawód i kontekst społeczny jednostki, jak również, często nieświadome przyjmowane, inne „lekty”, na przykład dialekty (lokalne odmiany języków), chronolekty (formy komunikacji specyficznej dla danego okresu), socjolekty (z terminologią typową dla określonego środowiska pracy lub subkultury), ekolekty (ograniczone do gospodarstwa domowego lub kręgu najbliższych przyjaciół, będące często wynikiem mediacji, wzajemnego „zarażania się” dwóch lub więcej idiolektów).

Idiolekt wyraża się poprzez stosowanie osobistych reguł gramatycznych, częstsze używanie niektórych słów, form idiomatycznych, metafor, wprowadzanie neologizmów lub nowych znaczeń dla istniejących już słów, których interpretacja jest jasna tylko w kręgu niewielkiej liczby osób. Idiolekt jest bardzo zmienną strukturą zarówno w czasie, jak i w przestrzeni: ta sama osoba wybiera stosowne kanony komunikacji w różnych sytuacjach, na przykład formalnych lub nieformalnych, w zależności od rodzaju relacji z drugim rozmówcą lub od własnego stanu emocjonalnego. Nowo nabyte doświadczenia przyczyniają się do modyfikacji idiolektu.

Despite being generally accepted in linguistics, the concept of idiolect has received relatively little rigorous or systematic research attention. However, since its introduction in linguistics in the late nineteenth century, the notion of linguistic individuality or the role of the individual in language, if not explicitly the term “idiolect,” has sporadically been the focus of discussion across a range of disciplines in linguistics. This includes debates over whether idiolect resides in the overall linguistic system of an individual or in their patterns of usage, or whether the individual plays a role in language change. In some fields, the advent of large

⁵⁴ *Ibidem*.

collections of texts has facilitated a testing of the theory of idiolect⁵⁵.

Debata na temat tego, czy wyróżniać kategorię idiolektu, a jeśli tak, jaka jest jego rola, zaczyna się już od definicji samego języka: jeśli postrzega się go jako strukturę o określonych właściwościach, unormowanych, skatalogowanych i chronionych przez odpowiednio powołane instytucje, podkreśla się społeczny i konwencjonalny aspekt języka, w którym idiolekt odgrywa podrzędną rolę odstępstwa od normy, mniej lub bardziej świadomie wybranej i używanej przez osobnika; odstępstwa jako takie przyjmują negatywne konotacje. Gdy jednak uważa się język za kanon komunikacyjny używany przez osobę lub małą społeczność, rozpoznanie jego właściwości na podstawie nieodłącznych cech tej właśnie osoby pozwala skupić uwagę na samym idiolekcie:

The substantial debate, here, is not over how to define a word. It turns, rather, on whether an idiolectal perspective on language is to be preferred to a non-idiolectal one. Someone taking an idiolectal perspective on language treats idiolects (in something like the first sense) as having ontological or investigative priority over social languages, conceiving of the latter as nothing but more-or-less overlapping idiolects. Someone taking a non-idiolectal perspective will see social languages as ontologically distinct from and prior to the individual idiolects of those who speak them⁵⁶.

Debata toczy się więc pomiędzy tymi, którzy uważają idiolekt za osobistą odmianę wspólnego, wcześniej przyjętego języka w obrębie danej społeczności, a tymi, którzy w nim widzą podstawowy kod komunikacji, autonomicznie utworzony w umyśle osobnika, niezależnie od języka, którego jest wręcz jednostką składową, wraz z idiolektami innych członków wspólnoty.

Zwolennikiem centralnie pojmowanej roli idiolektu jest Donald Davidson⁵⁷. W jego rozumieniu podstawa skutecznej komunikacji opiera się na zbieżności różnych idiolektów ku identycznym znaczeniom, bez jakichkolwiek założeń o uprzednio dzielonych znaczeniach, pojęciach czy wierzeniach. Rozmówcy zaczynają od swoich założeń i oczekiwań (tzw. *teoria wstępna*) i w trakcie dialogu, po zweryfikowaniu reakcji innych uczestników, dostosowują swój własny język (*teoria przejściowa*), aby osiągnąć

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ A. Barber, E. Garcia Ramirez, *Idiolects*, w: *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, U. Nodelman, Stanford 2021, <https://plato.stanford.edu/entries/idiolects/> Dostęp: 08.03.2025.

⁵⁷ D. Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford 1984.

harmonijną komunikację z innymi osobami biorącymi udział w rozmowie. Innymi słowy wspólna wiedza nie jest konieczna dla udanej interakcji językowej, ponieważ cel komunikacji nie jest całkowitym zbiegiem dwóch idiolektów, a lokalnym, pomiędzy dwoma konkretnymi rozmówcami w określonym kontekście. Davidson posługuje się prowokacyjnym stwierdzeniem, że:

There is no such thing as a language, not if a language is anything like what many philosophers and linguists have supposed. There is therefore no such thing to be learned, mastered or born with⁵⁸.

W szczególności nie ma usystematyzowanej, uznanej struktury wpływającej na ludzką zdolność do określenia jednoznacznego przekazu pewnej wypowiedzi. Davidson nie wyjaśnia procesu tworzenia idiolektów, świadomie narażając się na krytykę bardziej tradycyjnych lingwistów. Carlo Penco uważa, że można znaleźć rozwiązanie, odwołując się do wcześniej przyjętego zastosowania ogólnie ustalonej reguły językowej należącej do sfery interakcji społecznych i akwizycji języka, którą jednostka dostosowuje zgodnie ze swoimi własnymi teoriami przejściowymi⁵⁹.

Ponieważ można w takim razie twierdzić, że idiolekt jest jedyną językową rzeczywistością dostępną w bezpośredniej obserwacji, niektórzy uczeni, w tym młodogramatycy, podnoszą jego ontologiczną rolę i definiują język jako nawarstwienie wielu idiolektów, w ten sposób odmawiając obiektywnej, niezależnej od jednostki egzystencji społecznej języka. Na wzór genetyki: istnienie gatunku, tj. specyficznego języka, wynika z istnienia wielu organizmów (idiolektów) o wspólnych właściwościach, a ewolucja gatunku jest konsekwencją zmian w poszczególnych organizmach.

W wyżej cytowanym haśle dla *Stanford Encyclopedia of Philosophy* Barber i Garcia Ramirez dostrzegają podobieństwa pomiędzy tym podejściem a teoriami Noama Chomsky'ego, zgodnie z którymi umiejętności językowe są wrodzone w mózgu człowieka i nie są wynikiem procesu uczenia się⁶⁰. Dla dokładności: Chomsky uznaje te zdolności jako immanentne cechy wszystkich ludzi, nie zaś danej jednostki, którą można jedynie rozumieć jako wyidealizowany przykład dla zrozumienia uniwersalnych umiejętności językowych.

⁵⁸ D. Davidson, *A Nice Derangement of Epitaphs*, w: *Truth and Interpretation. Perspectives in the Philosophy of D. Davidson*, ed. E. Lepore, Oxford 1986, s. 438.

⁵⁹ C. Penco, *Idiolect and Context*, w: *Library of Living Philosophers: the Philosophy of Michael Dummett*, ed. L.E. Hahn, Chicago 2007, s. 567–590.

⁶⁰ Por. N. Chomsky, *Reflections on Language*, Glasgow 1976.

Krytyczne uwagi ze strony zwolenników bardziej tradycyjnego podejścia, na przykład Michaela Dummetta, zaczynają się od pozornie banalnego pytania: w jaki sposób dwoje rozmówców może się zrozumieć, jeśli każdy wyraża się swoim idiolektem⁶¹? W przypadku, gdy mówca i słuchacz stosują różne znaczenia do tego samego wyrażenia, efektem nie będzie ani harmonia, ani niezgoda, a komunikacja jest w ogóle niemożliwa. Dummett twierdzi, że idiolekt, jeśli istnieje, to tylko jako częściowa, niedoskonała i osobista interpretacja wspólnego języka, regulowanego społecznymi i konwencjonalnymi normami.

Nevertheless, the concept of idiolect is familiar and mysterious in equal measure in the linguistics literature. It is a term that has a passing mention or glossary entry in most introductory textbooks in linguistics, yet it is a theory that is not easily observable or measurable, and for which there is little agreement and even less empirical evidence⁶².

Spór nie został rozwiązany. Pozostaje tylko pewność, że ludzie są w stanie komunikować się ze sobą niezależnie od tego, czy język jest z góry ustaloną tradycją, czy inaczej – jest odtwarzany podczas każdej interakcji. Uruchamiane są umiejętności poznawcze, które ułatwiają ocenę sytuacji i dostarczają niezbędnych informacji, aby się do niej dopasować, sięgając do pamięci krótko- i długoterminowej, do zasobów kulturowych. Ważnym czynnikiem jest świadomość, że również rozmówca używa tych i innych narzędzi do wyrażania siebie i rozumienia cudzych wypowiedzi.

W dyskusji akademickiej termin *idiolekt* jest często stosowany zgodnie z jego pierwotnym, wynikającym z etymologii znaczeniem, tj. rozumie się go jako charakterystyczny sposób komunikacji danej osoby, określony indywidualnymi fonetycznymi, składniowymi, semantycznymi cechami. Na przykład analiza formuł komunikacji osobowości ze świata polityki pozwala rozpoznać prawdziwe intencje ukryte za stereotypowymi lub formalnymi wypowiedziami⁶³, a klasyfikacja korpusów językowych dzieł pisarzy lub autorów czasami pokrywa się z bardziej klasycznym pojęciem stylu.

⁶¹ M. Dummett, *A Nice Derangement of Epitaphs: Some Comments on Davidson and Hacking*, w: *Truth and Interpretation*, op. cit., s. 459–476.

⁶² D. Wright, *Idiolect*, op. cit.

⁶³ Por. J. Sclafani, *Talking Donald Trump: a Sociolinguistic Study of Style, Metadiscourse, and Political Identity*, London 2017.

Również w niniejszym badaniu termin *idiolekt* stosuje się w tym znaczeniu. Proponowana tu interpretacja czerpie inspirację z teorii Jamesa Paula Gee. Według niego każdy człowiek nauczył się *języka podstawowego* (*primary language*), ale posługuje się dialektami, socjolektami oraz licznymi językami wtórnymi, tzw. *językami społecznymi* (*social languages*), z których każdy pozwala na odgrywanie określonej roli w danym kontekście⁶⁴. Podczas gdy język podstawowy jest skodyfikowany przez reguły i nauczany w szkole, wszystkie pozostałe języki tworzone są przez użytkowników na podstawie *schematów ko-lokacyjnych* (*collocational patterns*)⁶⁵, które przypisują wypowiedziom specyficzną tożsamość i czynność społeczną. Gramatyki języków wtórnych wpływają na podstawowy język danej osoby, nabierający cechy jej idiolektu.

Istota podejścia metodycznego w tym badaniu polega na tym, że nie poddaje się analizie idiolektu realnej osoby, lecz fikcyjnej postaci z wirtualnego świata seriali telewizyjnych, której formy komunikacji są wynikiem pracy autorów i aktorów: zapewne w tym przypadku nie można mówić ani o oryginalnym produkcie wrodzonych umiejętności postaci, ani o spontanicznym tworze. Postać fikcyjna ma jednak swój rozpoznawalny sposób komunikacji, można z niego wywnioskować ważne informacje o jej tożsamości, o jej tle kulturowym, o doświadczeniach w jej wirtualnym życiu, poprzedzających rozpoczęcie fabuły serialu lub toczących się równolegle, poza narracją. Podobne stanowisko przyjmuje Anna Shcherbak, skupiająca się na idiolektach postaci fikcyjnych, literackich lub kinowych, kwestionując możliwość ich wiernego przetwarzania w trakcie tłumaczenia na drugi język⁶⁶. Nie można zaprzeczyć, że takie czynniki jak dialekty, słownictwo subkultur, wulgaryzmy, poziom grzeczności wpisują postaci w ramy konkretnych kontekstów lokalnych, społecznych lub pokoleniowych. W przypadku drugorzędnych postaci wypowiedzenie kilku kwestii, wraz z wyglądem zewnętrznym, służy wstawieniu ich do odpowiednich kategorii i stereotypów. Bohaterowie zaś dzięki swoim wypowiedziom zyskują głębię emocjonalną i uzupełniają swój wizerunek.

Dla niniejszego badania konieczna jest najpierw ocena poziomu zbieżności idiolektu postaci ze społecznie akceptowanym językiem lokalnym, żeby następnie ustalić potencjalne przyczyny wszelkich odchyłeń od normy: wpływy etniczne i geograficzne

⁶⁴ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, op. cit.

⁶⁵ J.P. Gee, *How to do Discourse Analysis. A Toolkit*, New York 2011, s. 158.

⁶⁶ A.Y. Shcherbak, *Idiolect of Fiction Character in Translation*, "Science and Education a New Dimension" 2015, Vol. 3(14), Iss. 65, s. 25–27.

(akcenty i dialekty), wykształcenie (poprawność gramatyczna, bogactwo słownictwa, umiejętność dostosowywania się do różnych kodów formalnych lub nieformalnych), doświadczenie społeczne i zawodowe (język techniczny, socjolekty, subkultury, slang i wulgaryzmy). W ramach tej klasyfikacji należy jednak uwzględnić niektóre dodatkowe cechy, które przyczynią się do dokładniejszego zdefiniowania osobowości postaci: jej ton głosu, użycie wykrzykników i trybu rozkazującego, najczęściej używane słowa, zdrobnienia i czułości, stosunek do innych postaci, siła illokucyjna wypowiedzi. Większość podanych tu cech pochodzi z dziedziny pragmatyki.

Rozdział II. Adaptacja formatów telewizyjnych a jej wpływ na społeczeństwa, kultury i języki lokalne

1. Wstęp

Punktem wyjścia do rozważań w tym rozdziale będzie objaśnienie terminu *format telewizyjny* (podrozdział 2). W centrum uwagi znajdą się jego podkategorie oraz opis etapów w rozwoju telewizji, które przyczyniły się do upowszechnienia tego typu produktu. Ponadto zostaną opisane pierwsze formaty telewizyjne, aspekty formalne i handlowe ich sprzedaży, jak również przeszkody napotymane w procesie przekazywania własności intelektualnej. Podrozdział 3 opisuje proces dostosowania formatu do realiów innych krajów, znany jako adaptacja. Dyskusja metod stosowanych w adaptacjach opiera się na wybranych teoriach translatorskich. Dla ustalenia powodów sukcesu formatów w podrozdziale 4 zostaną omówione niektóre teorie socjologiczne, według których publiczność przyciągają programy kulturowo jej bliskie.

Międzynarodowy rynek seriali telewizyjnych przyczynił się do debaty akademickiej między przeciwnikami domniemanej amerykańskiej inwazji kulturowej a zwolennikami globalizacji. W wyniku debaty powstało nowe, hybrydowe pojęcie *glokalizacji*. Problematykę przedstawiono w podrozdziale 5. W podrozdziale 6 przytaczane są naukowe próby kategoryzacji metod stosowanych przez lokalnych scenopisarzy, żeby dopasować konkretne gatunki programów do gustu własnych odbiorców. W ostatnim – siódmym – podrozdziale zawęża się pole analizy do specyfiki adaptacji formatów fabularnych, co wprowadza merytorycznie do tematu niniejszej rozprawy.

2. Definicja formatu telewizyjnego

Jerome Bourdon uważa, że termin *format* (łacińskiego pochodzenia) dotarł do kręgów anglojęzycznych około połowy XIX wieku poprzez język francuski, znajdując zastosowanie w typografii, odnosząc się początkowo do rozmiaru drukowanych stron, w następstwie czego zaczął oznaczać pewien standard techniczny, wzorzec do kopiowania⁶⁷. Dopiero w momencie pojawienia się komercyjnych stacji telewizyjnych w Europie, a najprawdopodobniej wraz z uruchomieniem kanału ITV w Wielkiej Brytanii w roku 1955, wyraz *format* przyjął dzisiejsze znaczenie, a mianowicie zaczęto nim określać pomysł na program telewizyjny, sprzedawany następnie i powielany w innych krajach.

Pewne nieporozumienia związane z tym terminem pojawiają się w trakcie czytania opracowań Alberta Morana – naukowca, który zapoczątkował badania nad formatami telewizyjnymi. Jego pierwsza definicja, powtarzana przez badaczy podejmujących ten temat, głosi, że „a television format is that set of variable elements in a program out of which the variable elements of an individual episode are produced”⁶⁸. W tym przypadku Moran opisuje powtarzającą się strukturę w poszczególnych odcinkach danego seryjnego programu telewizyjnego, stały schemat teleturnieju, serialu, jak również dziennika, których pojedyncze części są za każdym razem powtarzane w tej samej kolejności i z pewną regularnością, chociaż wypełniane są wciąż nowymi treściami. Nie sposób tu nie przywołać cytatu niejednokrotnie przytaczanego przez Morana: podczas wywiadu pewien producent telewizyjny stwierdził, że format jest jak pieróg, ciasto, którego się nie zmienia, pozostaje takie samo tydzień po tygodniu, ale w każdym odcinku należy napełnić je innym farszem⁶⁹.

Albert Moran stosuje jednak to samo określenie do opisu praktyki sprzedaży własności intelektualnej z jednego kraju do drugiego, zestaw cech wyróżniających dany program telewizyjny, jak również główne instrukcje techniczne – tak, żeby inna stacja telewizyjna mogła go odtworzyć i nadać. W tym kontekście definicja Morana brzmi następująco: „a complex, coherent package of industry knowledge that is licenced to facilitate the making of another version of a program in another television market”⁷⁰. W

⁶⁷ J. Bourdon, *From Discrete Adaptations to Hard Copies. The Rise of Formats in European Television*, w: *Global TV Formats*, op. cit., s. 111–127.

⁶⁸ A. Moran, *Copycat TV. Globalization, Program Formats and Cultural Identity*, Luton 1998, s. 13.

⁶⁹ *Ibidem*. Por.: J. van Manen, *Televisieformats en ideeën naar Nederlands recht*, Amsterdam 1994.

⁷⁰ A. Moran, *New Flows in Global TV*, Bristol / Chicago 2009, s. 7.

tym zdaniu Moran skupia się na licencji, a więc na prawnym, finansowym i technologicznym aspekcie obrotu formatami, ale należy podkreślić, że nie tylko pod tym względem analizuje ten rodzaj programów, lecz zwraca się również ku zjawiskom kulturowym, które pociągają za sobą zastosowanie formatów.

Należy więc zachować ostrożność, ponieważ ten sam autor stosuje to samo określenie, żeby opisać dwa różne, choć powiązane ze sobą, produkty. Wspólne cechy to powtarzanie, rozróżnienie w ramach powtarzania, systematyzacja tego rozróżnienia – tym kluczem można sprowadzić te dwa pojęcia do tego samego określenia. Innymi słowy można rozpoznać wewnętrzne powtórzenia w strukturze formatu, który proponuje w każdym odcinku ciąg cyklicznie powracających działań, a jednocześnie odczuwać inny rodzaj powtórzenia podczas przejścia formatu od jednej adaptacji do drugiej, tam, gdzie ponawiane są zarówno koncepcyjne podstawy programu, jak i szereg uregulowanych normami czynności.

W niniejszej pracy problem powtarzalności struktury programu w kolejnych jego odcinkach będzie potraktowany marginalnie, wiodącym tematem jest natomiast zjawisko przetwarzania treści z jednego kontekstu kulturowego do drugiego poprzez adaptację, i to w tym znaczeniu termin *format* będzie używany. Na ten temat Justin Malbon stwierdza, że „[...] the definition tends to be extremely broad, almost to the point that it does not provide a useful basis for analysis”⁷¹. Autor nawiązuje do poglądu, że myli się ten, kto widzi w formacie ukończony program, gotowy do nadania, ponieważ formatem jest cechująca program koncepcja, należąca do dziedziny własności intelektualnej, jak również licencja – konieczna do tego, żeby skorzystać z tej koncepcji. Innymi słowy format jest produktem, rodzajem towaru, przedmiotem umowy.

Można traktować format jak szablon do przeszczepiania programu z jednego kraju do drugiego, jak solidną, bo wyposażoną we własne reguły – choć niekompletną – strukturę, wymagającą uzupełnienia nowymi aktorami i treściami należącymi do kultury, w której zadowoleni są odbiorcy nowej wersji programu. W celu utrzymania własnej integralności i rozpoznawalności na rynku nasyconym podobnymi produktami szablon zazwyczaj nie pozwala na dokonywanie zbyt daleko idących zmian, podczas gdy proces wprowadzania lokalnych elementów bardziej sprzyja swego rodzaju twórczej wolności. Szablon sam w sobie jest ramowy, uniwersalizowany, zanonimizowany, pozbawiony treści powiązanych z którąkolwiek kulturą, co ułatwia jego przetwarzanie; dopiero

⁷¹ J. Malbon, *All the Eggs in One Basket: the New TV Formats Global Business Strategy*, w: *Audiovisual Works, TV Formats and Multiple Markets*, ed. M. Keane, A. Moran, M. Ryan, Brisbane 2003, s. 33.

lokalne treści zaokrąglają jego kanciaste kształty, czynią go atrakcyjnym dla konkretnej publiczności i decydują o jego sukcesie.

W swojej definicji socjolog Jean Chalaby konsekwentnie kładzie nacisk na cechy danego formatu, które muszą wyróżniać go w katalogu z podobnymi produktami, jednak bardziej oryginalne jest tutaj jego podejście do narracji, do konieczności opowiadania niepozbawionych sensu treści: „A TV format is the structure of a show that can generate a distinctive narrative and is licensed outside its country of origin in order to be adapted to local audiences”⁷².

Michał Boćák proponuje mniej efektowną, za to bardziej kompletną definicję:

Format [...] mógłby być opisany jako wyraźna i ściśle określona koncepcja danego programu radiowego lub telewizyjnego, wymyślona przez konkretnych twórców oraz posiadana przez konkretnego właściciela, potwierdzająca swoją rozpoznawalność w odniesieniu do podobnych produktów, zachowująca także ściśle określony zestaw praktyk produkcyjnych, mająca na celu przyciągnąć określonych odbiorców, która ze względu na swoje rozległe uzasadnienie może funkcjonować jako towar⁷³.

Serafina Fusco i Marta Perrotta wskazują na trzy główne czynniki określające format telewizyjny⁷⁴: to produkt gospodarczy, przedmiot negocjacji, wymiany, umowy; to produkt technologiczny, narzędzie pracy dla producentów; to wreszcie model organizacyjny dla specyficznych treści, szczególnie przebieg rozwoju pewnych funkcji narracyjnych, środek wyrażania się dla gatunków telewizyjnych i archetypów w ogóle.

⁷² J.K. Chalaby, *The Format Age. Television's Entertainment Revolution*, Cambridge 2016, s. 30.

⁷³ M. Boćák, *Formát v mediálnych štúdiách: terminologické úvahy*, w: *Médiá a text II*, red. M. Boćák, J. Rusnák, Prešov 2008, s. 7.

⁷⁴ S. Fusco, M. Perrotta, *Rethinking the Format as a Theoretical Object in the Age of Media Convergence*, „Observatorio” 2008, Vol. 7, s. 89–102.

2.1. Cechy wyróżniające formaty telewizyjne

Klasyczny quiz oparty na pytaniach i odpowiedziach, w którym nagrodę otrzymuje uczestnik wykazujący się największą wiedzą, jest formatem podstawowym, mało interesującym dla potencjalnych inwestorów zagranicznych; ponadto jest łatwy do kopiowania, a więc zagrożone są prawa autorskie jego producentów. Żeby teleturniej stał się atrakcyjniejszy na międzynarodowym rynku, należy dodać cechy odróżniające go od podobnych programów. Można na przykład pozwalać uczestnikom na szybką konsultację telefoniczną z inną osobą; ustawić graczy na zapadniach albo przy kolorowych bombach, żeby ukarać ich po udzieleniu błędnej odpowiedzi; zachęcać do tworzenia sojuszy. Lista przykładów jest długa.

Te cechy wyróżniające, tak jak reszta struktury formatu, muszą być uniwersalne, przetwarzalne, muszą być w stanie przekroczyć granice państwowe i bariery kulturowe, przystosować się do zróżnicowanych realiów, a więc nie mogą być zbyt ściśle powiązane ze specyficznym kontekstem określonej kultury: inaczej postrzegane są bowiem takie zjawiska jak cielesność, wulgarne słownictwo, godność człowieka czy sam fakt wypowiedzania się na pewne tematy.

Format należy do tak zwanej własności intelektualnej lub przemysłowej, a dzisiejszy licencjobiorca otrzymuje obszerny pakiet konkretnych materiałów i usług, znany fachowcom pod nazwą *biblii*. W ramach pakietu klient znajduje materiał drukowany, informatyczny i audiowizualny różnego rodzaju: opis pomysłu wyjściowego i wskazówki, jak wiernie go odtworzyć, instrukcje dotyczące technologicznego *know-how*, modele finansowe, scenariusze, statystyki oglądalności, przeglądy prasowe, spis doradców; nagrania odcinków (wersji oryginalnej, jak również późniejszych adaptacji), materiały promocyjne, zdjęcia z planu, muzykę, motywy dźwiękowe i wizualne, programy graficzne i komputerowe. Cechy wyróżniające format również znajdują się w *biblii* i są tam objęte prawami autorskimi.

Biblia zawiera więc opis celu do osiągnięcia i sposobu, jak tego dokonać; klient otrzymuje w pakiecie produkt oryginalny, licencję na jego adaptacje i potrzebne instrukcje. Na podstawie dotychczasowych adaptacji *biblia* wzbogaca się o rozwiązania alternatywne, choć sama chroni nienaruszalność podstawowej koncepcji i nie pozwala na ingerencję w cechy wyróżniające dany program. Z każdą iteracją format staje się coraz bardziej złożony, kulturowo bogatszy, bardziej wartościowy.

2.2. Krótka historia formatów TV

Pierwsze przypadki adaptacji datują się na lata dwudzieste ubiegłego wieku, gdy w środowisku radiowym Stany Zjednoczone i Wielka Brytania podkładały sobie nawzajem pomysły dotyczące konkursów, programów rozrywkowych, komedii. Jean Chalaby ustala na rok 1946 datę pierwszego oficjalnego przeniesienia formatu – wówczas BBC kupiła prawa autorskie do nadawanego za oceanem już od 1942 roku programu radiowego *It Pays to Be Ignorant*, żeby rozpocząć własną wersję w Wielkiej Brytanii pod tytułem *Ignorance is Bliss*⁷⁵. W tym samym okresie inne kraje europejskie również czerpały z pomysłów krajów anglojęzycznych w celu urozmaicenia własnych ramówek, jednak ówczesne ustawodawstwo nie chroniło tego rodzaju własności intelektualnej, a zatem nikt nie czuł się zobowiązany do płacenia za prawa autorskie: proceder ten został opisany przez Bourdona jako *dyskretne adaptacje*⁷⁶.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ta praktyka została znacznie ograniczona, ponieważ większości telewizji państwowych na świecie wyznaczono nowe zadania: przekazywanie informacji w imieniu rządu, czynny udział w upowszechnianiu poprawnie stosowanego języka ojczystego, wspieranie wartości moralnych, umacnianie tożsamości narodowej. Najbardziej odpowiednim sposobem na skuteczne wykonanie tej misji było nadawanie programów odwołujących się do idei stworzenia wspólnego zasobu kulturowego: ekranizacji dzieł literackich istotnych dla dziedzictwa narodowego, lokalnych eposów i legend, seriali historycznych, dokumentalnych czy obyczajowych. Z tego powodu zakup produktów z zagranicy wydawał się aktem złego gustu. Nieliczne transakcje tego typu dotyczyły teleturniejów: programy zostały mocno przystosowane do warunków lokalnych, a ich pochodzenie z zagranicy było przed publicznością pomijane milczeniem. Zupełnie odwrotnie dzieje się dzisiaj, kiedy stacje telewizyjne zachęcają widzów do oglądania formatów, powołując się na ich wcześniejsze powodzenie na innych rynkach.

W większości krajów telewizje zostały założone jako instytucje publiczne. Włoska RAI na przykład rozpoczęła transmisję w roku 1954, a jej główną misją było przekazywanie informacji od młodego republikańskiego rządu do jak najszerszego grona obywateli, jak również budowanie nowej włoskiej świadomości narodowej w kraju niezbyt jednorodnym pod względem kulturowym, społecznym i językowym. Po trudnym

⁷⁵ J. Chalaby, *The Format Age*, op. cit.

⁷⁶ J. Bourdon, *From Discrete Adaptations to Hard Copies*, op. cit.

okresie faszyzmu nowa, wspólna wszystkim Włochom kultura, promowana przez telewizję, opierała się na arcydziełach literatury narodowej, na pokazywaniu lokalnych krajobrazów i zabytków, na kibicowaniu krajowym sportowcom i na promowaniu włoskiej muzyki. Podobne misje realizowały telewizje w Europie, Afryce i Azji, chociaż w wielu krajach rządy korzystały z tego środka masowego przekazu głównie jako narzędzia propagandy politycznej.

W Stanach Zjednoczonych przeciwnie, stacje telewizyjne zaczęły działać jako prywatne przedsiębiorstwa komercyjne. Oznaczało to brak nacechowania ideologicznego, ale również brak rządowego finansowania: z jednej strony stacja musiała uzyskać przychody od reklamodawców, a z drugiej – lojalnych odbiorców, czyli potencjalnych kupców reklamowanych produktów. Lojalność budowano za pomocą produkcji atrakcyjnych programów, nadawanych seryjnie w regularnych odstępach czasu i przerywanych blokami reklamowymi.

W latach 80. również w Europie udzielano licencji prywatnym stacjom telewizyjnym, które dla wypełniania swojej cotygodniowej oferty korzystały z tak zwanych programów w *puszkach* (*canned programs*), czyli z już gotowych seriali amerykańskich, nagrywanych na taśmach filmowych i wysyłanych w metalowych pojemnikach.

Przed transmisją programy importowane przechodziły przez proces adaptacji – do dzisiaj stosowany, mniej lub bardziej inwazyjny, w zależności od stosowanej obróbki językowej: napisy, lektor, dubbing. Eliminowane ze scenariusza, trudne do zrozumienia odwołania do amerykańskich realiów są zastępowane przez inne elementy, jak na przykład nowe imiona postaci i nazwy miejscowości. Dialogi są przeredagowane, żeby rozszyfrować angielskie gry słów albo je zsynchronizować z ruchem warg aktorów. Komiczna kwestia, wzbudzająca charakterystyczny śmiech w tle komedii amerykańskich, nie zawsze jest zabawna po jej przetłumaczeniu na inny język, dlatego adaptacja wykracza poza sferę czysto językową.

W krótkim czasie europejskie stacje komercyjne wyrobiły sobie markę na rynkach lokalnych i zaczęły produkcję własnych, flagowych programów, pasujących do profilu stacji i do grupy docelowej ich widzów. W tym celu nie kupowano już programów z zagranicy, lecz pomysły na nie – to jest formaty.

W latach 90. cztery formaty osiągnęły sensacyjny sukces w skali światowej: teleturniej *Who Wants to Be a Millionaire?*, *reality shows* (*Big Brother*, *Survivor*), *talent show* (*Idol*). To programy rozrywkowe o prostej strukturze, a doświadczenie autorów

pomysłu, płynące ze sprzedaży praw do formatu, pomagało w realizacji programu w każdym kraju, który dany format kupił. Od tamtego momentu to formaty zajęły najlepsze przedziały czasowe w ramówkach, a nawet przywiązane do tradycji stacje państwowe zaczęły sięgać po adaptacje, żeby nie tracić pozycji na rynku.

Metoda okazała się tak skuteczna, że zaraz po *light entertainment* (teleturnieje, *talent* i *reality shows*) na rynku pojawiły się formaty dla porannych magazynów i *talk shows*, programów dla młodzieży i prognoz pogody. Jako ostatnie na rynku pojawiły się seriale, ponieważ ich adaptacja wydawała się bardziej skomplikowana i kosztowna, jednak w krótkim czasie zniknęły wszelkie wątpliwości, a zjawisko adaptacji formatów obyczajowych stało się powszechne.

3. Adaptacja, ekranizacja i inne przeniesienia między środkami przekazu

Termin *adaptacja*, podobnie jak *format*, może być mylnie interpretowany, ponieważ obu przypisuje się różne znaczenia. W dziedzinie mediów najczęściej odnosi się do przeniesienia pewnej treści kulturowej z wymiaru jednego środka przekazu do innego: fabuła książki może stać się podstawą scenariusza filmowego (*ekranizacja*), jak również programu telewizyjnego, sztuki teatralnej, audycji radiowej, a nawet gry komputerowej (*egranizacja*). W istocie możliwe są wszelkie kombinacje między tymi gatunkami. Materiał zostaje poddany odpowiedniej obróbce oraz dostosowany do form i konwencji nowego środka przekazu. Wynik końcowy jest nowym, niezależnym dziełem, bardziej lub mniej wiernym oryginalnej wersji, z której czerpał inspirację. Określenie *adaptacja* odnosi się zarówno do samego dzieła, jak i do procesu jego transformacji, a podobny dualizm odnotowuje się także w innych jego znaczeniach.

Mając na myśli to właśnie znaczenie, Linda Hutcheon stwierdza, że „adaptation is a form of repetition without replication”⁷⁷. Ta wyjątkowo trafna definicja może znaleźć zastosowanie również do lokalnej adaptacji formatów.

Żeby pojąć ten rodzaj intertekstualności, należy poddać w wątpliwość rozpowszechniony aksjomat, zgodnie z którym oryginał jest zawsze najlepszy:

Jeżeli dzisiaj zastanawiamy się nad powtarzalnością i serialnością w produkcjach kinowych, telewizyjnych, narracyjnych i szeroko rozumianych reprezentacyjnych (od komiksu, przez powieść, aż do poematu epickiego), czynimy to dlatego, że wywodzimy się z cywilizacji, która wielokrotnie przypominała nam, że produkty „z duszą”, produkty „kreatywne” im bardziej są oryginalne, tym bardziej są interesujące. Gdybyśmy nie byli uzależnieni od ideologii filozoficznej i estetyki oryginalności, nie zastanawialibyśmy się nad powtarzalnością i serialnością⁷⁸.

Poglądy Umberta Eco można odnieść do problemów zawartych w tej pracy: według powszechnej opinii adaptacja jest podrzędna, wtórna i naśladowcza, a proces twórczy miał miejsce tylko podczas kreowania dzieła pierwotnego, stąd adaptacja oznacza tylko kopiowanie. Proces adaptacji może być porównany z tłumaczeniem tekstu literackiego, które również z trudem osiąga wartości artystyczne pierwowzoru,

⁷⁷ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Abingdon 2006, s. XVI.

⁷⁸ U. Eco, *Tipologia della ripetizione*, w: *L'immagine al plurale*, ed. F. Casetti, Venezia 1984, s. 20.

szczególnie wtedy, kiedy tłumacz, dla zyskania na czytelności przekazu, rezygnuje z dosłowności i wierności z oryginałem.

Albert Moran również poszukuje nobilitacji dla adaptacji u semiotyków⁷⁹: według Jurija Łotmana tłumaczenie jest bogatym, generatywnym procesem, wynikiem interakcji dwóch lub więcej kultur, powołującym do życia nowy tekst, zawierający w sobie oryginał, jak również dodatkowe kody interpretacyjne. Efektem tego przekład staje się równie oryginalnym tekstem. Nietrudno odnieść tę teorię do procesu adaptacji formatów, opartego na dialogu kulturowym, na wymianie. Adaptatorzy nie starają się proponować dosłownego tłumaczenia, ale rozumiały tekst, który może być przedstawiony odbiorcom zarówno jako przeróbka innego programu, jak i zupełnie nowa treść.

Clem Robyns zaproponował cztery modele podejścia do tłumaczenia, zależne od postawy do własnej tożsamości (język i kultura), jak również do tożsamości innych, bardziej lub mniej otwarte na praktyki inwazyjne (aktywne lub bierne), skłonne do poszanowania lub naruszania kodów wyjściowych czy docelowych⁸⁰. Te cztery modele to: imperialistyczny, obronny, trans-dyskursywny, ułomny. Eric Plourde twórczo skorzystał z tej klasyfikacji, by opisać możliwe opcje nadawania zakupionego z zagranicy programu telewizyjnego⁸¹. Można go pokazać bez wprowadzania zmian, zgodnie z ułomnym podejściem: taki zwyczaj jest praktykowany tam, gdzie sprzedający i kupujący mówią w tym samym języku, albo w przypadku, kiedy z różnych powodów, na przykład artystycznych, uważa się za konieczne utrzymanie produktu w nienaruszonym, oryginalnym kształcie. W przypadku postawy trans-dyskursywnej, wszystkie elementy audiowizualne pozostają nienaruszone, ale dodaje się napisy w ramach metatekstu. Zmiany zastosowane w wyniku przyjęcia formuły obronnej pozostawiają wyraźniejszy ślad, ponieważ cała ścieżka audio jest albo przykryta głosem lektora, albo zastąpiona nowym dubbingiem. Czwarte – imperialistyczne podejście – to adaptacje formatów, w których nie tylko ścieżka audio, lecz także obraz jest ponownie nagrywany i wzbogacany elementami lokalnej kultury. Wybór właściwej formuły uzasadniają aspekty ekonomiczne i kulturowe, różne postawy przyjmowane wobec poszczególnych zagranicznych źródeł, poczucie wyższości czy kompleksy niższości. W ostatnich latach właśnie to ostatnie podejście znalazło najszersze zastosowanie na całym świecie.

⁷⁹ A. Moran, *Copycat TV*, op. cit.

⁸⁰ C. Robyns, *Translation and Discursive Identity*, "Poetics Today" 1994, Vol. 15, No. 3, s. 405–428.

⁸¹ E. Plourde, *The Dubbing of the Simpsons: Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences*, "Texas Linguistic Forum" 2000, Vol. 44, Iss. 1, s. 114–131.

Przedstawione powyżej podejścia do tłumaczenia, w szczególności obrotne i trans-dyskursywne, podkreślają, że adaptacja polega przede wszystkim na przystosowaniu i dopasowaniu, co jest również praktykowane w świecie mediów przed emisją programu importowanego z zagranicy – mowa tu o dodaniu napisów lub dubbingu, dokonaniu ewentualnych cięć w montażu mających na celu wpasowanie się w rygorzy czasowe ramówki, dostosowaniu do przerw reklamowych, wprowadzeniu nowej czołówki lub napisów końcowych. Samo tłumaczenie dialogów nie zawsze i niekoniecznie bywa dosłowne, żeby dostosować się do różnic językowych i kulturowych. Tam, gdzie popularny jest dubbing, dobór słów musi jeszcze pasować do ruchu warg aktorów i do ogólnej synchronizacji nagrania.

3.1. Adaptacja a formaty telewizyjne

W dotychczasowych rozważaniach pojawiły się dwa przypadki zastosowania terminu *adaptacja* w świecie mediów: przeniesienie pewnej treści kulturowej z wymiarów jednego środka przekazu do innego oraz dostosowanie importowanego, nagranego już programu do lokalnych warunków przed jego nadawaniem. Adaptacja formatów w dużej mierze zawiera elementy tych dwóch praktyk, jednak w szczególności dotyczy przeniesienia treści audiowizualnej z jednego środowiska kulturowego i językowego do drugiego poprzez nagranie programu telewizyjnego od nowa w danym kraju, na podstawie zakupionego za granicą formatu, przy wykorzystaniu miejscowych aktorów i scenografii.

Przekłada się w takim razie nie tylko tekst scenariusza, lecz także wszystkie inne formy przekazu znaczeń, takie jak komunikacja niewerbalna, atrybuty statusu społecznego, obyczaje i tradycje, rola mężczyzn i kobiet w społeczeństwie, wygląd ich ubrań i mieszkań, symbolika kolorów i wszelkie inne znaki. Adaptatorzy, nowocześni tłumacze, mają głęboką wiedzę o specyficznych kulturowych aspektach kraju docelowego, w którym nagrywana jest nowa wersja programu. W celu uzyskania jak najbardziej czytelnej dla nowych widzów narracji podejmują odpowiedzialność i dokonują zmian, cięć, dokładają do treści oryginalnej nowe składniki, opierając się na znajomości upodobań i oczekiwań miejscowych odbiorców.

Pomimo wcześniejszych odwołań do teorii translatorskich zabieg adaptacji cechują istotne różnice w porównaniu z tłumaczeniem literackim. W tym ostatnim tłumacz jest świadom zadania przekładania przekazu i zamiarów autora oryginału, a jego nazwisko pozostaje w nagłówku dzieła. Misją tłumacza jest oddanie własnych umiejętności na rzecz autora. Praca adaptatora formatu jest mniej ambitna: jego zadanie polega na obróbce zakupionej za granicą koncepcji produktu rozrywkowego tak, by mogła ona funkcjonować na lokalnej płaszczyźnie. Nie ma potrzeby odtwarzać inspiracji jakiegoś konkretnego artysty, a jedynie zasady narzucone przez sprzedających licencję, której autorstwo często pozostaje anonimowe, zastąpione przez znaki towarowe międzynarodowych koncernów dystrybucyjnych. Jeżeli tłumaczenie literackie ma na celu odkrycie dla pewnej publiczności tego, czego nie mogłaby ona inaczej docenić ze względu na brak znajomości języka, adaptacja ma skłonność do wywoływania u widzów fałszywego przekonania, serwując im produkt rzekomo specjalnie dla nich nagrany, w ich języku i otoczeniu.

Zamiast wyrazu *adaptacja* można również użyć terminów *lokalizacja* i *indygenizacja*, przy czym poszczególni autorzy wykazują swoją skłonność do stosowania jednego lub drugiego określenia. Ich atut leży w jednoznaczności, a więc polega na unikaniu nieporozumień wynikających z rozumienia adaptacji. Te synonimy również opisują zarówno proces przeróbki formatu, jak i ukończony już program.

3.2. Definicje naukowe adaptacji formatów

Adaptacja formatu polega na przygotowaniu poszczególnych modułów danego programu telewizyjnego w lokalnej wersji, przy zachowaniu oryginalnej narracji, w taki sposób, by zadowolić gust konkretnej publiczności.

Opisując adaptację formatów, Michele Sorice użył określenia *autorstwo w liczbie mnogiej*, od którego może zależeć powodzenie danego programu w jakimś kraju⁸². Paolo Taggi odnosi się do tego zagadnienia następująco:

[...] powtarzalność nie oznacza automatyzacji. Każdy format, nawet najbardziej mechaniczny i sztywny, wymaga pewnej przestrzeni na przemyślenie i przepisanie, gdy przenosi się z jednej stacji telewizyjnej do drugiej – z jednego kraju do drugiego. Ten proces ponownego tworzenia, częściowego lub całkowitego, nazywa się adaptacją⁸³.

Alexandra Beeden i Joost de Bruin w swoich badaniach porównujących różne warianty mockumentu *The Office*⁸⁴ potwierdzają wyżej zaprezentowaną tezę: powodzenie adaptacji może być połączone z jej zdolnością do odzwierciedlania i interpretowania swojego nowego kontekstu⁸⁵. Gdyby tak nie było, samo istnienie adaptacji straciłoby sens: jeżeli nowa, lokalna wersja nie jest w stanie reprezentować wartości kulturowych społeczności, dla której jest nagrana, nie spełnia wówczas oczekiwanej funkcji. Podobny pogląd wyraża Isadora García Avis, która zajmowała się adaptacjami skandynawskiego serialu kryminalnego *Bron/Broen*⁸⁶:

The relevance that context has in the study of television becomes even clearer when a long-form series is remade in a different country, since all of its narrative elements

⁸² *Programmi in scatola. Il format nella TV globale*, ed. M. Sorice, Torino 2005, s. 9.

⁸³ P. Taggi, *Il manuale della televisione. Le idee le tecniche i programmi*, Roma 2003, s. 389.

⁸⁴ Program nadawany w Polsce pod tytułem *Biuro*. Polska adaptacja z roku 2021 nosi tytuł *The Office PL*.

⁸⁵ A. Beeden, J. de Bruin, "The Office", *Articulations of National Identity in Television Format Adaptation*, "Television & New Media" 2010, Vol. 11, Iss. 1, s. 3–19.

⁸⁶ Serial nadawany w Polsce pod tytułem *Most nad Sundem*.

must be transformed according to the defining coordinates (whether they are historical, sociocultural, political or related to the broadcasting industry) of this new context⁸⁷.

Tak więc przestrzeń przedstawiona w adaptacjach – miejsca, krajobrazy, wnętrza – posiada wartości nie tylko czysto estetyczne – jej głównym zadaniem jest stworzenie znajomego w odczuciu publiczności tła, przed którym będzie się toczyła importowana narracja. Przestrzeń jest kluczowym czynnikiem dla stworzenia udanej lokalizacji.

Vinicius Navarro twierdzi, że badaczy bardziej fascynuje adaptabilność formatów niż sam proces adaptacji⁸⁸. Format ma to do siebie, że jest przejawem swego rodzaju kulturowego reżimu, w którym globalność jest zatwierdzona, a nie zagrożona przez lokalną specyfikę; jest produktem kulturowym, jego lokalna tożsamość wynika z negocjacji przeprowadzonych w trakcie procesu adaptacji. Navarro porównuje adaptację do widowiska rozumianego jako powtarzanie programu artystycznego w ciągle zmieniającym się kontekście, jak na przykład przedstawienie teatralne czy koncert. Przez taki pryzmat lepiej widać, jak bardzo nowy kontekst wpływa na kulturowe i społeczne znaczenie samego tekstu, jak pewna stała formuła, zaprojektowana w celu jej globalnego użytkowania, musi być za każdym razem przystosowywana do bieżących warunków, pokazując piękno i złożoność połączenia tych dwóch przeciwstawnych rzeczywistości – stałości i zmienności:

[...] we may say that format adaptations, too, are expected to copy and imitate, but that, in doing so, they create unique instantiations of the model they are supposed to reproduce⁸⁹.

⁸⁷ I. García Avis, *Adapting Landscape and Place in Transcultural Remakes*, op. cit., s. 128.

⁸⁸ V. Navarro, *More than Copycat Television: Format Adaptation as Performance*, w: *Global TV Formats*, op. cit., s. 23–38.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 27.

4. Teoria bliskości kulturowej i jej zastosowanie w badaniach o telewizji

Pod koniec dwudziestego wieku naukowcy, będąc świadkami sukcesu adaptacji formatów, doszli do wniosku, że chwilowo wzgardzone i celowo pomijane przez media lokalne czynniki kulturowe w naturalny sposób ponownie rosną w siłę, żeby zaspokoić nowe wymagania publiczności. Na poparcie swoich twierdzeń wysuwali nowe postulaty, takie jak na przykład *cultural discount* (teorię utraty wartości kulturowej) lub *cultural proximity* (bliskość kulturową).

Według pierwszego z nich, przywołanego przez Colina Hoskinsa i Rolfa Mirusa w roku 1988, importowany program czeka mniejszy sukces niż w kraju pochodzenia, co spowodowane jest różnicami kulturowymi pomiędzy krajem produkcji i krajem nadawania⁹⁰. *Cultural discount* wyraża utratę wartości finansowej danego programu po imporcie i emisji w innym kraju, właśnie dlatego, że produkt nie pochodzi z tego rynku. Utrata ta jest znacząco ograniczana przy zakupie i adaptacji formatu, ponieważ korzysta się wtedy z miejscowych aktorów, poruszających się w lokalnym środowisku.

Joseph Straubhaar przedstawił swój pierwotny wariant teorii bliskości kulturowej w roku 1991, podążając ścieżką badawczą, którą zapoczątkował Ithiel de Sola Pool pod koniec lat siedemdziesiątych⁹¹. Według tej teorii publiczność – tam, gdzie to możliwe – wybiera kulturowo czy językowo najbliższe sobie programy, a więc preferuje wewnętrzne produkcje lokalne. Jeżeli z różnych powodów krajowe stacje nie są w stanie opracować zadowalających ramówek, uwaga widzów zwraca się w kierunku programów wyprodukowanych w obrębie podobnych kultur, mówiących w zrozumiałym języku, mających wspólne cechy etniczne, religijne czy doświadczenie historyczne. Kierują nimi dynamiczne i względne tendencje, zmieniające się pod wpływem wydarzeń historycznych, propagandy politycznej, kampanii reklamowych. To uzupełnienie teorii tłumaczy ogólnie pozytywne przyjęcie produktów ze Stanów Zjednoczonych w Ameryce Południowej czy w Europie.

Poza językiem wylicza się cały szereg czynników stwarzających poczucie bliskości, wpisanych w ogólną kategorię „kultury”: mowa o wyglądzie zewnętrznym postaci, jak na przykład rysy twarzy oraz sposób ubierania się; o formach komunikacji, jak język niewerbalny i poczucie humoru; o dziedzictwie artystycznym, jak formuły

⁹⁰ C. Hoskins, R. Mirus, *Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes*, „Media, Culture and Society” 1988, Vol. 10, No. 4, s. 499–515.

⁹¹ J.D. Straubhaar, *Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity*, „Critical Studies in Mass Communication” 1991, Vol. 8, s. 39–59.

narracji i tradycje muzyczne; w końcu o obyczajach, jak religia i przesady. Innymi słowy: bliskość kulturowa uwypukla fakt, że przeciętny widz chętniej ogląda programy, w których przedstawiane są wydarzenia toczące się w jego kraju; w których grają etnicznie bliscy mu aktorzy, mówiący w jego języku, odnoszący się do znanych mu realiów, więc może się z nimi utożsamić.

Albert Moran dokumentuje potwierdzenie tej teorii podczas badań niezależnie prowadzonych w różnych krajach (Australia, Brazylia, Niemcy, Quebec w Kanadzie): każde z nich udowodniło, że publiczność zazwyczaj woli oglądać programy krajowe nadawane w lokalnym języku⁹². Przykład Quebecu jest tu szczególnie ważny, ponieważ w tej frankofońskiej prowincji Kanady rozkwitł miejscowy przemysł radiowy i telewizyjny, będący w stanie zaspokoić lokalną potrzebę bliskości kulturowej, stawiając opór dominującej w Kanadzie angielszczyźnie. Jednym z owoców tego przemysłu jest *sketch comedy Un gars, une fille*, główny przedmiot tej rozprawy.

Z czasem, w wyniku kolejnych badań prowadzonych przez Straubhaara i dzięki wkładowi innych naukowców, teoria uległa zmianom, które autor podsumował w artykule z roku 2001⁹³. Najbardziej dyskusyjnym z czynników jest państwo: jesteśmy dzisiaj świadkami z jednej strony utrwalania się makroregionów, mających wspólny język czy dziedzictwo historyczne, a z drugiej – podziałów wewnątrz krajów wyodrębniających poszczególne lokalne społeczności. Owszem, różnice kulturowe mogą mieć podłoże etniczne, kiedy ma się do czynienia z krajem wielonarodowym czy o licznych mniejszościach, mogą być także konsekwencją rozwarstwienia społeczeństwa, na przykład różnic występujących między strefami uprzemysłowionymi a wiejskimi, między miastami a peryferiami. Świadomość tego, że wewnątrz danej krajowej publiczności można wyodrębnić podgrupy etniczne czy społeczne, prowokuje do pytań o narodową wartość bliskości kulturowej. Czasami program z innego kraju może okazać się bliższym konkretnemu środowisku, a Iwabuchi w dodatku proponuje „pożądaną” bliskość w odniesieniu do tej publiczności, która preferuje produkty pochodzące z innej kultury, podziwia ich wartość i pragnie osiągnąć dla siebie samej⁹⁴.

⁹² A. Moran, *Television Formats in the World / the World of Television Formats*, w: *Television Across Asia. Television Industries, Programme Formats and Globalization*, ed. A. Moran, M. Keane, London / New York 2004, s. 4.

⁹³ A.C. La Pastina, J.D. Straubhaar, *Multiple Proximities Between Television Genres and Audiences. The Schism Between Telenovelas' Global Distribution and Local Consumption*, "Gazette. The International Journal for Communication Studies" 2005, Vol. 67, No. 3, s. 271–288.

⁹⁴ K. Iwabuchi, *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, NC 2002.

Inna propozycja poprawki do tej teorii dotyczy bliskości „gatunkowej”, podkreślającej wspólne cechy pewnych gatunków telewizyjnych w skali światowej, jak na przykład melodramatu, którego formuły narracyjne, tak różnorodne na świecie, mogą z łatwością zostać sprowadzone do jednego wzorca. Z tego powodu, w przeciwieństwie do wyznaczników bliskości kulturowej, publiczność nie stawia oporu wobec melodramatu zagranicznego pochodzenia, na przykład przed telenowelą, ponieważ bez wielkiego wysiłku rozumie treść.

4.1. Telewizja a tożsamość narodowa

Debata toczona nad rozpowszechnieniem formatów telewizyjnych skupia się często na dychotomii pomiędzy globalnym a lokalnym: „a locally conditioned globalism and a globally constructed localism”⁹⁵. Narodowość schodzi w ten sposób na drugi plan, jednak zjawisko adaptacji utrzymuje, a często wspiera wartości narodowej tożsamości kulturowej.

Tożsamość narodowa może być opisana jako abstrakcyjne poczucie przynależności do pewnego społeczeństwa, bardziej oparte na jego wyobrażeniu niż na rzeczywistym kontakcie z innymi jego członkami. To złożona struktura, która w zależności od zmiennych historycznych okoliczności podlega dyskusji, jest negocjowana lub wzmacniana. W sednie tego poczucia leżą dwa uzupełniające siebie nawzajem części składowe: cechy charakteryzujące dany naród i te, których on nie ma, a są przypisywane „innym”. Tożsamość może na identycznych zasadach zawężać pole swojego działania do granic regionalnych, miejskich, lokalnych.

Telewizja wchodzi do mieszkań widzów, dociera do ich uczuć i – przywołując pewne wzorce narodowe – wzmacnia ich poczucie przynależności. Rozsądnie manipulując tymi wzorcami za pomocą rozumnego wyboru zawartości, potrafi także wypracować nowy, wspólny gust, wprowadzić nowe wartości i cechy narodowe. Wiadomo również, że ta zdolność telewizji była już niejednokrotnie wykorzystywana przez różne rządy jako narzędzie ich własnej propagandy politycznej.

Globalizacja przemysłu telewizyjnego nie obala kluczowej roli telewizji, jej codziennego odnawiania wizerunku nacji, utrzymywania i obrony własnych granic kulturowych. Pod tym kątem lokalizacja programu może być rozumiana jako usunięcie wszelkich wartości zewnętrznych, zamiana ich markerów przynależności narodowej w

⁹⁵ *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*, ed. A. Moran, Bristol 2009, s. 17.

celu zaoferowania codziennej dawki wspólnych doświadczeń i odwołań do narodowego dziedzictwa kulturowego, podtrzymując w życiu to, co Michael Billig nazywa *banalnym nacjonalizmem*⁹⁶. O ile pozornie wydaje się to paradoksalne, odpowiednie podejście do globalnych koncepcji, szczególnie oparte na analogiach i różnicach, może jednak służyć oryginalnej misji państwowych telewizji: kształceniu, edukacji, rozrywce.

W zglobalizowanym świecie języki pozostają bez wątpienia filarami kulturowego wyróżnienia i tożsamości narodowej. Są one w stanie wytyczyć naturalne granice również w dziedzinie mediów. Z tego powodu język znajduje szczególne miejsce w teorii banalnego nacjonalizmu Billiga, zakładającej występowanie odgórnie narzuconych czynników, którymi odpowiednio się manipuluje, aby wytworzyć wspólne narodowe doświadczenia lub uczucia, czasami sztucznie podsycane i wykorzystywane w celach politycznych. Język pełni zaś naturalną funkcję wyróżniającą dany naród, jest narzędziem, które odtwarza w życiu codziennym określony sens przynależności do konkretnego społeczeństwa.

Język stawia się często na pierwszym miejscu przy wyliczaniu strategii lokalizacji. Dowodem jest to, że wstępny etap przystosowania importowanego programu przed emisją to właśnie obróbka językowa: napisy, lektor, dubbing. Niewątpliwa rola języka w utwierdzeniu tożsamości narodowej może spontanicznie wywołać przekonanie, że publiczność danego kraju bezkrytycznie docenia wszelkie programy w jej języku. Błąd polega na tym, że język nie jest jedynym czynnikiem definiującym kulturę narodową. Gdyby tak było, handlu formatami nie zapoczątkowałyby właśnie Wielka Brytania i Stany Zjednoczone, tj. dwa kraje połączone wspólnym językiem: w grę wchodzi jeszcze kontekst, przedstawienie lokalnej rzeczywistości, sposób życia mieszkańców, w którym łatwo dostrzec różnice tak olbrzymie, jak ocean oddzielający te dwa państwa.

Podobnie jak Billig, Silvio Waisbord podkreśla, że łatwo rozpoznać funkcję zaakcentowania tożsamości narodowej w zawartości programów telewizyjnych, ale rzadko zwraca się uwagę na rolę języka, ponieważ jest ona z założenia oczywista⁹⁷. Dzięki mediacji języka nawet programy o niskich wartościach patriotycznych, jak na przykład adaptacje zagranicznych formatów, znajdują sposób, żeby jawnie wyrażać swoją przynależność narodową.

⁹⁶ M. Billig, *Banal Nationalism*, London 1995.

⁹⁷ S. Waisbord, *McTV. Understanding the Global Popularity of Television Formats*, "Television & New Media" 2004, Vol. 5, No. 4, s. 373.

Zjawisko utożsamienia danego narodu z własnym językiem może występować w bardziej ograniczonych środowiskach, odnosić się do dialektów tego samego języka, czego przykładem są liczne warianty języka hiszpańskiego w poszczególnych krajach Ameryki Południowej czy zauważalne różnice w wymowie angielszczyzny zarówno w jej kolebce, jak i na rubieżach dawnego imperium brytyjskiego.

Ochrona języka i tożsamości narodowej są również podstawą pewnego rodzaju ustawodawstwa, stosowanego w wielu krajach, ustalającego minimalny udział procentowy programów nagranych lokalnie w dziennych ramówkach stacji telewizyjnych i radiowych. Adaptacje formatów, których koncepcja pochodzi z zagranicy, wpisują się jednak do kategorii produktów krajowych, ponieważ do ich nagrania zatrudnia się lokalny personel.

4.2. Badania zespołu *Media Across Borders* o adaptacjach formatów

Pojęcie transnarodowości zostało ukształtowane w czasie podejmowania prób porzucenia dychotomii między globalnym a lokalnym, między kulturowym imperializmem a ochroną lokalnych wartości. W systemie transnarodowym programy przekraczają granice, a wraz z nimi pomysły i wiedza, środki finansowe i ludzie:

The dual dynamics of standardisation and localisation make the format industry and formatted programmes interesting places to study media transnationalisation ⁹⁸.

Do transnarodowości często odnosi się Andrea Esser, kierowniczka międzynarodowego zespołu badawczego *Media Across Borders*, który zajmuje się głównie adaptacją produktów medialnych na świecie. Brane pod uwagę są nie tylko elementy kulturowe i językowe, lecz także zaangażowane w procesie czynniki ekonomiczne i technologiczne.

In general I prefer the term transnationalization when discussing the development of television. Broadcasting processes, as those in many other sectors, have not proceeded in uniform or evenly distributed patterns. They are much more complex and irregular entities. For example, different countries in Europe have different production, import and export patterns, depending on their size, wealth and language. Also, American companies have by far the most impact and power in the

⁹⁸ J. van Keulen, *Aesthetic Proximity, the Role of Stylistic Programme Elements in Format Localisation*, "VIEW Journal of European Television History and Culture" 2016, Vol. 5, Iss. 9, s. 4.

audiovisual distribution and production sectors at the global level. Other than the terms globalization and internationalization, the term transnationalization to a lesser extent disguises the uneven pattern of the phenomenon of the worldwide expansion of audiovisual companies, their channel and programme offerings and practices⁹⁹.

Zdaniem Esser mylą się ci, którzy postrzegają adaptację jako przykład wywyższenia lokalnej kultury, typowej dla misji telewizji państwowych formy obrony wartości i granic narodowych, stosowanej przed potencjalnymi inwazjami ideologicznymi z zagranicy¹⁰⁰.

Adaptacja polega na lokalizacji uniwersalnego, podstawowego pomysłu, a zatem jest wynikiem nakładania się elementów lokalnych i globalnych, które są względem siebie komplementarne, a nie przeciwstawne, zgodnie z zasadą glocalizacji. Adaptacja należy zatem do procesu utransnarodowania i z tego powodu teorie bliskości kulturowej Straubhaara wydają się dla Esser przestarzałe:

[...] the persistent and unquestioned dominance of these theories is the result not just of empirical findings but, importantly, of deeply engrained cultural essentialism, where space-based conceptualizations of place and the national imaginary reign¹⁰¹.

W wielu państwach ludność jest coraz mniej monolityczna pod względem narodowym, kulturowym, językowym, a mniejszości narodowe nie zawsze są kompletnie zintegrowane z autochtonami. Kultura danego terytorium wykazuje złożone, ponadnarodowe cechy. Związek między publicznością telewizji a krajem, narodem, językiem, pielęgnowany w czasach monopolu stacji publicznych, jest dzisiaj kwestionowany – Esser podaje przykłady na potwierdzenie tego zjawiska:

- publiczność mogą przyciągać gatunki nienależące do jej tradycji kulturowej, jak na przykład południowoamerykańskie telenowe, japońskie *anime* czy produkcje z Bollywood;
- państwa o wspólnym języku, jak hiszpański w Ameryce Południowej czy niemiecki w Europie Środkowej, łączą siły i budżety do koprodukcji

⁹⁹ A. Esser, *Audiovisual Content in Europe: Transnationalization and Approximation*, "Journal of Contemporary European Studies" 2007, Vol. 15, No. 2, s. 166.

¹⁰⁰ Por. w: A. Sollano, *Adaptacja formatów telewizyjnych: zamykanie się w terytorialnych granicach kultury narodowej czy otwarcie na globalny świat?*, w: *Pogranicze w mediach. Media na pograniczu*, red. P. Olechowska, E. Pajewska, Szczecin 2017.

¹⁰¹ A. Esser, *Defining "the Local" in Localization or "Adapting for Whom?"* w: *Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games*, ed. A. Esser, M.A. Bernal-Merino, I.R. Smith, New York / London 2016, s. 31.

skierowanych do międzynarodowej widowni; zamiast wspólnego języka może występować umowna *lingua franca*, jak na przykład angielski czy francuski w transnarodowych produkcjach w Afryce;

- przeciwieństwem transnarodowości jest regionalizm: w krajach wielojęzycznych, od ogromnych Indii do małej Belgii, stacje telewizyjne nabierają cech bardziej lokalnych niż krajowych;
- mniejszości etniczne i imigranci częściej oglądają programy z regionu pochodzenia niż te nadawane w kraju pobytu;
- w krajach trzeciego świata programy z Europy i ze Stanów Zjednoczonych są oglądane jako symbol pewnego wymarzonego statusu;
- zamiłowanie do konkretnego formatu może zachęcić widzów do oglądania innych, zagranicznych adaptacji.

5. Imperializm kulturowy i globalizacja w dyskursie naukowym

Pierwsza debata akademicka na temat międzynarodowej wymiany programów telewizyjnych i związanych z nią ekonomicznych bądź kulturowych skutków uwzględniała przede wszystkim kompletne produkty eksportowe, tak zwane *canned programs*: seriale, widowiska, filmy nabywane za granicą i nadawane w nowym kraju po poddaniu ich odpowiedniej obróbce językowej. Uwagę badaczy przyciągała nie tyle forma programu, ile jego zawartość, a przede wszystkim kulturowe wartości eksportowane wraz z programem oraz wpływy, które mogłyby wywierać na publiczność. Kierunki handlu nie były wytyczone równomiernie, a wręcz przeciwnie, wiodącym eksporterem, o pozycji prawie monopolistycznej, były Stany Zjednoczone. Z tego powodu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych rozpowszechniło się przekonanie, że światowa publiczność staje się ofiarą pewnej formy kulturowego imperializmu, że jest biernie wystawiana na wpływ amerykańskich wzorców zachowania, jest skłonna im ulegać i naśladować je na skutek bardziej lub mniej zawoalowanej formy propagandy. Pod wieloma względami nie było więc przesadą porównanie tego zjawiska do inwazji, będącej w stanie zagrozić suwerenności poszczególnych państw.

Teoria imperializmu kulturowego powstała w latach sześćdziesiątych poprzedniego wieku w ramach marksistowskiej krytyki kapitalistycznego, konsumpcjonistycznego świata. Zgodnie z tą wizją nieliczna grupa państw dominuje w globalnym systemie ekonomicznym za pośrednictwem ponadnarodowych korporacji, sprawujących kontrolę nad rynkami krajowymi. W tym środowisku kraje trzeciego świata zajmują rolę podporządkowaną i prawie nie mają głosu w sprawie własnego rozwoju ekonomicznego czy politycznego. Ich ludność jest bierną ofiarą kulturowej przewagi, wpaja się jej przekonania, wartości, wiedzę, zasady zachowania, obyczaje pochodzące z krajów o uprzywilejowanej pozycji. Telewizja okazuje się skutecznym narzędziem tego działania, ponieważ „pranie mózgów” realizuje się poprzez programy rozrywkowe, wiadomości i reklamy.

W latach dziewięćdziesiątych powstały nowe regionalne ośrodki produkcji telewizyjnej i filmowej, będące w stanie zaspokoić zapotrzebowanie rynków wewnętrznych i konkurować z ofertą amerykańską, również w kontekście eksportu. Zjawisko to przyczyniło się do znacznych zmian w ekonomicznych i kulturowych układach sił między państwami, co środowisko naukowe śledziło z uwagą i próbowało wpasować je w ramy nowych teorii. Globalizacja była początkowo postrzegana jako

proces homogenizacji kultury na świecie, przebiegający zgodnie ze wzorem narzucanym przez dominujące jednostki, wykorzystujące swoją własną ekonomiczną przewagę do tego, by świat spłaszczyć i uczynić go jednobarwnym. Innymi słowy znaczenie wyrazu *globalizacja* równało się imperializmowi. Fenomen ten nabierał później nowych znaczeń i przypuszczano, że właśnie dzięki globalizacji nowe kolory mogą zacząć pojawiać się na płótnie, a to wskutek mechanizmów heterogenizacji i hybrydyzacji, uruchomionych po przyswojeniu elementów pochodzących z różnych regionów świata. Jest to proces mniej spójny i jednolity niż imperializm, ponieważ rozchodzi się równomiernie po węzłach sieci, a nie promieniuje od wskazanego centrum do peryferii, tworząc układ, w którym każde państwo może jednocześnie odbierać i przekazywać różne treści kulturowe.

Można wręcz stwierdzić, że impulsem stymulującym globalizację jest swoisty lokalny opór wobec prób narzucenia dominacji ze strony bogatszego świata zachodniego, wspierany przez naturalny instynkt rywalizacji. To zjawisko przyczyniło się do odrodzenia regionalnych gospodarek, a wraz z nimi do rozkwitu lokalnych treści kulturowych, prawdziwych przykładów „odwetu skolonizowanych”¹⁰², masowego eksportu produktów kulturowych z krajów Globalnego Południa. Wystarczy pomyśleć o południowoamerykańskich telenowelach przebojem podbijających ramówki telewizyjne w różnych zakątkach świata.

W opinii Diany Crane przyjmujący sceptyczną postawę wobec globalizacji obawiają się, że wszystkie narody przyswoją homogeniczną, globalną kulturę z zamiarem zniwelowania różnic i całkowitego jej zuniiformizowania. Wystarczyłoby jednak spojrzeć z innego, bardziej optymistycznego punktu widzenia, żeby dostrzec, jak różne narody przyswajają elementy pochodzące z wielu odmiennych kultur i wzbogacają się, w efekcie różniąc się jeszcze bardziej od siebie¹⁰³. Świat staje się pluralistyczny, uznaje wartość poszczególnych lokalnych jednostek, zachęca do dialogu międzynarodowego, do szacunku dla mniejszości, do rosnącej solidarności.

Colin Sparks podobnie mówi o „słabych” i „silnych” teoriach globalizacji¹⁰⁴. Pierwsze podchodzą do zjawiska w sposób konwencjonalny, dychotomiczny, jednokierunkowy. Do grona tych teorii należą te, zgodnie z którymi za globalizacją skrywają się hegemunistyczne zamiary Stanów Zjednoczonych. Za to przedstawiciele

¹⁰² J. Blakley, *Entertainment Goes Global: Mass Culture in a Transforming World*, Los Angeles 2001.

¹⁰³ D. Crane et al, *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, London / New York 2002.

¹⁰⁴ C. Sparks, *Globalization, Development and the Mass Media*, Los Angeles / London 2007.

„silnych” teorii zauważają powstawanie nowych parametrów, będących w stanie zaburzyć chybliwą równowagę pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co globalne.

Sami puryści, paladyni lokalności, powinni jednak zastanowić się nad tym, do jakiego stopnia dziedzictwo kulturowe jest autochtoniczne, a ile w nim pojawiło się w wyniku uprzednich historycznych zapożyczeń z innych kultur. Lokalność i globalność odnajdują miejsca wzajemnego przecięcia, uzupełniają się nawzajem, ponieważ nie istnieje kultura, która by nigdy nie wchłonęła żadnych elementów pochodzących z innych kultur.

Niektórzy badacze twierdzą, że użycie słowa *globalizacja* nie jest już właściwe, żeby opisać rozproszoną, złożoną sytuację obecną, w której państwa, coraz bardziej wieloetniczne, tracą monopol kulturowy, podczas gdy formują się pewne jednostki regionalne. W międzyczasie mniejszości etniczne, rozsiane po całym globie, podlegają integracji, hybrydują z przyjmującym je terytorium, nie zrywając mimo wszystko więzi z oryginalną kulturą narodową. Ien Ang uważa, że stoi przed nami:

[...] post-globalised world rife with regional realignments and fracturings, nationalist and ethnic separatisms, and, in parallel, a proliferation of overlapping and criss-crossing media vectors which undermine a unified and singular notion of the ‘global’¹⁰⁵.

Globalizacja jest zjawiskiem o potężnych rozmiarach ekonomicznych, politycznych, społecznych i kulturowych. Zglobalizowany świat jest zintegrowany, lecz nie jest homogeniczny, a wzajemna globalna zależność wzrasta w kulturowo heterogenicznym środowisku. Globalność i lokalność nie są przeciwstawnymi pojęciami, to dwa oblicza tego samego zjawiska.

Usiłując zdefiniować te zmiany kursu obrotu produktami kulturowymi, badacze zaczęli stosować teorie Rolanda Robertsona o tak zwanej *glokalizacji*, zawierającej w sobie cechy globalności i lokalności, dynamiczną relację między tymi dwiema kategoriami¹⁰⁶. Przykładowo, produkt o globalnym zasięgu, zamierzający ugruntować swoją pozycję na danym krajowym rynku, przyjmuje specyficzne cechy lokalne i przedstawia się za pomocą tradycyjnie uznawanych przez miejscowych użytkowników strategii. Skuteczność hasła „myśl globalnie, działaj lokalnie”, przypisanego niejednemu

¹⁰⁵ I. Ang, *Globalisation and Culture*, “Continuum” 1994, Vol. 8, Iss. 2, s. 325.

¹⁰⁶ R. Robertson, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, w: *Global Modernities*, ed. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson, New York 1995.

międzynarodowemu przedsiębiorstwu, można zweryfikować w działaniach marketingowych korporacji takich jak Coca-Cola, skupionych na wymaganiach lokalnych konsumentów, albo w jadłospisach sieci *fast-food*, dostosowywanych do smaku miejscowych klientów. O takich zabiegach pisał Robertson, ale jego teorie znalazły praktyczne zastosowanie również wśród medioznawców, którzy zidentyfikowali dwa uzupełniające się procesy: zdolność globalnego biznesu medialnego do dostosowywania się do lokalnych warunków i umiejętność wyrażania lokalnych treści poprzez globalne wzorce.

Światowy obrót formatami telewizyjnymi jest nową odsłoną globalizacji mediów, ponieważ przedmiotem handlu nie jest już ukończony program, ale jego własność intelektualna, która musi być zlokalizowana przed emisją. Media, zwłaszcza telewizja, przyczyniły się do tego, że obrazy, narracje, przesłania pochodzące z różnych kontynentów obiegały świat, a w każdym kraju zostały zinterpretowane i przyswojone, nabierając nowego sensu i znaczenia. Na rynku pojawiają się nowi gracze, gotowi konkurować z oligarchią amerykańskich korporacji, chociaż należy przyznać, że to właśnie dzięki korporacjom została stworzona cała infrastruktura technologiczna wspierająca ten proces.

6. Propozycje klasyfikacji formatów względem stosowanych strategii adaptacji

Adaptacje formatów to jednocześnie globalny i lokalny produkt. Bez wątpienia są one wynikiem procesu służącego globalizacji finansowej, technologicznej i kulturalnej, co może martwić obrońców lokalnych wartości narodowych. Są one jednak produkowane z udziałem miejscowych aktorów, posługujących się językiem danego kraju, a właśnie lokalność jest ich atutem, głównym kluczem ich powodzenia.

Podczas gdy formaty pozwalają zidentyfikować postępy kulturowej globalizacji na świecie, ponieważ przyczyniają się do niemal identycznej oferty programowej na każdym kontynencie, ich lokalne adaptacje skłaniają do zbadania poszczególnych procesów przetwarzania podstawowej koncepcji formatu, tj. strategii takiego przystosowania produkcji, żeby zadowolić oczekiwania miejscowej publiczności, które czasami mogą doprowadzić do znacznych odstępstw od oryginału czy od wariantów z innych krajów:

Among these hybridized texts, TV series adaptations, as one of the most popular episodic televisual re-productions at the heart of glocalization, stand out as content-rich cultural artefacts in terms of tailoring of information to societies. They constitute a perfect example of how meaning that originates in another culture is meticulously re-constructed and re-fictionalized for its new target audience. By virtue of the multimodal nature of TV series, such tailoring and re-tuning of meaning occur at multiple levels and through multiple modes of communication in the visual track, the verbal language, and the musical score¹⁰⁷.

Prawdziwe powodzenie adaptacji serialu nie zależy od wierności w stosunku do oryginału, ale w osiągnięciu doskonałego poziomu bliskości kulturowej; nie wypełnia się tylko poprzez przetłumaczenie scenariusza na język docelowy, lecz dotyczy także i innych form komunikacji wizualnej, takich jak kadrowanie i oświetlenie, oraz form komunikacji dźwiękowej, jak muzyka czy efekty audio. Każdy z nich jest nośnikiem znaczeń, których złożony strumień multimodalny musi być w pełni interpretowalny dla publiczności.

¹⁰⁷ I. Er, *A Funnier Monk: a Multimodal Approach to Transnational TV Series Adaptations*, "Series" 2016, Vol. 2, No. 1, s. 8.

Badacze mediów, wcześniej skupiający swoją uwagę na zawartości programu telewizyjnego, na formach narracyjnych i na poszczególnych gatunkach, dostrzegają w adaptacjach wagę formy, strategii produkcji i odbioru przesłania. Treści zostają przedstawione nowej publiczności po odpowiedniej obróbce wszystkich elementów wersji oryginalnej – wizualnych, werbalnych, dźwiękowych – zgodnie z kulturowymi parametrami miejsca docelowego.

O adaptacjach jako o gotowym produkcie napisano już wiele. Dostępne są liczne, interesujące badania porównujące różne wersje tego samego formatu lub różne warianty danego gatunku, począwszy od teleturniejów, poprzez *reality shows*, a skończywszy na serialach obyczajowych. Za punkt wyjścia dla tych badań zazwyczaj biera się bądź sam określony program, a więc powodzenie osiągnięte przez niego na świecie, bądź też konkretne państwo, co w konsekwencji oznacza skupienie się na odbiorze formatów w tym specyficznym obszarze. Klucza do interpretacji szuka się w ogólnie pojętych dziedzinach medioznawstwa i kulturoznawstwa, rzadziej wybierane są narzędzia analizy socjologicznej czy językoznawczej.

Można katalogować formaty na podstawie tematów, jednak główny podział ustala ich forma. Z jednej strony są programy przetwarzające narrację, fabułę, na podstawie wcześniej napisanego scenariusza, które Tasha Oren nazywa *narrative based formats*. Z drugiej strony programy opierające się na pewnych zasadach, rozwijające się w zależności od zachowania uczestników, tj. *procedure based formats*; do nich zaliczamy teleturnieje oraz *reality i talent shows*. Odrębna kategoria to *real world formats*, obejmująca serwisy informacyjne i transmisje sportowe¹⁰⁸.

Pod kątem stosowanych metod adaptacji, powszechnie przyjęty jest podział na formaty otwarte i zamknięte. Zgodnie z nim adaptacje tych drugich są dokonywane na podstawie sztywnych reguł, a nowe wersje są niemal identyczne z oryginalnym programem, podczas gdy formaty otwarte dają lokalnym adaptatorom więcej swobody twórczej, a ich elementy są bardziej podatne na zmienność. Wybór zastosowanego typu adaptacji jest zazwyczaj dyktowany przez licencjodawcę, jednak w dużej mierze zależy to także od gatunku programu. Większość teleturniejów reprezentuje formaty zamknięte: zasady gry są ściśle określone, a program jest emitowany na całym świecie zgodnie z odgórnie ustaloną sekwencją wydarzeń. Dyskurs zawiera liczne chwytliwe hasła i powiedzenia, które rekompensują brak scenariusza, a prowadzący, za każdym razem

¹⁰⁸ T. Oren, *Reiterational Texts and Global Imagination: Television Strikes Back*, w: *Global TV Formats*, op. cit., s. 369.

wobec nowego uczestnika, utrzymuje niezmiennie formuły komunikacyjne i powtarza te same rytuały, jak gdyby miał zrównoważyć za ich pomocą spontaniczność i oryginalność danego uczestnika. Scenografia, jako znak rozpoznawczy programu na świecie, nie podlega zmianom w procesie adaptacji i wygląda identycznie w każdym kraju, podobnie jak efekty graficzne i dźwiękowe. Elementy zmienne to język, wartość nagrody, czas trwania odcinka, lokowane produkty i sam prowadzący. Musi on jednak przestrzegać odgórnych wytycznych dotyczących wyglądu, ubioru i zachowania. Zmienne są również zadawane uczestnikom pytania, redagowane lokalnie, sięgające do zasobów kulturowych danego narodu.

Programy typu *reality show* również należą do formatów zamkniętych i opierają się na stałych schematach. Ich fabuła jest jednak mniej przewidywalna, można w nich znaleźć zdecydowanie więcej elementów zmiennych: program jest często nadawany na żywo, a zachowanie uczestników może mieć bezpośredni wpływ na przebieg akcji. Prowadzący, wspierany przez zespół produkcyjny, ma za zadanie utrzymać rozwój wydarzeń w kształcie i w ramach czasowych formatu telewizyjnego. Oglądając tzw. *talent shows*, można rozpoznać inny sposób wypowiadania się prowadzących, a w szczególności jurorów. W tej roli obsadza się często autorytety w swojej dziedzinie, ich wyrazy aprobaty czy pogardy kierowane do uczestników składają się na całą kolekcję cytatów i stanowią integralną część widowiska. W odróżnieniu od prowadzącego teleturniej, uwięzionego w powtarzających się hasłach, jurorzy rzadko powtarzają ten sam komplement czy zniewagę, dla każdego uczestnika dobierają nowe słowa i metafory, żeby podkreślić oryginalność każdego występu, a być może po to, żeby odwrócić uwagę od monotonicznie powtarzających się, identycznych występów kandydatów starających się zademonstrować swoje unikalne zdolności. Scenografia, oświetlenie, ścieżka dźwiękowa i muzyczna pozostają nienaruszone, zmieniają się za to propozycje artystyczne lub zadania do wykonania, bardziej związane z kulturowymi uwarunkowaniami danego kraju.

Serial obyczajowy najlepiej odpowiada definicji formatu otwartego, ponieważ adaptatorzy mają tu większe pole działania na poziomie lokalnym. Na pewno jest to program, w którym szczególnie widoczne jest zjawisko przeniesienia treści do nowego kontekstu. Zniknęła scenografia studiów telewizyjnych, w zamian pojawiły się widoki typowe dla życia codziennego: mieszkania i ich umeblowanie, ulica, sklepy i sprzedawany w nich towar, miasta, zabytki i instytucje, restauracje i dania lokalne, zwykli ludzie, ich wygląd zewnętrzny, ubiór, obyczaje. Wszystkie te szczegóły odnoszące się do

kultury, społeczeństwa, języka danego kraju stanowią oczywiście tylko tło dla właściwej narracji, ale odgrywają kluczową rolę w stworzeniu rozpoznawalnego kontekstu dla publiczności pragnącej doznać bliskości kulturowej. Przeniesienie fabuły implikuje dodatkowe zmiany: autorytet członków rodziny, rola kobiety w społeczeństwie, tabu i przesady, obyczaje narodowe i obrzędy religijne mogą skłonić adaptatorów do zmiany, dodania czy może usunięcia wątków obecnych w oryginalnym scenariuszu. Kolejny etap adaptacji dotyczy meritum produkcji telewizyjnej: wyboru formy narracyjnej cenionej przez publiczność, czasu trwania odcinka, umieszczenia w paśmie czasowym ramówki, techniki nagrywania.

Albert Moran proponuje własne definicje w ramach opisu postępów współpracy między przedstawicielami licencjodawcy a autorami krajowymi: ich wspólny wysiłek, mający na celu wyprodukowanie udanego lokalnego programu, operuje na różnych płaszczyznach. Pod wpływem teorii translatorskich głoszonych przez Romy Heylen klasyfikuje je jako *językowe*, *intertekstualne*, *kulturowe*¹⁰⁹.

Kody językowe dotyczą nie tyle samego języka, ile innych narzędzi komunikacji, jak na przykład formy i stylu narracji oraz technik nagrywania. Chodzi tu o wprowadzenie modyfikacji o charakterze estetycznym – zaniechania, włączenia, wymiany, przeróbki – albo związanej bardziej ze sferą emocjonalną produktu. Kody intertekstualne odnoszą się zaś do zasobu wiedzy poszczególnych społeczeństw: ich różnorodność i zawarte w nich złożone relacje mogą uruchomić łańcuchowy proces zmian w trakcie lokalizacji, która musi również uwzględnić standardy organizacyjne na rynku pierwotnym i docelowym, ich struktury produkcyjne oraz technologiczny poziom krajowych przemysłów telewizyjnych. Do wymiaru intertekstualnego zalicza się również wpisanie lokalnych treści do formatów, w zależności od gatunku: przeniesienie struktury teleturnieju czy programu typu *talk show* jest prostym zabiegiem, ale pytania zadawane uczestnikom, odwołania do społeczno-kulturowej rzeczywistości i omawiane w debatach tematy zmieniają się od kraju do kraju. W specyficznym przypadku seriali obyczajowych dosłowne przetłumaczenie scenariusza na nowy język nie może okazać się skuteczną metodą lokalizacji, ponieważ potrzebna jest dodatkowa obróbka samej treści.

Paolo Taggi wylicza trzy rodzaje formatów, nazywa je: *Lego*, *Meccano* i *Pongo*¹¹⁰. Pierwszy typ jest realizowany poprzez dopasowywanie do siebie różnych jego części, tak jak w przypadku klocków znanego duńskiego producenta: jego zaletą jest solidność

¹⁰⁹ *TV Formats Worldwide*, ed. A. Moran, op. cit.

¹¹⁰ P. Taggi, *Un programma di*, Roma 2005.

łączników i jednocześnie możliwość uzyskania za każdym razem nowego produktu dzięki ułożeniu cegiełek w innej kombinacji. Formaty typu *Meccano* czerpią inspirację z metalowych klocków konstrukcyjnych: instrukcja dokładnie opisuje, jak ma wyglądać końcowy wynik zabawy i jak dokładnie trzeba postępować, ale solidność struktury zależy od siły zastosowanej przy jej montażu. Wzór programu *Pongo* (od nazwy włoskiej marki plasteliny) przewiduje bardzo rozciągliwe składniki, łatwe do modelowania w celu stworzenia za każdym razem nowego kształtu wzorca.

Taggi łączy swoją działalność naukową z zawodowym doświadczeniem we włoskim przemyśle telewizyjnym. W swoich książkach potrafi zestawić analizę morfologiczną formatów z podejściem poradnikowym, mogącym okazać się użytecznym dla potencjalnych przyszłych adaptatorów. Czerpiąc z niego inspirację, wylicza się tutaj szereg czynników powodujących modyfikacje formy narracyjnej danego formatu w trakcie jego lokalizacji¹¹¹. To uniwersalne wskazówki, które mogą być zastosowane do każdego rodzaju i gatunku formatu:

- wyrównanie poziomu emocjonalnego programu z temperamentem narodu, któremu proponowany jest format, z zachowaniem szacunku dla jego wartości kulturowych, religijnych i społecznych; na tym etapie należy ustalić poziom potencjalnych odniesień do sfery seksualności czy polityki, ewentualne zastosowania postępowego języka;
- stworzenie stosunku zażyłości z docelową publicznością przez nawiązanie do jej pamięci telewizyjnej; należy jednak w tym procesie ciągle podkreślać oryginalność programu i unikać ryzykownych analogii, które mogłyby uruchomić spory na temat praw autorskich;
- dopasowanie do wizerunków znanych osób zatrudnionych do tego przedsięwzięcia, jak na przykład prowadzących czy aktorów, a także do ogólnego stylu stacji telewizyjnej i jej najwierniejszej publiczności;
- zabezpieczenie jednorodnego, nieprzerwanego strumienia narracji, prezentowanego w ramach dziennej ramówki, będącego w stanie utrzymać widzów przy danej stacji; należy przy tym wziąć pod uwagę ramę czasową, w której format jest wprowadzany, jak również równoległą ofertę konkurencji;
- uregulowanie spraw prawnych czy budżetowych;

¹¹¹ P. Taggi, *Il manuale della televisione*, op. cit.

- bieżące przystosowywanie programu do statystyk oglądalności, do reakcji widzów, do publikowanych recenzji; te ostatnie zmiany, w odróżnieniu od poprzednich, mają miejsce nie przed, ale już podczas emisji formatu.

Jeśli mowa o jednorodnym, nieprzerywanym strumieniu narracji, należy w tym miejscu wymienić pisarza i socjologa Raymonda Williamsa, jednego z pierwszych teoretyków współczesnego kulturoznawstwa. Jego obserwacje skłoniły go do sformułowania pojęcia *strumienia* (ang. *flow*), które dzisiaj jest nadal podstawą wielu badań nad telewizją¹¹². Williams twierdzi, że większość widzów nie ogląda konkretnej audycji, oni „oglądają telewizję”. Ich wizualne doświadczenie jest w takim razie jednolitym, zaplanowanym strumieniem informacji: splecionych ze sobą (audycje, reklama, zwiastuny, czołówki oraz inne elementy, tak zwane *interstycjalne*) oraz ze sobą połączonych (pojedyncze audycje). Informacje docierają do zmysłów widza w taki sposób, że jeden ciąg prowadzi go bezpośrednio do następnego, utrudniając zmianę stacji lub nawet wyłączenie telewizora.

Michele Hilmes proponuje własną kategoryzację transnarodowych produkcji, opartą na rozróżnieniu sposobów przejścia od jednego kontekstu do drugiego, jak również relacji pomiędzy tekstem a jego autorem¹¹³. Cztery kategorie wskazane przez nią to: *importowane seriale*, *zaadaptowane seriale*, *formaty typu reality*, *formaty obyczajowe*. Do pierwszej grupy należą programy oryginalne, emitowane po poddaniu ich obróbce językowej: publiczność będzie przyjmowała je jako produkt obcy, należący do innej, nie swojej kultury. Kolejna kategoria zawiera natomiast formaty typu *reality*: pewien pomysł, wyposażony w instrukcję, jak go sfinansować, wypromować, nadawać, jest sprzedawany zagranicą, tracący jakkolwiek cechę autorstwa lub tekstu; rzadko chodzi tu o produkty narracyjne, a częściej o teleturnieje i widowiska rozrywkowe. Ponieważ uczestnicy pochodzą z kraju, w którym nadawany jest program, publiczność przyjmie go jako bliski jej kulturowym wymaganiom. W *zaadaptowanych serialach* tradycyjne pojęcie tekstu zachowuje jednak swoje znaczenie, ponieważ mamy tu do czynienia z fabułą, a ta musi zostać przeniesiona z jednego kontekstu do drugiego. W zależności od swobody działań, którą autorzy wersji oryginalnej przyznają licencjobiorcom, Hilmes wprowadza i opisuje jeszcze dwie podkategorie: adaptacje „kontrolowane” i „twórcze”. Jednak w przypadku

¹¹² R. Williams, *Television: Technology and Cultural Forms*, London 1974.

¹¹³ M. Hilmes, *The Whole World's Unlikely Heroine: Ugly Betty as Transnational Phenomenon*, w: *TV's Betty Goes Global*, op. cit., s. 26–44.

kolumbijskiej telenoweli *Yo soy Betty, la Fea*¹¹⁴ woli ona wprowadzić zupełnie nową kategorię: *formaty obyczajowe*, ponieważ w tym przypadku zachowany jest tylko podstawowy schemat fabuły, a reszta, nawet sposób zakończenia opowieści, rozwija się w samodzielny sposób w każdym kraju, dzięki lokalnym autorom. Nie tworzą oni kolejnych kopii tej samej postaci, ale nowe, pełnowymiarowe, lokalne bohaterki.

Edward Larkey postawił za cel swoich badań wypracowanie skutecznej metodologii dla analizy porównawczej różnych wersji danego tekstu telewizyjnego na podstawie danych ilościowych i jakościowych, zebranych i uporządkowanych za pomocą narzędzi informatycznych¹¹⁵. Dane jakościowe dotyczą struktury narracji, kolejności wydarzeń, treści i dialogów, metod filmowania, scenografii, efektów specjalnych i ścieżki dźwiękowej; dane ilościowe pokazują parametry czasowe każdego z wyżej podanych składników, jak również relacje między nimi. Ich współzależność tworzy pewien telewizyjny kod językowy.

Analiza tekstów kinowych i telewizyjnych zazwyczaj skupia się wyłącznie na aspektach jakościowych, podczas gdy Larkey zajmuje się wskaźnikami ilościowymi, a w szczególności—długością poszczególnych scen. Sięgając do narzędzi cyfrowych, proponuje trzy strategie adaptacji, które odzwierciedlają różne poziomy ingerencji dokonywanej podczas lokalizacji formatu; dla każdej strategii Larkey podaje przykłady i szereg danych na potwierdzenie swojej tezy:

- *Narracja transponowana* – główna struktura narracyjna, treść, fabuła prawie nie ulegają zmianom, chociaż zostają wprowadzone niezbędne modyfikacje, mające na celu zapewnienie wymaganej bliskości kulturowej. W niektórych przypadkach pewne sceny mogą zostać rozbudowane i wydłużone, żeby dopasować się do lokalnej ramówki. W tym celu mogą być również wprowadzone dodatkowe wątki czy drugoplanowe postaci, a ich obecność sprzyja stworzeniu przekonującego lokalnego kontekstu, bliskiego publiczności.
- *Narracja transmutowana* – podczas stosowania tego zabiegu struktura narracyjna i fabuła są ponownie układane i przeorganizowywane, przyczyniając się do powstania nowej narracji, czasami należącej do innego gatunku.

¹¹⁴ Program znany w Polsce pod tytułem *Brzydula*. Polska adaptacja z roku 2008 nosi tytuł *BrzydUla*.

¹¹⁵ E. Larkey, L. Digeon, I. Er, *Measuring Transnationalism: Comparing TV Formats Using Digital Tools*, "VIEW Journal of European Television History and Culture" 2016, Vol. 5, s. 72–92.

- *Narracja pochodna* – w tym przypadku zmiany są radykalne, a podobieństwa można odnaleźć nie tyle w poszczególnych odcinkach, ile w ogólnej strukturze fabuły i w cechach gatunku telewizyjnego.

Heidi Keinonen przedstawia trzy aspekty charakterystyczne dla rozpraw o formatach, które w jej rozumieniu zasługują na inne podejście:

- Większość rozpraw skupia się albo na kulturowej adaptacji pojedynczych formatów na podstawie analizy tekstu, albo na ich globalnym obrocie, podkreślając jego polityczne czy ekonomiczne wymiary. Potrzebne jest bardziej holistyczne podejście, metoda, którą badaczka z Finlandii nazywa *mediacją kulturową*, tj. badanie szerokiego wachlarza znaczeniowców procesów wewnątrz kultury telewizyjnej – do której należą produkcja, tekst i odbiór – jak również diachroniczne czy synchroniczne współdziałanie tych trzech składników ze sobą.
- Panuje pewna skłonność patrzenia na kultury telewizyjne jako na krajowe, z tego powodu w licznych badaniach analizuje się sposób, w jaki dany format stworzony w jednym państwie jest przetwarzany w innym. Trudno wyzwolić się od swego rodzaju metodologicznego nacjonalizmu, ponieważ nasz sposób myślenia jest głęboko zakorzeniony w kulturach narodowych; niełatwo więc uniknąć tego rodzaju postawy przy stacjach o zasięgu ogólnokrajowym, reprezentujących instytucje rządowe, nadających w językach narodowych. Takie podejście rodzi niebezpieczeństwo zbyt gwałtownego rozdzielenia globalności od lokalności. Powinno się wręcz analizować różnice pomiędzy wersjami, żeby zidentyfikować te miejsca, w których zastosowanie znajduje mediacja kulturowa. Nawet samo pojęcie hybrydy może nie zadowalać naszych wymagań, ponieważ wychodzi się apriorycznie z założenia, że wynika ona z utraty czystości. Mediacja kulturowa identyfikuje bardziej napięte etapy procesu lokalizacji i ich rozwiązywanie za pomocą twórczej interwencji.
- Podczas analizy tekstów badacze często zapominają o czynniku ludzkim, o sprawie autorstwa. Sprzedaż formatu wiąże się nie tylko z przekazaniem tekstu, lecz także z transferem pewnej technologii, która może odcisnąć swoje piętno na produkcji dzieł kultury w danym kraju:

Thus, I suggest that television format should be understood as a process of cultural negotiation in which new forms of culture are produced in the duality of structure

and human agency, where cultural influences and elements are amalgamated on various levels (production, text, and reception) of television culture¹¹⁶.

7. Adaptacja formatów fabularnych

W odróżnieniu od teleturniejów i programów typu *reality show* czy *talent show* formaty fabularne mają scenariusz oparty na perypetiach fikcyjnych postaci. W te role wcielają się aktorzy, którzy grają zgodnie z napisanym wcześniej scenariuszem. Potencjał formatowania tego gatunku polega na jego istnieniu od samego początku historii telewizji w swoich różnych serialnych wcieleniach: w komediach, dramatach, sagach rodzinnych, kryminałach. Jego źródła odnaleźć można w ludzkim zwyczaju wymyślania i opowiadania historii, powstałym i upowszechnionym o wiele wcześniej, niż narodziła się telewizja, przekazywanym od gawędziarzy aż do powieściopisarzy, od czasopism do radia. Taka narracja ma na celu zaspokojenie tkwiącej głęboko w człowieku potrzeby interpretacji i porządkowania własnego życia codziennego, podobnie jak – chociaż chwilowej – ucieczki od niego.

Licencje formatów fabularnych, z definicji „otwartych”, są mniej restrykcyjne niż w przypadku innych gatunków, zostawiają większe pole do działania lokalnym adaptatorom, pozwalają przekształcać fabułę, żeby lepiej dopasować ją do potrzeb stacji telewizyjnej, do społecznych i kulturowych uwarunkowań danego kraju, czy może do wymagań specyficznego, dalekosiężnego projektu politycznego. Mamy tu do czynienia z produktem nagrywanym i edytowanym, mającym zaplanowaną fabułę, dokładnie opisaną przez autorów w scenariuszu, wraz z kwestiami do wygłoszenia przez aktorów-profesjonalistów. Właśnie te cechy początkowo w pewien sposób blokowały zjawisko formatowania seriali obyczajowych, które rozwinęło się i zdobyło uznanie o wiele później niż w przypadku innych gatunków.

Formaty obyczajowe obejmują dzisiaj wszystkie gatunki, wcześniej należące do serialowej narracji telewizyjnej: komedie i *sitcomy*, telenowele i opery mydlane, sztuki teatralne i musicalowe, jak również seriale paradokumentalne, odzwierciedlające przy udziale aktorów prawdziwe zdarzenia z codziennego życia zwyczajnych ludzi. Adaptacja seriali jest bardziej złożona i kosztowniejsza, ponieważ zatrudnienie scenarzystów, których udział nie jest zazwyczaj przewidziany w innych formatach, jest dodatkowym

¹¹⁶ H. Keinonen, *Television Format as Cultural Negotiation. Studying Format Appropriation Through a Synthesizing Approach*, „VIEW Journal of European Television History and Culture” 2016, Vol. 9, Iss. 5, s. 61.

kosztem. Wymagany większy autorski wkład służy temu, by narracja, a wraz z nią i sam tekst, zostały ponownie przemyślane, z uwzględnieniem publiczności będącej nowym odbiorcą programu. Format musi być poddany interpretacji, aktualizacji, zredefiniowaniu, żeby stał się dla niej atrakcyjny. Zważywszy na dużą wrażliwość na lokalne czynniki kulturowe, dosłowne przetłumaczenie oryginalnej treści, podobnie jak mechaniczne przeniesienie schematu teleturnieju, nie są wystarczające, ponieważ fabuła musi zostać wpisana w ramy docelowego, miejscowego kontekstu.

W Europie wkład autorski okazał się hamulcem dla procesu upowszechniania formatów obyczajowych z jeszcze innego powodu: autor jest tu zwykle twórcą i opiekunem własnego pomysłu, a więc nie jest zazwyczaj entuzjastycznie nastawiony do pracy, która wiązałaby się z prawie anonimowym udziałem w opracowaniu cudzego projektu; w Stanach Zjednoczonych z kolei problem ten nie jest istotny, dlatego że tamtejsi autorzy od zawsze pracują zespołowo na różnych etapach pisania scenariusza serialowego.

Poza kwestią większych kosztów ryzyko formatowania tego gatunku polega na mniejszej gwarancji powodzenia. Niemniej jednak współczesne stacje telewizyjne nie mogą ograniczyć swojej oferty programowej wyłącznie do seriali importowanych, lecz muszą być w stanie zaproponować produkcje lokalne. Z tego względu zakup formatu to nadal korzystna inwestycja, tańsza i pewniejsza niż zlecenie napisania nowego scenariusza. Adaptatorzy muszą uwzględnić osobowość obsadzonych aktorów, wybór scenerii i codziennych sytuacji, gdyż mogą one mieć wpływ na treść nowego scenariusza. Ich interwencja może również naruszać formę narracji, ponieważ publiczność jest skłonna przychylnie przyjąć serial przemawiający zgodnie ze znanymi jej kanonami narracyjnymi, podczas gdy zastosowanie obcych form może przesądzić o niepowodzeniu programu.

Jako odpowiedni przykład tej praktyki można przedstawić światowy sukces formatu kolumbijskiej telenoweli *Yo soy Betty la Fea*, zaadaptowanego w ponad dwudziestu krajach. Jest to historia niezbyt urodziwej, wrażliwej i pomysłowej dziewczyny, zakochanej bez wzajemności w swoim dyrektorzem i jej walki z ostracyzmem ze strony pięknych i bogatych, toczoną po to, żeby zdobyć serce swojego księcia z bajki¹¹⁷. Aż na dwadzieścia pięć sposobów można przeżyć współczesną wersję baśni o

¹¹⁷ Por. w: A. Sollano, *BrzydUla. Brakujący polski rozdział monografii „TV’s Betty Goes Global”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, red. D. Bruszevska-Przytuła et al., Olsztyn 2017, s. 90–100.

Brzydkim Kaczątku, opowiadanej za każdym razem z zastosowaniem tradycyjnych rozwiązań narracyjnych danego kraju, wzbudzających w publiczności swoistą bliskość emocjonalną z tą postacią. Na początku nowego tysiąclecia wyniki oglądalności tego właśnie formatu na świecie przekonały stacje do zalet adaptacji seriali obyczajowych i zapoczątkowały rozwój nowej praktyki na rynku telewizyjnym. Realizuje się w ten sposób ostatni etap swego rodzaju medialnej rewolucji, która odmieniła ramówki stacji telewizyjnych na całym świecie, wypełniając formatami przedziały czasowe o największej oglądalności. Wprowadzenie gatunku bliskiego beletryście, nierzadko opartego na produktach wysokiej jakości, uszlachetnia cały świat formatów, często oskarżany o trywialność.

Rozdział III. Specyfika kanadyjskiego serialu *Un gars, une fille*: oryginalne przedstawienie nowoczesnej rodziny a stereotypowe rozmowy pomiędzy mężczyzną a kobietą

1. Wstęp

Dyskusja w niniejszym rozdziale skupia się na przedmiocie badań – serialu z Quebecu *Un gars, une fille* (dosłownie: *Jeden chłopak, jedna dziewczyna*). W podrozdziale 2 szczególną uwagę poświęcono nowatorskim cechom produktu, dotyczącym zarówno zawartości, jak i technik nagrywania, które przyczyniły się do jego sukcesu we francuskojęzycznych prowincjach Kanady, a następnie do sprzedaży i dystrybucji formatu na rynkach międzynarodowych.

W podrozdziale 3 zostaną omówione wybrane prace naukowe poświęcone temu serialowi. Jest ich niewiele, jednak odnoszą się one do serialu z różnych perspektyw naukowych, w szczególności językoznawstwa, medioznawstwa oraz kulturoznawstwa.

Niektóre prace badawcze odnoszą się do relacji męsko-damskich w tym serialu. Tematyka *gender* jest rozległym i delikatnym polem badawczym, dlatego w podrozdziale 4 skupiono uwagę głównie na aspektach językoznawczych. Szczególne miejsce w tej dziedzinie zajmuje Deborah Tannen, która pozostając wierna swoim ideałom feministycznym, szuka praktycznych rozwiązań w celu zbudowania skutecznych relacji międzyludzkich, zwłaszcza w kontekście rodzinnym. W swoich książkach o profilu popularnonaukowym udowadnia, że prawidłowa interpretacja intencji zawartych w wypowiedziach osoby przeciwnej płci może sprzyjać lepszemu porozumieniu między małżonkami.

W piątym podrozdziale omówione zostaną niektóre badania dotyczące dialogów między mężczyznami i kobietami w scenach kinowych lub telewizyjnych. To okazja, żeby lepiej określić relacje między postaciami badanego tu *sitcomu* i rozważyć, w jakiej mierze teorie *gender* mogą być stosowane w niniejszej pracy.

Ostatni podrozdział części teoretycznej jest wprowadzeniem do części empirycznej pracy. W tej części uzasadniono wybór metody badawczej, która opiera się na teorii analizy dyskursu Jamesa Paula Gee. Ponadto przedstawiono sposób wykorzystania narzędzi analitycznych do badania tego serialu.

2. Powstanie pomysłu badanego serialu i przyczyny jego sukcesu na świecie

Serial typu *sketch comedy* pod tytułem *Un gars, une fille* autorstwa Guya A. Lepage'a, wyprodukowany przez Avanti Ciné Vidéo, został wyemitowany przez Radio Canada w latach 1997–2003. Obejmuje 130 odcinków po 26 minut, z których każdy, z kilkoma wyjątkami, jest podzielony na trzy odrębne sytuacje, a te zawierają kilka skeczów trwających około minuty. Odcinki nie mają tytułu, za to sytuacje są opisane na podstawie miejsca, gdzie toczy się akcja.

Różnica między *sketch comedy* a *sitcomem* polega na tym, że w tym drugim na przestrzeni jednego odcinka ścieżka narracyjna zaczyna się zazwyczaj od jakiegoś zdarzenia, zaburzającego codzienną rutynę bohaterów. To zdarzenie przedstawia jakiś problem, który następnie jest rozwiązywany, aż wreszcie cała akcja wraca do punktu wyjścia. W *sketch comedy* natomiast każdy segment przedstawia odrębną, powszechną sytuację, nabiera ona humorystycznych implikacji i kończy się wymianą zabawnych żartów lub scenkami komicznymi z gatunku *slapstick*¹¹⁸.

Autor, Guy A. Lepage, wciela się w rolę głównego męskiego bohatera, nie przypadkiem noszącego tak jak on imię Guy. Analogicznie jego partnerka ma na imię Sylvie, a aktorka to Sylvie Léonard. Razem przedstawiają mężczyznę i kobietę, oboje w wieku około czterdziestu lat, od siedmiu lat związani są ze sobą, chociaż bez ślubu, bez dzieci, bez wspólnych kredytów. Należą do miejskiej klasy średniej: on pracuje na stanowisku kierowniczym w firmie usługowej, ona ma dobrą posadę w korporacji. Wydają się bardziej skoncentrowani na szukaniu przyjemności w tymczasowym hedonizmie niż na budowaniu długoterminowego życiowego związku, popartego chociażby urodzeniem i wychowywaniem wspólnego dziecka. Ich codzienność wypełniają, poza pracą, ćwiczenia na siłowni, wizyty w galeriach sztuki, kolacje z przyjaciółmi i chwile intymności, w których seks gra jeszcze ważną rolę. Pomimo zazdrości Sylvie i pozornej lekkoduszności Guya ich związek jest mocny i trwały, chociaż czasami pojawiają się przeszkody, jak na przykład rodzice obojga bohaterów oraz psycholog, zamiast pomagać w rozwiązywaniu małych nieporozumień podsuwający wątpliwości, czy w takim związku można jeszcze długo trwać.

¹¹⁸ Komedie slapstickowe – odmiana komedii filmowej okresu kina niemego i wczesnodźwiękowego oparta na dynamicznej akcji, konfliktowych sytuacjach, agresywnym zachowaniu postaci i rubasznym poczuciu humoru. [...]; M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Charakter bohaterów często zarysowany jest powierzchownie, zgodnie z powszechnie przyjętym karykaturalnym stereotypem mężczyzny oraz kobiety. On jest więc typem *macho*, nieco próżnym, pasjonatem samochodów, sportu i komputerów, stroni od wykonywania prac domowych. Nie lubi okazywać swoich emocji i słabości, ale wie, jak być czułym dla swojej partnerki. Denerwuje się jednak, gdy staje się ona natrętna i kapryśna lub gdy on musi mieć do czynienia z jej matką. Samolubny i drażliwy, nadal pozostaje nieuleczalnym optymistą, potrafiącym podchodzić do życia z humorem i ironią. Jego optymizm podyktowany jest również satysfakcją z aktualnej kondycji zawodowej, finansowej i sentymentalnej, dlatego niechętnie przywitałby ewentualne zmiany życiowe, takie jak małżeństwo czy dziecko.

Ona pasjonuje się modą i zakupami, nie umie oszczędzać, maniakalnie sprząta dom. Naiwna i impulsywna, bardzo rozmowna i pozornie niepoważna, w rzeczywistości jest osobą odczytaną i inteligentną. Jest zaborcza i zazdrosna o swojego mężczyznę, dlatego w wolnym czasie angażuje się w organizowanie wielu wspólnych zajęć lub stara się dzielić jego pasję, jak na przykład sport i technologię, chociaż często bez skutku. Chciałaby, żeby on traktował ich związek poważniej, marzy o ślubie, urodzeniu dziecka, stabilizacji; a także o spełnieniu się w sferze pracy zawodowej. Dlatego w przeciwieństwie do niego nie jest zadowolona ze swojego obecnego statusu i ta frustracja czasami doprowadza ją do nagłych zmian nastroju.

Fabula *sitcomu* toczy się w sposób niemal niezauważalny, większość odcinków zupełnie nie przyczynia się do jej rozwoju: czasami przedstawiają tylko drugorzędne wydarzenia lub opisują jakieś błahe, rutynowe czynności. Odcinki można oglądać oddzielnie, niekoniecznie w przyjętej formalnie kolejności, ponieważ każdy z nich ma formę zamkniętą, co oznacza, że dana sytuacja zawsze rozwija się i rozwiązuje na przestrzeni jednego odcinka, nie zawierając elementów, które zwiastowałyby kolejny. Sens oglądania tego *sitcomu* nie polega na śledzeniu linearnie uporządkowanych, znaczących wydarzeń w życiu pary zakochanych, zmierzających do jakiegoś określonego zakończenia, ale na przeżywaniu wraz z nimi ich codziennych doświadczeń, na obserwowaniu nieustającego konfliktu o uznanie własnej roli w związku. Jak już wspomniano, charakter dwojga głównych bohaterów często zarysowany jest karykaturalnie, jednak widzowie mają okazję poznać głębiej ich osobowość, „podśłuchując” ich rozmowy w licznych sytuacjach publicznych i prywatnych, jak również podczas częstych sesji u psychologa, do którego się zwracają, żeby rozwiązać domniemane problemy w ich związku.

Kluczem do sukcesu tego serialu jest jego podobieństwo do rzeczywistości. Postaci wydają się zwyczajne, o przeciętnej urodzie, z mocnymi i słabymi stronami, ich życie wyznaczają powszechne czynności, takie jak mycie zębów, pranie, zakupy w supermarkecie. Tematy ich rozmów są błahe, dyskusje wynikają z jałowych powodów, relacje z bliskimi i przyjaciółmi są zwyczajne. Widzowie łatwo się z nimi utożsamiają, a nadawanie bohaterom imion aktorów, którzy w nich się wcielają, niemal prowadzi do iluzji, że aktorzy nie grają na podstawie scenariusza, a po prostu żyją własnym życiem przed kamerami.

Ta normalność jednak może okazać się nowatorska: przedstawiony tu model rodziny przełamuje tradycyjne schematy pokazywane w tamtym okresie w telewizji. Guy i Sylvie, konkubenci bez dzieci, w konflikcie z rodzicami, są jednym z możliwych nowych wzorów rodziny na przełomie tysiąclecia. Cechują go: krytyczne podejście do instytucji małżeństwa, wzrost liczby rozwodów i aborcji, upowszechnienie związków partnerskich (niekoniecznie heteroseksualnych) lub rodzin tak zwanych patchworkowych. Sylvie na przykład jest z jednej strony przywiązana do pewnych wartości, dba o dom i marzy o spełnianiu się jako matka, ale jest też kobietą wyemancypowaną, ambitną w karierze zawodowej. Guy, skupiony, by nie zdradzać pewnej staroświeckiej męskości, okazuje się niekiedy dziecinny i próżny, kwestionuje swoje przekonania wobec świata kobiecego i homoseksualnego.

Nowatorstwo *Un gars, une fille* znajduje również odzwierciedlenie w czynnikach wizualnych: w aspekcie graficznym, linie i pasy w pastelowych odcieniach niebieskiego i różowego, przebiegające przez ekran i dzielące go na dwie części w przerwach między poszczególnymi scenami reprezentują walkę przedstawicieli przeciwnych płci. Nowatorska jest przede wszystkim metoda filmowania, która bez wątplenia podkreśla fakt, że cały świat kręci się wokół pary: kamera pokazuje tylko ich twarze, ciągle stawiając ich na pierwszym planie, pozostawiając inne postaci na obrzeżach kadru lub poza nim. Czasami osoby te są odwrócone do widza plecami lub ukazane jedynie w oddaleniu, zatem w większości przypadków, obecne są tylko głosem, a nie własnym ciałem. Małgorzata Bogunia-Borowska, odwołując się do polskiej wersji serialu *Kasia i Tomek*, uzasadnia tę technikę w następujący sposób:

Kamera jest skupiona na postaciach, które często są filmowane w miejscach intymnych (na przykład zza lustra łazienkowego), z ekranu bankomatu, spod stołu w restauracji, zza regałów z książkami, nierzadko z żabiej perspektywy. Z jednej

strony tego typu zabiegi powodują, że widz nabywa głębokiego przekonania o doświadczaniu intymnych przeżyć postaci, uczestniczeniu w ich bardzo prywatnych i osobistych dyskusjach. Z drugiej zaś strony trudno nie ulec wrażeniu, że serialowa para jest skupiona na sobie, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że cechuje ją egoizm i koncentracja na własnych problemach¹¹⁹.

Sukces serialu w Quebecu przekonał jego autorów do sprzedaży formatu za granicę. Prosta formuła i uniwersalny temat, jakim jest związek miłosny, przyczyniły się do łatwej dystrybucji. Pozornie najprostsza adaptacja miała miejsce we Francji, ponieważ przekaz był wolny od barier językowych: nawet tytuł *Un gars, une fille* zachował się bez zmian. Adaptatorzy francuskiej wersji na zleceniu stacji France2 zdecydowali się na dwie znaczące zmiany: po pierwsze postaci, w które wcielają się Jean Dujardin i Alexandra Lamy, są młodsze od swoich kanadyjskich odpowiedników i mają nieco ponad trzydzieści lat. Druga różnica dotyczy długości odcinków: podczas gdy odcinek kanadyjski składał się z trzech bloków narracyjnych, podzielonych przerwami reklamowymi, odcinek francuski trwał 6–7 minut i odpowiadał jednemu blokowi, a więc jednej sytuacji, był osadzony w jednym punkcie w czasie i przestrzeni. Taki odcinek był emitowany tuż przed wieczornym wydaniem wiadomości, dlatego pełnił funkcję *interstycjalną*, to znaczy wypełniał lukę, przeprowadzał widzów przez łącznik między popołudniowym blokiem programowym a wieczornym *prime time*¹²⁰. Krótkotrwałość jednorazowej emisji i strategiczne umieszczenie w ramówce okazały się doskonałym chwytem, a program emitowano od 1999 do 2003 roku, otwierając drzwi do jego licznych adaptacji w Europie.

Ta komedia telewizyjna pod różnymi tytułami została zaadaptowana i była nadawana w prawie trzydziestu różnych wersjach na wszystkich kontynentach¹²¹. Na oficjalnej stronie internetowej programu można przeczytać, że jest to najszerzej sprzedany na świecie format komediowy, bezpośrednio rywalizujący o ten tytuł z francuskim *Camera Café*, który wiele pomysłów zaczerpnął właśnie z *Un gars, une fille*, szczególnie jeśli chodzi o technikę nagrywania.

W każdym kraju treść serialu nabrała lokalnego kolorytu i dostosowała się do miejscowych obyczajów. Adaptatorzy musieli uwzględnić między innymi relacje między

¹¹⁹ M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012, s. 278.

¹²⁰ Por. w: A. Sollano, *Szczeliny czasowe w trakcje emisji telewizyjnej. Audycje szczelinowe*, w: *Kategorie kultury. Czas*, red. M. Bator, M. Krzysztofik, Z. Trzaskowski, Kielce 2015, s. 419–427.

¹²¹ <https://avantigroupe.com/en/distribution/un-gars-une-fille/> Dostęp: 08.03.2025.

kobietą i mężczyzną w krajach docelowych oraz sposób, w jaki te relacje są zwykle przedstawiane w telewizji; dominujące wartości społeczne i moralne; mniej lub bardziej potoczne modele językowe, przyjęte przez nadawców telewizyjnych.

W roku 2002 polska stacja TVN rozpoczęła nadawanie serialu pod tytułem *Kasia i Tomek*. Na przestrzeni 100 odcinków, podzielonych na 3 sezony, Joanna Brodzik i Paweł Wilczak przyczynili się do szczególnie wiarygodnej adaptacji formatu, docenianej przez publiczność. Sukcesem cieszył się również rosyjski serial *Sasza + Masza*, który był emitowany od 2003 do 2005 roku na kanale TNT: 5 sezonów, 123 odcinki. W tym miejscu należy również wspomnieć o ukraińskiej adaptacji: serial *Lesja + Roma* (ICTV, 2005–2008) wyróżnia się jako pierwszy *sitcom* w języku ukraińskim, po raz pierwszy także w późniejszym czasie powstał *remake* z nowymi aktorami. Sytuacje przeniesione do roku 2018 są bardzo podobne, ale w bardziej nowoczesnym kontekście kulturowym, politycznym i ekonomicznym, a para nowych bohaterów, Mark i Natalka, idą z duchem czasu.

Wersja włoska pod tytułem *Love Bugs* nie odniosła takiego sukcesu jak w innych krajach. Po nadaniu pierwszej, dosyć udanej serii, wystąpiła konieczność zmiany odtwórczyni głównej roli, co jednak nie zostało przyjęte pozytywnie przez publiczność. Trzecia seria, z zupełnie nową obsadą, została zdjęta z ramówki z powodu niskiej oglądalności. U podstaw tej porażki leży nieprzestrzeganie tak ważnej w oryginalnej wersji zasady prawdziwości: autorzy, zbyt zajęci uzyskaniem efektu komicznego, nie dodali głębi postaciom, które wydają się sztuczne i nie wzbudzają empatii, a sytuacje są zagrane w sposób groteskowy i nierealny. Na potrzeby niniejszego badania pod uwagę brany jest tylko pierwszy sezon, wyemitowany w roku 2004 przez stację Italia1.

3. Badania naukowe poświęcone serialowi *Un gars, une fille*

Badany serial właściwie nie wzbudził zainteresowania środowiska akademickiego. Nie jest to jednak powód do zdziwienia: jego cechy to oryginalna formuła opowiadania nieoryginalnej treści, nowatorskie techniki nagrywania i rekordowa dystrybucja formatu na świecie, jednak produkt końcowy ma niewielkie ambicje artystyczne, nie należy do *telewizji jakości*, która prawie w tym samym czasie zaczęła się rozpowszechniać w amerykańskich stacjach kablowych. Ponadto brakuje udanej angielskiej wersji językowej, która mogłaby przyciągać uwagę większej liczby międzynarodowych uczonych: adaptacja z anglojęzycznej Kanady miała ograniczoną oglądalność i jest nadal prawie niedostępna, a próba przeniesienia formatu do Stanów Zjednoczonych zakończyła się sprawą sądową.

Odnosząc się zatem do nielicznych badań naukowych w tym obszarze, należy wspomnieć o Caroline Lacroix. W swojej pracy magisterskiej i w późniejszym artykule porównała ona oryginalną wersję *sitcomu* nadawaną w Quebecu z jego francuską adaptacją¹²². W tym celu stosowała teorię społecznych reprezentacji¹²³: o ile treść poszczególnych epizodów nakręconych w różnych krajach może wydawać się bardzo podobna, sposób przedstawiania relacji między postaciami, uwzględnione aspekty estetyczne, kulturowe, społeczne i językowe odpowiadają obowiązującym w poszczególnych krajach reprezentacjom społecznym. Interakcje między bohaterami, w tym i komunikacja, przebiegają w różnych miejscach świata na podstawie odmiennych schematów. Lacroix prowadzi swoje badania, wyodrębniając niektóre dyskursywne procesy, mające na celu utrzymanie lub przywrócenie harmonii w parze: zdrobnienia i wyrazy pieszczotliwe oraz akty zagrażające utracie „twarzy”, tj. społecznego obrazu siebie i innych, zgodnie z teorią grzeczności¹²⁴. Odmienny sposób, w jaki pary są dyskursywnie przedstawiane poprzez interakcję bohaterów serialu w dwóch różnych kulturach, świadczy o udanych strategiach adaptacyjnych formatu.

¹²² P. Drago, C. Lacroix, J.F. Ouellet, *Les facteurs clés de succès de l'exportation de concepts télévisés: le cas de la série Un gars, une fille en France et au Québec*, 2005: <https://tiny.pl/7g0jmv8x> Dostęp: 08.03.2025.

¹²³ Por. w: S. Moscovici, *The Phenomenon of Social Representations*, w: *Social Representations*, ed. R. Farr, S. Moscovici, Cambridge 1984.

¹²⁴ Por. w: P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge 1987.

Z kolei Janine Beltrame udowadnia, że sposób komunikowania postaci we francuskiej wersji formatu należy do kanonów języka potocznego, a tym samym odbiega od regularności i norm charakterystycznych dla stylu literackiego¹²⁵.

Edward Larkey podchodzi do jednego epizodu serialu w ramach swoich badań o multimedialności¹²⁶:

The addition of multimodal quantitative and qualitative data can make a unique contribution to cross-cultural comparisons of the different versions of *Un Gars, Une Fille*. When combined with computer software-compiled quantitative and qualitative data, a multimodal approach achieves a precise measurement of durations of additions, modifications, and omissions in relevant narrative segments, particularly within the modes of dialogue, music, voice, and length of shots and scenes. Multimodal quantitative and qualitative data also allow for more definitive and objective supplemental information for a cross-cultural comparative interpretive analysis. These data may also facilitate identifying previously unknown or obscured patterns and systems of multimodal interconnections and interplay in support of hermeneutic interpretation. The unique ensemble of communication modes works on a qualitatively different level than merely the additive sum of each separate mode. Finally, quantitative data on the durations of narrative segments and structure may help pinpoint and determine subtle but culturally relevant narrative and cultural differences and similarities¹²⁷.

Stosując narzędzia cyfrowe, Larkey porównuje wiele lokalnych wersji tej samej sceny, aby nakreślić charakter procesów globalizacji i hybrydyzacji. Przedmiotem jego badania jest epizod, w którym para bohaterów odwiedza matkę dziewczyny. Ten wybór świadczy o tym, że badacz nie poprzestał na mechanicznym liczeniu ujęć, ale zagłębił się w delikatne relacje emocjonalne między matką a córką, między zięciem a teściową. Jego badania rozpoczynają się od zebrania i analizy wszystkich elementów językowych i pozajęzykowych nadających się do tworzenia znaczeń w celu rozpoznania poszczególnych segmentów narracji. Ich czas trwania, miejsce w fabule, kolejność – to

¹²⁵ J. Beltrame, *Die Varietät des gesprochenen Französisch: Merkmale des gesprochenen Französisch am Beispiel der Serie "Un gars, une fille"*, München 2008.

¹²⁶ E. Larkey, *Narratological Approaches to Multimodal Cross-cultural Comparisons of Global TV Formats*, "VIEW Journal of European Television History and Culture" 2018, Vol. 7, Iss. 14, s. 38–58.

¹²⁷ E. Larkey, *Narrative as a Mode of Communication: Comparing TV Format Adaptations with Multimodal and Narratological Approaches*, w: *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*, ed. J. Wildfeuer et al., Berlin / Boston 2019, s. 227.

elementy wielowarstwowego produktu, kulturowo dostępnego dla publiczności. We wszystkich krajach, w których miała miejsce adaptacja serialu, cała scena rozgrywa się w jednym pomieszczeniu, w jadalni u matki dziewczyny, a kamera jest skierowana do jednego stałego punktu. Wydarzenia podczas wspólnego obiadu są przedstawiane w krótkich, oddzielnych, segmentach, ich czas trwania i kolejność zmieniają się w poszczególnych wersjach: wynikiem tego określonym składnikom przypisano mniejsze lub większe znaczenie. Larkey zwraca również uwagę na elementy towarzyszące przejściom między sekwencjami, jak na przykład muzyka lub cisza, efekty graficzne lub zanikanie, ponieważ tworzą one połączenia emocjonalne lub rozdzielają wątki.

Badany serial może stać się inspiracją do refleksji w sferze społecznej, w szczególności nad relacjami między kobietami a mężczyznami. Świadczy o tym artykuł Ireny Photiou i Theodory A. Maniou, w którym porównanie dwóch wersji w języku greckim stanowi tło dla ocen reprezentacji stereotypów płci w Grecji i na Cyprze¹²⁸. Pomysł zastosowania metody analizy ram (*frames*) pozwala obiektywnie spojrzeć na produkt nadawany przez środki masowego przekazu, ocenić kontekst społeczno-kulturowy, do którego produkt ten należy, rozpoznać potencjalne manipulacje treścią i znaczeniami, mające na celu szerzenie określonych opinii lub stereotypów. Badania te opierają się głównie na elementach językowych, a mianowicie na często powtarzających się słowach, zdaniach i tematach; na wszelkich interakcjach między bohaterami, a więc na dialogach i na komunikacji niewerbalnej; na sposobach wyrażania emocji.

Należy tutaj wspomnieć o dwóch badaczkach, które znalazły w tym serialu interesujący materiał do rozważania nad zagadnieniami *gender*. Podczas konferencji w Aarhus¹²⁹, w panelu poświęconym temu formatowi, w którym uczestniczył również autor niniejszej pracy, dwa referaty były poświęcone zjawisku *gender*:

- Deborah Castro Marino: *How Many Times Do You Have Sex per Week? Representation of Sexuality Between Couples in the Spanish Adaptation of Un gars, une fille*;
- Stéfany Boisvert: *Un gars, une fille and the “Gender Formula” of a Scripted TV Format*.

¹²⁸ I. Photiou, P. Charalambous, T.A. Maniou, 'Battle of the Sexes' on Television: the Cases of the Greek-Cypriot and Greek Adaptations of *Un Gars, Une Fille*, "FILMICON: Journal of Greek Film Studies" 2019, Iss. 6, s. 90–111.

¹²⁹ Transnational Television Drama 2018, Aarhus University DK, 6–9.06.2018.

Chociaż niniejsza analiza nie będzie prowadzona pod kątem teorii *gender*, nie ma wątpliwości, że badane tu interakcje językowe są charakterystyczne dla rozmów między mężczyzną i kobietą. Warto zatem podsumować niektóre teorie naukowe w tym zakresie.

4. Badania w zakresie językoznawstwa na temat rozmowy damsko-męskiej

W roku 1955 termin *gender*, używany wcześniej w języku angielskim tylko w obrębie gramatyki dla określenia rodzaju rzeczownika, przyjął nowe znaczenie: seksuolog John Money zapoczątkował badania nad *gender*, tj. nad społecznym zachowaniem człowieka, wynikającym z przynależności do danej płci biologicznej. To zjawisko kulturowe i socjologiczne było dalej badane naukowo w latach siedemdziesiątych, szczególnie przez badaczki-feministki, które twierdziły, że zachowania przedstawicieli obu płci, w tym także obyczaje językowe, nie są wrodzone, a wynikają z konwencji społecznych, są przekazywane człowiekowi podczas różnych etapów jego wychowania. Jako takie nie są one zatem naturalne i uniwersalne, a różnią się w czasie i w przestrzeni, mogą ulec zmianie w następstwie rewolucji w danym społeczeństwie. Z tego względu określenie *gender* jest powszechnie kojarzone z walką zarówno kobiet o równouprawnienie, jak i mniejszości seksualnych o uznanie. W niektórych językach i kulturach *gender* przekracza również klasyczny podział na dwie płci biologiczne. Konserwatywne środowiska negatywnie odnoszą się do takich teorii: uważają one, że to określenie kojarzy się z ideologią mającą na celu kwestionowanie naturalnych różnic między płciami, krytykę tradycyjnego modelu rodziny, nadmierną ekspozycję dzieci na jawnie erotyczne przekazy. Pojęcia *natura* i *tradycja* w tym ujęciu często równają się z dogmatami poszczególnych wspólnot wyznaniowych, a więc odnajdują swoje znaczenie w sferze kultu religijnego.

W niniejszej rozprawie termin *płeć* używany jest w odniesieniu do biologii i anatomii człowieka, a termin *gender* w rozważaniach dotyczących psychologicznej i emocjonalnej tożsamości jednostki oraz jej roli w społeczeństwie, chociaż granica między tymi pojęciami bywa czasami płynna.

Do badań nad tematyką *gender* w latach siedemdziesiątych włączyli się również językoznawcy. Wiodące pytanie dotyczyło określenia różnych sposobów porozumiewania się kobiet i mężczyzn. Na podstawie przeprowadzonych badań empirycznych wyodrębniono stereotypowe cechy komunikacyjne obu płci: uważa się, że mężczyźni mają wymagający ton głosu; są dominujący, autorytarni, prostolinijni,

bezceremonialni, silni, agresywni, chełpliwi, wojowniczy; podkreślają swój styl, przeklinając i stosując żargon. Mowa kobieca jest gramatycznie poprawna i wyraźna, grzeczna i emocjonalna. Kobiety mówią dużo, często na błahe tematy, wdają się w plotki: innymi słowy kobieca komunikacja to duża ilość uprzejmego mówienia o mało istotnych kwestiach, podczas gdy mężczyźni mówią mało i dosadnie o ważnych sprawach¹³⁰.

Wyżej przedstawione stereotypy były szczególnie analizowane, a znaczący wkład naukowy w ich obalanie pochodzi niewątpliwie od badaczek-feministek, odnoszących się krytycznie do tych, którzy uważają za normatywne i miarodajne to, co przeważnie należy do domeny mężczyzn¹³¹. Inne badania zajmują się interpretacją różnych metod stosowanych przez mężczyzn i kobiety do przekazywania znaczeń i osiągania celów przy wykorzystaniu zasobów językowych w ramach słownictwa, aktów mowy, jak również komunikacji niewerbalnej. Poszukiwanie pewnego rodzaju słownika męsko-żeńskiego i żeńsko-męskiego toczy się również poza nauką: poradnik *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus* autorstwa Johna Graya jest jedną z najlepiej sprzedających się książek na świecie i dąży do rozwiązania problemów w małżeństwach poprzez polepszenie komunikacji w parze¹³².

Błędne okazało się poszukiwanie dwóch odrębnych języków dla mężczyzn i dla kobiet, któremu poświęcili się pierwsi badacze, ponieważ różnica polega raczej na sposobie, w jaki osoby się porozumiewają. Sama Robin Lakoff, jedna z pierwszych badaczek w tej dziedzinie, na przestrzeni lat znacząco zmieniła swoje poglądy na ten temat. Jej pionierskie dzieło *Language and Woman's Place* z roku 1975 było jednak pod silnym wpływem dominującego jeszcze w tamtych czasach androcentryzmu: autorka miała skłonność rejestrować kobiece formy komunikacji jako odbiegające od normy, a kobiety przedstawiać stereotypowo jako niepewne siebie i uległe¹³³. Taką ich uległością uzasadniała ona zatem pewne zwyczaje, takie jak brak prostolinijności, nadmierna grzeczność, poprawność językowa, eufemizmy, rzadkie używanie wulgaryzmów, zakończenie zdania pytaniem dorzuconym (*question tags*), oraz wypełnianie wypowiedzi za pomocą „pustych”, zbędnych, dekoracyjnych przymiotników.

¹³⁰ Por. D. Popp, R.A. Donovan, M. Crawford, K.L. Marsh, M. Peele, *Gender, Race, and Speech Style Stereotypes*, "Sex Roles" 2003, Vol. 48, No. 7/8, s. 317–325.

¹³¹ Do kategorii "badaczki-feministki" należą specjalistki z wielu dziedzin. Różne kategorie językoznawstwa reprezentują, na przykład, Mary Bucholtz, Deborah Cameron, Alice Freed, Elizabeth Stokoe, Margaret Wetherell.

¹³² J. Gray, *Men are from Mars, Women are from Venus*, New York 1992; wydanie polskie: *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, Poznań 2006.

¹³³ R. Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York 1975.

Mary Bucholtz przedstawia niektóre z najpopularniejszych nurtów analizy dyskursu, podkreślając sposób, w jaki odnoszą się do *gender*¹³⁴:

- Etnografia komunikacji stosuje metody etnografii do badania sposobu użycia języków, określając relację między językiem a kulturą¹³⁵. Badania toczą się zazwyczaj w społeczeństwach innych niż zachodnich, białych i mieszczańskich, gdzie mogą istnieć odmienne struktury społeczne, a tym samym inne nawyki komunikacyjne. Celem takich badań jest wykazanie, że wzorce panujące we współczesnym zachodnim społeczeństwie nie są normatywne, a są wynikiem różnych etapów ewolucji naszej kultury.
- Socjolingwistyka interakcyjna bada współczesne populacje zachodnie, które stają się coraz bardziej heterogeniczne i wielokulturowe, a zmiany te mogą szybko znajdować odzwierciedlenie we wzorcach komunikacyjnych, również w dyskursie kobiet¹³⁶.
- Analiza konwersacyjna stawia sobie za cel określenie, w jaki sposób poszczególne czynniki dialogu i przebieg interakcji językowej wpływają na utrwalanie struktury społecznej. Pierwsze badania wykazały, że mężczyzna w ramach dyskursu ma tendencję do przyjmowania strategii mających na celu utwierdzenie własnej władzy, jak na przykład przerywanie czy podniesienie ton głosu¹³⁷. Debata zaczęła się wówczas, gdy Emanuel Schegloff zarzucił brak obiektywizmu badaczom, którzy tylko pod kątem *gender* rozpatrywały analizowane teksty¹³⁸.
- Zwolennicy krytycznej analizy dyskursu (KAD) wybierają swój materiał badawczy z dzienników ustaw i z innych przykładów oficjalnej, pionowej, jednokierunkowej komunikacji od instytucji sprawujących władzę do obywateli, do których zalicza się również publiczne środki masowego przekazu¹³⁹. Ich

¹³⁴ M. Bucholtz, *Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies*, w: *The Handbook of Language and Gender*, ed. J. Holmes, M. Meyerhoff, Oxford 2003, s. 43–68.

¹³⁵ D. Hymes, *The Ethnography of Speaking*, w: *Anthropology and Human Behaviour*, ed. T. Gladwin, W.C. Sturtevant, Washington, DC 1962, s. 13–53. D. Hymes, *Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*, Philadelphia 1974.

¹³⁶ J.J. Gumperz, *Discourse Strategies*, op. cit.; *Language and Social Identity*, ed. J.J. Gumperz, op. cit.

¹³⁷ D. H. Zimmerman, C. West, *Sex Roles, Interruptions, and Silences in Conversation*, w: *Language and Sex: Difference and Dominance*, ed. B. Thorne, N. Henley, Rowley MA 1975, s. 105–129. P. Fishman, *Interaction: the Work Women Do*, w: *Language, Gender and Society*, ed. B. Thorne, C. Kramarae, N. Henley, Cambridge MA, 1983, s. 89–101.

¹³⁸ E. A. Schegloff, *Whose Text? Whose Context?*, "Discourse & Society" 1997, Vol. 8, No. 2, s. 165–187.

¹³⁹ N. Fairclough, *Language and Power*, London 1989; N. Fairclough, L. Chouliaraki, *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh 1999; T. A. van Dijk, *Principles of*

podejście jest bardziej upolitycznione, ma na celu uwidocznienie relacji władzy i wynikających z nich nierówności. Rzadko jednak zwracają swoją uwagę na wpływ tej formy komunikacji na ich odbiorców.

Obecnie wydaje się oczywiste, że dychotomia mężczyzna/kobieta nie jest wystarczająca dla określenia uczestników rozmowy, a należy brać pod uwagę jeszcze inne parametry, takie jak rasa, wiek, status społeczny. Skupienie badania na jednostce pozwala lepiej zdefiniować jej sposób komunikacji, także odwołując się do kategorii, do których ona należy. Osoba, wykorzystując pragmatyczne i interakcyjne funkcje języka, tworzy i określa własną rolę, w tym i pod kątem *gender*, w danym kontekście. Projekty kierowane ideologią często ryzykują popadnięciem w stereotypowe lub mało obiektywne podziały:

Sociolinguists, linguistic anthropologists, and other scholars have now analyzed vast quantities of naturally occurring speech samples from a wide range of contexts. These data demonstrate in vivid detail that the amount of talk, the structure of narratives, the use of questions, the availability of cooperative and competitive speech styles, the employment of prestige speech forms, the use of intimate friendly talk, the occurrence of various phonological and prosodic patterns sometimes representative of linguistic change, the occurrence of vernacular speech forms, lexical choices, the use of silence, interruption, aggravated forms of address, and forms of politeness – these do not correlate in any consistent pattern with either sex or gender. Researchers have substantiated again and again that speakers use language in creative and divergent ways depending on a wide range of factors including (but not limited to) setting and context, type of activity engaged in, group, social, and personal identity, topic of conversation, channel of communication, community of practice, audience, language repertoires of various sorts, economic and symbolic resources, political purpose, symbolic and actual resistance to various forms of oppression, relative rank, and nature of relationship to addressee. Despite our knowledge base, the stereotypes, the ideas that we might call folklinguistic beliefs, remain strong¹⁴⁰.

Critical Discourse Analysis, "Discourse & Society" 1993, Vol. 4, No. 2, s. 249–283. *Language, Power, and Ideology: Studies in Political Discourse*, ed. R. Wodak, Amsterdam 1989; *Gender and discourse*, ed. R. Wodak, London 1997; R. Wodak, *Critical Discourse Analysis at the End of the 20th Century*, "Research on Language and Social Interaction" 1999, Vol. 32, Iss. 1–2, s. 185–93.

¹⁴⁰ A.R. Freed, *Reflections on Language and Gender Research*, w: *The Handbook of Language and Gender*, op. cit., s. 705.

Stereotypy związane z *gender* ukształtowały karykaturalną maskę lekkomyślnej, próżnej kobiety, plotkarskiej i zazdrosnej oraz jej silnego, walecznego męskiego odpowiednika, dumnego i honorowego. Mary Talbot rozważa serię par przeciwstawnych cech, w celu poprawienia stereotypowego obrazu komunikacji kobiet i mężczyzn¹⁴¹:

- współczucie / rozwiązywanie problemów;
- relacje międzyludzkie / składanie raportów;
- wysłuchanie / pouczanie;
- prywatne / publiczne;
- relacja / ranga;
- wsparcie / sprzeciw;
- intymność / niezależność.

Mary Talbot twierdzi, że część stereotypów się utrzymała, jednak zmieniła się ich interpretacja: cechy kobiecej rozmowy nie są już traktowane jako negatywne, jako odbiegające od męskiej, dominującej normy, a przedstawiają szereg specyficznych umiejętności konwersacyjnych, które należy uznać za ich mocną stronę. Podejście Talbot nie tylko pod tym względem ma dużo wspólnych cech z pracami Deborah Tannen.

W swoich licznych artykułach naukowych w dziedzinie językoznawstwa Tannen, zainspirowana postulatami Robin Lakoff i Johna Gumperza, wprowadza pojęcie *styl konwersacyjny*, który może być cechą charakterystyczną pojedynczej osoby, a może również jednoczyć grupy społeczne czy pokoleniowe. Tannen skupia swoją uwagę w szczególności na określeniu stylu kobiet i stylu mężczyzn.

Anything you say must be said at a certain rate, in certain words, at a certain pitch and amplitude, in certain intonation, at a certain point in interaction. All these and countless other linguistic choices determine the effect of an utterance in interaction and influence judgments that are made both of what is said and of the speaker who said it. [...] Conversational style is a semantic process; it is the way meaning is encoded in and derived from speech¹⁴².

Badaczka uzyskała światową sławę dzięki swoim publikacjom o profilu popularnonaukowym, w których w przystępny sposób prezentuje szerszej publiczności

¹⁴¹ M. Talbot, *Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge*, w: *The Handbook of Language and Gender*, op. cit., s. 468–486.

¹⁴² D.F. Tannen, *Conversational Style*, w: *Psycholinguistic Models of Production*, ed. H.W. Dechert, M. Raupach, Norwood NJ 1987, s. 251.

swoje teorie dotyczące stylu konwersacyjnego. Jej analiza skupia się na tym, jak powszechna rozmowa wpływa na relacje międzyludzkie, zwłaszcza w kontekście rodzinnym. Wywody są wzbogacone o anegdoty zaczerpnięte z życia codziennego, o klasyczne, czasami humorystyczne przykłady, opisujące nieporozumienia między mężem a żoną, w których każdy czytelnik może chociaż częściowo rozpoznać własne zachowania.

Tannen uważa się za feministkę, jednak to w niewielkim stopniu wpływa na jej podejście naukowe: badaczka nie zaprzecza istnieniu różnic między mężczyznami a kobietami, zwłaszcza w ich stylu konwersacji, chociaż nie interpretuje tych różnic jako odbieganie kobiet od „męskiej” normy. Obserwuje ona na przykład te same przeciwstawne zachowania, na które zwracano uwagę już w pionierskich badaniach w tej dziedzinie, jednak odnajduje dla nich psychologiczne i behawioralne uzasadnienia: kobiety mają tendencję do zadawania większej liczby pytań, często po to, aby podtrzymać rozmowę, podczas gdy mężczyźni ograniczają wymianę zdań do niezbędnego minimum; kobiety podczas wypowiedzi współrozmówcy reagują dźwiękami i gestami, wskazującymi na ich emocjonalny udział w konwersacji, podczas gdy mężczyźni mają tendencję do wyrażania jedynie własnego stanowiska: zgody lub sprzeciwu.

Tannen świadomie unika kwestii społecznej nierówności i dyskryminacji kobiet. Wręcz zmierza do obalenia teorii, zgodnie z którą brak prostolinijności u kobiet jest motywowany ich niższą pozycją społeczną. Mąż, bezpośrednio prosząc żonę, żeby poszła do sklepu i coś dla niego kupiła, nie ma większej władzy niż żona, gdy narzeka, że potrzebuje czegoś ze sklepu, ale jest zbyt zmęczona, żeby tam pójść: rozmowa nabiera w ten sposób typowo kobiece emocjonalne konotacje, a w dodatku żona może sprawdzić stabilność więzi między nią a drugim człowiekiem, testując zamiar męża, by zadowolić jej życzenia.

Językowa interakcja między przedstawicielami obu płci, a szczególnie między mężem a żoną, jest głównym tematem książki *You Just Don't Understand*. Odniosła ona wielki sukces wydawniczy w Stanach Zjednoczonych, doczekała się tłumaczenia w ponad trzydziestu językach i otworzyła autorce drzwi do kariery jako popularyzatorce nauki w tej sferze¹⁴³. Książka najwyraźniej nie ma ambicji stać się poradnikiem ratunkowym dla par. Tę funkcję wypełniają podręczniki Johna Graya, ale wytyka społeczne i kulturowe czynniki będące główną przyczyną nieporozumień wśród

¹⁴³ D. Tannen, *You Just Don't Understand*, New York 1990; wydanie polskie: *Ty nic nie rozumiesz! Kobieta i mężczyzna w rozmowie*, Warszawa 1994.

członków rodziny. Uświadomienie sobie ich istnienia może prowadzić do akceptacji potrzeb drugiej osoby, a tym samym pośredniczyć w osiągnięciu satysfakcjonującego dla obu stron kompromisu.

Według Tannen różnice w stylach konwersacyjnych wynikają z celów, jakie przedstawiciele obu płci stawiali sobie za pomocą rozmowy, a te z kolei wynikają z atawistycznego podziału ról w rodzinie i społeczeństwie. Badaczka nie wyklucza możliwości odwrócenia tych ról, jednak skupia się na opisie i analizie stanu obecnego.

Na styl konwersacyjny mężczyzny wpływa jego kojarzenie rozmowy z negocjacjami, które trzeba wygrać, żeby zatwierdzić własną pozycję w hierarchii władzy. Mężczyzna odczuwa potrzebę obrony własnej niezależności, podporządkowując sobie innych – jeśli to konieczne. Podobieństwo do wojny, do dziedziny tradycyjnie przypisanej mężczyznom, nie jest przypadkowe. Ta ambicja motywuje go do swobodnego wypowiadania się publicznie, w obecności nieznajomych, do wyróżniania się w tłumie i zdobywania uznania, do demonstrowania swoich umiejętności; nawet opowiadanie anegdoty w tym kontekście może służyć do zwrócenia na siebie uwagi. Cele męskiej rozmowy to przekazywanie informacji i pozycjonowanie społeczne samego mężczyzny.

Podczas gdy mężczyzna buduje i wzmacnia hierarchiczne relacje, kobieta ma tendencję do ich łagodzenia. Ona, rozmawiając, uczestniczy w sieci więzów, której członkowie szukają i oferują zarówno aprobatę, jak i wsparcie: celem nie jest niezależność i dominacja jednostki, a stworzenie społeczności opartej na zaufaniu i poufałości. Sprzyjająca w tym celu jest rozmowa prywatna, w nielicznym gronie znanych osób, w przytulnych, niestresujących warunkach, podczas których współdzielone są aspiracje i doświadczenia.

W związku z powyższym, nawet w sytuacjach, gdy mężczyznę i kobietę łączą silne wzajemne uczucia, a zatem kierują się oni najlepszymi intencjami, ryzyko nieporozumienia między nimi może wynikać z braku predyspozycji do interpretacji stylu konwersacyjnego drugiej osoby:

Skoro kobiety posługują się językiem powiązań i zażyłości, a mężczyźni językiem statusu i niezależności, to komunikacja między mężczyznami i kobietami może przypominać komunikację międzykulturową, gdzie mogą się ze sobą ścierać style konwersacyjne. Można by powiedzieć, że nie tyle posługują się oni odmiennymi

dialektami, co odmiennymi „dialektami rodzaju” (*genderlects*)¹⁴⁴.

5. Idiolekt bohaterów badanego serialu

W *sketch comedy* pod tytułem *Un gars, une fille* w komicznych barwach przedstawiane są powszechne wydarzenia ze wspólnego życia mężczyzny i kobiety, starania każdego z nich, by zrozumieć i zaspokoić potrzeby drugiej osoby w celu udoskonalenia związku. Dokładniej: mężczyzna wydaje się zadowolony z obecnej sytuacji, nie dostrzega potrzeby zmiany czegokolwiek, nie czuje się zobowiązany do jakichkolwiek wyrzeczeń dla dobra pary: nie zrezygnował ze spotkań z przyjaciółmi, z uprawiania sportu, ze zobowiązań zawodowych, chociaż zgodził się dopuszczać swoją dziewczynę do tego świata; sam wszedł, choć niechętnie, do środowiska partnerki, odwiedza jej znajomych i rodzinę. Oddaje się jej pomysłom dotyczącym nowych wspólnych doświadczeń: uczęszcza na wszelakie kursy, aukcje charytatywne, konkursy i odbywa podróże, chociaż często nieświadomie psuje jej zapał. Zgodził się również na udział w seansach u psychologa, nawet jeśli nie widzi powodu. Innymi słowy: choć kierowany własnym egoizmem, on jest aktywnym uczestnikiem w parze, czasem dla świętego spokoju, a czasem z ciekawości. To, czego jednak nie robi, to nie podejmuje odpowiedzialnych i wiążących decyzji o ustatkowaniu się z partnerką, wzięciu z nią ślubu i wychowywaniu z nią dzieci.

Kobieta już od jakiegoś czasu przedkłada szczęście pary ponad własne; nie wyobraża sobie, by nie współdzielić ze swoim partnerem chwili rozrywki, rodzinnego wydarzenia czy problemu, dlatego nieustannie szuka coraz nowszych sposobów na urozmaicenie ich związku, prawdopodobnie przekonana, że nowości pomogą uniknąć ryzyka popadania w rutynę, a tym samym ostudzenia uczuć między nimi; spotkania u psychologa są częścią tego planu.

Interakcja między nimi odbywa się na różnych płaszczyznach: wspólne wykonanie jakiejś czynności, dzielenie tej samej przestrzeni, komunikacja werbalna. We wszystkich tych aspektach zachowanie bohaterów serialu odzwierciedla stereotypowy, a czasem karykaturalny model *gender*.

W badaniu opublikowanym w roku 2008 Martha Lauzen i inni udowodnili, że również na początku XXI wieku kobiety pokazywane w amerykańskiej telewizji podczas tzw. *prime time* (godziny największej oglądalności) są głównie angażowane w relacje

¹⁴⁴ D. Tannen, *Ty nic nie rozumiesz!*, op. cit., s. 47.

społeczne, w role przyjaciółki, matki, żony, kochanki, podczas gdy mężczyźni są częściej ujęci w relacjach służbowych, w trakcie wykonywania swojej pracy¹⁴⁵. Naukowcy uważają, że główną przyczyną tego zjawiska jest niski udział kobiet w twórczym procesie pisania scenariuszy. W przypadku omawianego tu serialu postać kobieca rzeczywiście jest głównie przejęta swoim związkiem z partnerem, jednak trzeba zauważyć, że on też porusza się najczęściej w środowisku domowym i w ramach swojej relacji emocjonalnej z partnerką okazuje swoją wrażliwą, a nawet infantylną stronę.

Jak już wspomniano, w serialu *Un gars, une fille* były brane pod uwagę pewne zmiany zachodzące w społeczeństwie na przełomie tysiącleci, w związku z czym pod pewnymi względami można uznać ten *sitcom* za postępowy: wśród przykładów można podać sposób, w jaki para podchodzi do instytucji małżeństwa i do rodzicielstwa; jak luźno rozmawia o seksie, cielesności, sprawach fizjologicznych; jak poszukuje przyjemności w wydawaniu pieniędzy w drogich restauracjach czy podczas podróży; jak kobieta walczy o własne uznanie w środowisku pracy. Wydawałoby się, że ten serial stanowi wyjątek od pesymistycznych wniosków, do jakich doszli zwolennicy teorii kultywacji, zgodnie z którymi:

Cultivation studies of gender and family roles continue to show that television contributes to traditional images and aspirations, despite the massive social changes that took place in women's roles in recent decades¹⁴⁶.

Teoria ta, opracowana w latach 60. i 70. XX wieku przez George'a Gerbnera, opiera się na założeniu, że opinia publiczna i stosunek jednostek do takich kwestii społecznych, jak zdrowie, polityka, religia czy *gender*, są wynikiem długotrwałego kontaktu z treścią programów telewizyjnych mainstreamowych, aż do wyobcowania postrzegania rzeczywistości, do zaakceptowania idei, że świat ukazany przez ekran jest tym rzeczywistym¹⁴⁷. Definicja *kultywacji* wywodzi się z faktu, że jest to proces zachodzący na różnych etapach rozwoju człowieka¹⁴⁸.

Un gars, une fille stawia w nowym świetle niektóre aspekty związku miłosnego, ale to nie wystarczy, aby uczynić go prawdziwie rewolucyjnym serialem. Komedia często

¹⁴⁵ M.M. Lauzen, D. Dozier, N. Horan, *Constructing Gender Stereotypes through Social Roles in Prime-time Television*, "Journal of Broadcasting & Electronic Media" 2008, Vol. 52, Iss. 2, s. 200–214.

¹⁴⁶ M. Morgan, J. Shanahan, *The State of Cultivation*, "Journal of Broadcasting & Electronic Media" 2010, Vol. 54, Iss. 2, s. 346.

¹⁴⁷ Por. G. Gerbner, *Against the Mainstream: Selected Works of George Gebner, Vol. 1*, New York 2002.

¹⁴⁸ Por. J. Frechette, *Cultivation Theory*, w: *Encyclopedia of Gender in Media*, ed. M. Kosut, Los Angeles / London 2012, s. 46–48.

oparta jest na przestarzałych, seksistowskich stereotypach: kobieta jest naiwna, próżna i zazdrosna, a mężczyzna jest nieuleczalnym flirciarzem, zaradnym, choć niechlujnym. W niektórych scenkach stereotypy te bywają pozornie obalane, nie tyle po to, by dążyć do sprawiedliwości społecznej, ale by wzmocnić efekt komiczny: na przykład on nie może rozpaść grilla ani rozstawić namiotu, ponieważ nie ma kobiecej cierpliwości do czytania instrukcji obsługi sprzętu, za to ona jest w stanie niespodziewanie przejmować inicjatywę w podejmowaniu ważnych decyzji dla obojga, również w łóżku. Pozostając przy stereotypach, ona jest niewątpliwie przedstawiana jako niezwykle i irytująco gadatliwa:

Women's verbal excess is treated as a legitimate source of laughter in television situation comedies, newspaper cartoons, and so on. In situation comedy centered on female characters, the comedy very often rests on their speech spiralling into excess, because it is either abusive or simply relentless and never-ending¹⁴⁹.

Artykuł, który w pewnej mierze inspiruje niniejszą pracę, został opublikowany w roku 1984 przez dwie cytowane już w tym rozdziale badaczki: Robin Lakoff i Deborah Tannen¹⁵⁰. W tej pracy zajęły się one przeciwstawnymi strategiami konwersacyjnymi dwojga bohaterów szwedzkiego filmu *Sceny z życia małżeńskiego* w reżyserii Ingmara Bergmana (1973), w którym żona mówi nieustannie, jej wypowiedzi to krótkie, proste zdania, wzbogacone frywolnymi, zbędnymi przymiotnikami, zadaje wiele pytań, dobiera często dziecinny ton głosu, przyjmuje uległą postawę przed mężem. Mężczyzna natomiast uwielbia pouczać i perorować, jego wypowiedzi to skomplikowane zdania o wyrafinowanym słownictwie, on często posługuje się sarkazmem i ironią. Chociaż ich style konwersacyjne są przeciwstawne, dialogi między dwiema postaciami uzupełniają się nawzajem, doprowadzają do pewnej współpracy. W szczególności, bohaterowie nieświadomie często popadają w to, co badaczki nazywają *pragmatyczną synonimię*, dzięki której, stosując niejednakowe strategie językowe, obie strony osiągają te same cele. Uczone są świadome, że mają do czynienia ze sztucznie skonstruowanym dialogiem, ale ufają, że „[...] artificial dialog may represent an internalized model or schema for the production of conversation – a competence model that speakers have access to”¹⁵¹.

Komentując ten artykuł, Anna Livia pisze:

¹⁴⁹ M. Macdonald, *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*, New York 1995, s. 56.

¹⁵⁰ R. Lakoff, D. Tannen, *Conversational Strategy and Metastrategy in a Pragmatic Theory: The Example of "Scenes from a Marriage"*, „Semiotica” 1984, Vol. 49, Iss. 3/4, s. 323–346.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 323.

Although this type of analysis has not been widely imitated, it demonstrates the utility of looking at constructed dialogue precisely because such pre-planned scripts allow us to see what pragmatic roles have been internalized and what expectations speakers have of patterns of speech appropriate for each sex¹⁵².

Innymi słowy: badanie scenariusza, sztucznie przygotowanego i odtworzonego na potrzeby serialu telewizyjnego może sprzyjać interpretacji prawdziwych, codziennych ludzkich rozmów.

Wybór *sitcomu*, głównie opartego na rozmowach między mężczyzną a kobietą, może zachęcać do skupienia się na badaniu pod kątem *gender*. Takie podejście pozwoliłoby również, poza kwestiami czysto językowymi, krytykować wątpliwy przekaz socjologiczny programu, w którym rola kobiet jest często niedoceniana: komiczność polega tu na stereotypowym obrazie grupy płciowej, do której każda postać należy oraz na banalnych, seksistowskich żartach. Rzeczywiście, pragnienie odkupienia społecznego kobiet (lub mniejszości seksualnych) napędza pracę dużego nurtu badaczy. Ich mankament, prawdopodobnie, to zawężenie pola analizy do jednego zagadnienia. Ponadto międzynarodowa dystrybucja tego formatu telewizyjnego może zachęcać do zbadania obrazu roli społecznej kobiet w każdym z krajów, w których miała miejsce jego adaptacja, ale tutaj stanowi to tylko aspekt marginalny.

Niniejsza praca rozwija się na gruncie analizy dyskursu. Uwaga skupiona jest na nawykach językowych każdej postaci przy zachowaniu świadomości tego, że pewna ich część jest charakterystyczna dla płci, którą reprezentują, albo dla stereotypowego obrazu tejże płci. Traktowanie dwóch postaci jak dwóch komunikujących ze sobą jednostek, abstrahując od ich roli *gender*, to pewien sposób traktowania z należyтым szacunkiem każdego z nich, to postawienie każdego z nich na równym poziomie. Analogicznie, to nie jest miejsce do krytykowania wyborów autorów *sitcomu*, pewnego wymuszonego humoru opartego na przestarzałych, szowinistycznych osądach. Badanie to ma cele głównie językoznawcze, a więc należy podejść neutralnie do wybranego tekstu, unikając uprzedzenia i tendencyjności. Przy pisaniu niniejszej rozprawy autor kieruje się szczerym przekonaniem o tym, że każdej osobie należą się równe prawa niezależnie od *gender*, rasy, wieku, wyznania i statusu społecznego.

¹⁵² A. Livia, "One Man in Two is a Woman": *Linguistic Approaches to Gender in Literary Texts*, w: *The Handbook of Language and Gender*, op. cit., s. 142–158, s. 147.

6. Założenia metodologiczne badania

Opis zastosowanej metody badawczej i leżących u jej podstaw założeń teoretycznych wymaga w pierwszej kolejności ustalenia, jaka definicja *dyskursu* będzie temu badaniu przyświecała¹⁵³.

Zgodnie z pierwszymi definicjami dyskurs jest fragmentem tekstu pisanego lub ustnego o znacznej długości, przekraczającej jedno zdanie¹⁵⁴. Dla niektórych badaczy, jak na przykład Wallace Chafe, określenia *dyskurs* i *tekst* nadal traktowane są jako synonimy¹⁵⁵. Inni badacze postrzegają dyskurs jako zbiór tekstów powiązanych z określonym tematem, jak na przykład z ideologią, religią, nauką czy komunikacją masową¹⁵⁶. Dyskurs jest również kojarzonym z językiem w użyciu¹⁵⁷. Zainteresowanie kontekstem sytuacyjnym i interakcją pomiędzy rozmówcami przybliży tę interpretację dyskursu do badań w obszarze pragmatyki:

Standard treatments of discourse analysis (e.g. Stubbs 1983; Brown and Yule 1983; Schiffrin 1994) cover a wide range of topics, including cohesion and coherence, anaphora, information structuring (topic/comment, given/new, focus), turn-taking, boundary/peak marking, grounding, topic or participant tracking, discourse markers, and segmentation (paragraph or episode marking), on the one hand, and inference, implicature, presupposition, maxims of conversation, relevance, the Cooperative Principle, politeness, and speech acts, on the other hand. Particularly problematic is the distinction between discourse analysis and pragmatics [...], as suggested roughly by the division of topics above. A textbook account of pragmatics (e.g. Levinson 1983) covers many of the same issues as do accounts of discourse analysis; pragmatics is sometimes said to encompass discourse analysis – or the reverse. It has been suggested that discourse analysis is more text-centered, more static, more interested in product (in the well-formedness of texts), while pragmatics is more user-centered, more dynamic, more interested in the process of text production. Discourse analysis is frequently equated with conversational analysis, and pragmatics with speech act theory. It would seem difficult to distinguish the two with

¹⁵³ Dla przeglądu definicji pojęcia dyskursu wraz z odwołaniem bibliograficznym, korzystano m.in. z: N. Shalaby, *Critical Discourse Analysis: An Overview*, "International Journal of Arabic-English Studies" 2009, Vol. 10, s. 175–203; N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, op. cit.

¹⁵⁴ Z. Harris, *Discourse Analysis*, "Language" 1952, Vol. 28, No. 1, s. 1–30; M. Stubbs, *Discourse Analysis: the Sociolinguistic Analysis of Natural Language*, London 1983.

¹⁵⁵ W. Chafe, *Discourse: Overview*, w: *International Encyclopedia of Linguistics*, ed. 1992 W. Bright, ed. 2003 W. Frawley, New York 1992, 2003.

¹⁵⁶ D. Lee, *Competing Discourses: Perspective and Ideology in Language*, London 1992.

¹⁵⁷ G. Brown, G. Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge 1983.

any conviction [...]¹⁵⁸.

Zacytowany fragment pochodzi z podręcznika pod tytułem *The Handbook of Discourse Analysis*. Podręcznik nie zawiera jednak jasnych definicji i wskazówek metodologicznych dla badaczy podejmujących ten problem. W każdym jego rozdziale przedstawiciele wielu współczesnych nurtów myślowych wyrażają swoje interpretacje pojęcia, wychodząc z różnych założeń i na podstawie różnych dyscyplin (lingwistyka stosowana, językoznawstwo diachroniczne, psychologia, socjologia, antropologia, etnografia, medioznawstwo, *gender studies*). Co za tym idzie, każdy z badaczy proponuje swoje metody analityczne, mające na celu ukazanie różnych aspektów używania języka przez człowieka¹⁵⁹.

Różnice z pragmatyką zaznaczyli przedstawiciele krytycznej analizy dyskursu (KAD), którzy zajmują się głównie wpływem języka na społeczeństwo¹⁶⁰. Dyskurs nie jest według nich przedstawianiem języka grup, instytucji, ról społecznych czy relacji zachodzącymi pomiędzy nimi – to zadanie przypada tekstowi; dyskurs staje się bezpośrednio odpowiedzialny za tworzenie, utrzymywanie lub niszczenie tych relacji poprzez właściwe wybory językowe.

¹⁵⁸ L. Brinton, *Historical Discourse Analysis*, w: *The Handbook of Discourse Analysis*, ed. D. Schiffrin, D. Tannen, H. Hamilton, Malden 2001, s. 138.

¹⁵⁹ Podobną strukturę proponuje: *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, ed. J.P. Gee, M. Handford, London / New York 2012.

¹⁶⁰ N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, New York 1995. T. van Dijk, *Multidisciplinary CDA: a Plea For Diversity*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, ed. R. Wodak, M. Meyer, London 2015, s. 95–120.

6.1. Analiza dyskursu według Jamesa Paula Gee

W obliczu tak różnorodnych definicji, podejść i metod badacz ulega pokusie wybrania niektórych elementów z każdego z tych podejść według własnych upodobań i połączenia ich w celu zbudowania własnej koncepcji, która może okazać się wysoce niestabilna. Aby uniknąć takich rozwiązań, dla potrzeb tej pracy przyjęto koncepcję Jamesa Paula Gee¹⁶¹. Amerykański badacz proponuje autorską wersję badania dyskursu, choć z szacunkiem odwołuje się do bogatej debaty akademickiej.

Gee nie podaje własnej definicji dyskursu, choć można wywnioskować z jego prac, że dla niego dyskurs to język w użyciu, wykorzystywany w danym kontekście do realizacji określonych działań i obrazowania tożsamości społecznych. Amerykański badacz wprowadza jednak pojęcie *The big „d” Discourse* (Dyskurs z wielką „d”), które wykracza poza granice komunikacji językowej: aby odgrywać pewną rozpoznawalną rolę społeczną, słowa nie są wystarczające, jeśli nie towarzyszą im postawy, zachowania, uczucia, wartości, a może nawet odpowiedni ubiór. Poprzez Dyskursy rozmówcy komunikują, jaką tożsamość społeczną przyjmują w danym kontekście i jaką aktywność zamierzają prowadzić.

Każda osoba w różnych kontekstach przyjmuje inne role, dlatego dostosowuje własny *primary Discourse* (Dyskurs pierwotny) – to jest język podstawowy, przyswojony w dzieciństwie w środowisku rodzinnym – do różnych aktywności społecznych, dając początek licznym *secondary Discourses* (Dyskursom wtórnym).

Dla Gee język jest narzędziem używanym przez ludzi do budowania tego, co on określa mianem *the seven areas of „reality”* (siedem obszarów „rzeczywistości”), a dokładnie:

- *significance* (znaczenie),
- *activities* (praktyki kulturowo-społeczne),
- *identities* (role społeczne),
- *relationships* (relacje),
- *politics – the distribution of social goods* (polityka – dobra społeczne),
- *connections* (połączenia),
- *sign systems and knowledge* (systemy znaków i wiedza)¹⁶².

¹⁶¹ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, op. cit.; idem, *How to Do Discourse Analysis*, op. cit.; idem, *Introducing Discourse Analysis. From Grammar to Society*, New York 2018.

¹⁶² Por.: A. Przybył, *Analiza polskiego i austriackiego przekazu medialnego wokół 72. rocznicy wyzwolenia byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego KL Gusen*, „Rocznik Polsko-Niemiecki” 2018, nr 26, s. 103–126; M. Popow, *Dyskurs obywatelstwa w podręcznikach do kształcenia literaturowego w gimnazjum. Krytyczna analiza dyskursu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2012, nr 2, s. 151–171.

Jego metoda analizy dyskursu opiera się na wyodrębnieniu szeregu „narzędzi” (*tools*) niezbędnych do interpretacji języka w użyciu:

In my book *An introduction to discourse analysis: theory and method*, I argue that any theory of discourse analysis offers us a set of tools with which to analyze language-in-use. In my view, no one theory is universally right or universally applicable. Each theory offers tools which work better for some kinds of data than they do for others. Furthermore, anyone engaged in their own discourse analysis must adapt the tools they have taken from a given theory to the needs and demands of their own study¹⁶³.

Poniżej wymieniono dwadzieścia siedem narzędzi, na których opiera się metoda analizy dyskursu Johna Paula Gee. Amerykański naukowiec zaopatrzył każde z nich w zestaw pytań, które analityk powinien sobie zadać, przystępując do badania¹⁶⁴.

Według wyżej cytowanych zaleceń nie należy sztywnie trzymać się zaproponowanej procedury, a trzeba dostosować metodę do własnych celów. W związku z tym w następnej części tego podrozdziału przedstawiona będzie metoda zastosowana w niniejszym badaniu, wywodzącą się z adaptacji metody Gee: uzasadniony zostanie wybór narzędzi i kolejność ich użycia. Ogólne pytania amerykańskiego uczonego zostaną ponownie sformułowane z uwzględnieniem celów tej pracy.

¹⁶³ J.P. Gee, *How to Do Discourse Analysis*, op. cit., s. IX.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 195. Opracowanie własne.

Narzędzie 1: Deiksa (the deixis tool)
W jaki sposób wyrażenia deiktyczne są wykorzystywane do powiązania wypowiedzi z kontekstem i do przyjęcia założeń na temat tego, co słuchacze już wiedzą lub czego mogą się dowiedzieć? Jakie właściwości deiktyczne przyjmują zwykłe słowa w kontekście, to znaczy jakie aspekty ich konkretnego znaczenia należy uzupełnić z kontekstu?
Narzędzie 2: Dopelnienie (the fill in tool)
Co należy tutaj dodać – na podstawie tego, co zostało powiedziane, i kontekstu, w jakim zostało to powiedziane – aby osiągnąć jasność? Czego nie mówi się otwarcie, ale nadal uważa się za znane lub możliwe do wywnioskowania? Z jakiej wiedzy, z jakich założeń i wniosków muszą skorzystać słuchacze, aby przekaz ten był jasny i zrozumiały oraz odebrany zgodnie z zamierzeniami mówiącego?
Narzędzie 3: Dziwny efekt (the making strange tool)
Staraj się zachowywać tak, jakbyś był „z zewnątrz”. Co ktoś (być może nawet Marsjanin) uznałby tutaj za dziwne (niejasne, zagmatwane, warte zakwestionowania), gdyby ta osoba nie miała wspólnej wiedzy i założeń, żeby wyciągnąć wnioski, które sprawiają, że wypowiedź jest tak naturalna i uznawana za coś oczywistego przez osoby z wewnątrz?
Narzędzie 4: Podmiot (the subject tool)
Dlaczego mówiący wybrali dany podmiot, dane tematy, co oni mówią o tym podmiocie. Czy (i jak) mogli oni dokonać innego wyboru podmiotu, a dlaczego tego nie zrobili? Dlaczego porządkują informacje w taki, a nie inny sposób, pod względem podmiotów i orzeczeń?
Narzędzie 5: Intonacja (the intonation tool)
W jaki sposób kontur intonacyjny mówiącego wpływa na znaczenie wypowiedzi? Jakie informacje mówiący czynił istotnymi za pomocą nacisku intonacyjnego? A jakie zostały wypchnięte na tło jako oczywiste, stare, mniej istotne?

Narzędzie 6: Problemy z ramą (the frame problem tool)
Po zakończeniu analizy dyskursu – po uwzględnieniu (dopełnieniu) wszystkich aspektów kontekstu uważanych za istotne dla znaczenia danych – sprawdź, czy możesz dowiedzieć się czegoś dodatkowego na temat kontekstu, w którym wystąpiły dane i sprawdź, czy zmieni to twoją analizę. Jeśli tak nie jest, twoja analiza jest na razie bezpieczna. Inaczej, masz więcej pracy do wykonania. Zawsze poszerzaj swoją wiedzę na temat kontekstu tak daleko, jak to możliwe, aby sprawdzić, czy są jakieś istotne aspekty kontekstu, które na początku mogłeś nie uważać za istotne.
Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa (the doing and not just saying tool)
Pytaj nie tylko o to, co mówiący mówi, ale także o to, jaki czyn próbuje wykonać, pamiętając, że może próbować wykonać więcej niż jeden czyn.
Narzędzie 8: Słownictwo (the vocabulary tool)
Jakiego rodzaju słowa są używane? Jak ten specyficzny dobór słów określa daną wypowiedź pod względem stylu (rejestru, języka społecznego)? W jaki sposób przyczynia się do celów komunikacji?
Narzędzie 9: Dlaczego tak, a nie inaczej? (the why this way and not that way tool)
Dlaczego mówiący zastosował gramatykę w taki sposób, w jaki to zrobił, a nie w jakiś inny sposób? Jak inaczej można by było to powiedzieć, co mówiący chciał powiedzieć i uczynić, mówiąc to w taki sposób, w jaki to zrobił, a nie w inny sposób?
Narzędzie 10: Integracja (the integration tool)
W jaki sposób zdania składowe zostały połączone w wypowiedziach lub zdaniach złożonych? Jakie treści są komunikowane w zdaniach głównych, podrzędnych i wtrąconych?

Narzędzie 11: Tematy i rematy (the topic and rhemes tool)
Jaki jest temat i remat każdego zdania? Kiedy remat nie jest podmiotem / tematem i tym samym odbiega od zwykłego (nieoznaczonego) wyboru, czym jest i dlaczego został wybrany?
Narzędzie 12: Podział wypowiedzi (the stanza tool)
Szukaj podziałów wypowiedzi i sposobu, w jaki te części łączą się w większe bloki informacji. Są one ważną pomocą w uporządkowaniu interpretacji danych.
Narzędzie 13: Kontekst jest refleksyjny (the context is reflexive tool)
Kiedy używasz narzędzi, które wymagają myślenia o kontekście (a nie tylko o tym, co zostało powiedziane), zawsze zadawaj sobie następujące pytania: W jaki sposób to, co mówi nadawca i sposób, w jaki to mówi, pomagają w tworzeniu lub kształtowaniu (być może nawet manipulowaniu) tego, co słuchacze uznają za odpowiedni kontekst? W jaki sposób to, co mówi mówca i jak to mówi, pomaga odtworzyć konteksty, to znaczy pomaga kontekstom w dalszym istnieniu w czasie i przestrzeni? Czy nadawca odtwarzający takie konteksty jest nieświadomy tych aspektów kontekstu, których nie chciałby odtworzyć, gdyby świadomie przemyślał daną sprawę? Czy to, co mówi nadawca i sposób, w jaki to mówi, po prostu w mniejszym lub większym stopniu powiela (powtarza) konteksty lub pod jakimkolwiek względem je przekształca lub zmienia? Żaden akt mówienia w danym kontekście nigdy nie jest całkowicie identyczny pod każdym względem z innym, ale czasami różnice są małe i niezbyt znaczące, a innym razem są większe i bardziej znaczące.
Narzędzie 14: Budowanie znaczenia (the significance building tool)
W jaki sposób słowa i środki gramatyczne są używane do budowania lub zmniejszania znaczenia (ważności, przydatności) dla pewnych rzeczy, a nie dla innych?

Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych (the activities building tool)
Jakie praktyki kulturowo-społeczne buduje lub realizuje dana wypowiedź? Jakie grupy społeczne, instytucje lub kultury wspierają i ustalają normy dla wszelkich praktyk budowanych lub realizowanych?
Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych (the identities building tool)
Jaką społecznie rozpoznawalną tożsamość lub tożsamości mówiący stara się przybrać lub jaką chce, by inni rozpoznali? Jak język mówiącego traktuje tożsamość innych ludzi, jakie rodzaje tożsamości mówiący rozpoznaje u innych w odniesieniu do swojej własnej? W jaki sposób mówca ustawia innych, do przyjęcia jakiej tożsamości ich zachęca?
Narzędzie 17: Budowanie relacji (the relationship building tool)
W jaki sposób słowa i różne środki gramatyczne są używane do budowania, utrzymywania lub zmiany różnego rodzaju relacji między mówcą, innymi ludźmi, grupami społecznymi, kulturami i/lub instytucjami?
Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych (the politics building tool)
W jaki sposób słowa i środki gramatyczne są wykorzystywane do budowania tego, co liczy się jako dobra społeczne, oraz do rozdzielania ich wśród słuchaczy (lub innych osób) lub ukrywania ich przed nimi? W jaki sposób słowa i środki gramatyczne są wykorzystywane do budowania punktu widzenia na temat tego, jak dobra społeczne są lub powinny być rozdzielane w społeczeństwie?
Narzędzie 19: Budowanie połączeń (the connections building tool)
W jaki sposób słowa i gramatyka użyte w wypowiedzi łączą lub rozłączają rzeczy, a może jeszcze ignorują połączenia między rzeczami? W jaki sposób słowa i gramatyka użyte w wypowiedzi sprawiają, że rzeczy wydają się istotne lub nieistotne w stosunku do innych rzeczy, a może jeszcze ignorują ich wzajemne znaczenie?

Narzędzie 20: Spójność (the cohesion tool)
Jak w danym tekście działa spójność, żeby łączyć ze sobą fragmenty informacji? Co mówiący próbuje przekazać lub osiągnąć, używając w dany sposób spójnych środków?
Narzędzie 21: Budowanie systemów znaków i wiedzy (the sign systems and knowledge building tool)
W jaki sposób użyte słowa i gramatyka wartościują lub pozbawiają wartości określone systemy znaków (np. hiszpański a angielski, język techniczny a język potoczny, słowa a obrazy, słowa a równania itp.) lub inne sposoby poznania i wierzenia, lub twierdzenia o wiedzy i wierze?
Narzędzie 22: Przeływ lub łączenia tematów (the topic flow or topic chaining tool)
Jakie są tematy wszystkich zdań głównych i w jaki sposób te tematy są ze sobą powiązane, aby utworzyć (lub nie) łańcuchowy, spójny fragment mowy na ogólny temat? Tematy w zdaniach podrzędnych i wtrąconych są mniej istotne, podporządkowane głównemu łańcuchowi tematów w zdaniach głównych, ale warto zadać sobie pytanie, w jaki sposób odnoszą się one do głównego łańcucha tematów. W jaki sposób ludzie sygnalizują, że zmieniają temat i czy przed tym odsyłają do starego tematu?
Narzędzie 23: Znaczenie w sytuacji (the situated meaning tool)
Jakie znaczenia przybierają w danej sytuacji słowa i wyrażenia? To znaczy: jakie konkretne znaczenia słuchacze muszą przypisać tym słowom i wyrażeniom, biorąc pod uwagę kontekst i sposób jego interpretacji?
Narzędzie 24: Języki społeczne (the social languages tool)
W jaki sposób wykorzystane są słowa i struktury gramatyczne (składniowe), aby zasygnalizować i wyrazić dany język społeczny? Komunikacja może mieszać dwa języki społecznościowe lub więcej lub przełączać się między dwoma lub więcej. Z kolei język społeczny może składać się ze słów lub wyrażeń z więcej niż jednego języka.

Narzędzie 25: Intertekstualność (the intertextuality tool)
W jaki sposób słowa i struktury gramatyczne (na przykład cytaty bezpośrednie lub pośrednie) są używane do cytowania, odwoływania się lub nawiązywania do innych „tekstów” (to znaczy tego, co ktoś inny powiedział lub napisał) lub innych stylów językowych (języków społecznych)? Czy intertekstualność posuwa się tak daleko, że staje się przykładem mieszania lub przełączania głosów lub stylów językowych?
Narzędzie 26: Wyobrażone światy (the figured worlds tool)
Jakie typowe historie lub wymyślone światy przedstawiają słowa i wyrażenia zawarte w komunikacie? Jacy uczestnicy, jakie praktyki, sposoby interakcji, formy języka, ludzie, przedmioty, środowiska i instytucje, a także wartości znajdują się w tych wymyślonych światach?
Narzędzie 27: Dyskurs z wielką „D” (the big „D” Discourse tool)
W jaki sposób dana osoba używa języka, a także sposobów zachowania, interakcji, wyznawania wiary, wartościowania, ubierania się i korzystania z różnych przedmiotów, narzędzi i technologii w określonych środowiskach, aby urzeczywistnić określoną społecznie rozpoznawalną tożsamość i wykonać społecznie rozpoznawalną czynność (lub czynności)? Nawet jeśli jedyne dane, którymi dysponujesz, to język, zapytaj, do jakiego Dyskursu należy ten język, to znaczy: jakiego rodzaju osobę (jaką tożsamość) mówiący pragnie urzeczywistnić lub być rozpoznany jako kto. Jakiego rodzaju zachowania, interakcje, wartości, przekonania oraz przedmioty, narzędzia, technologie i środowiska są powiązane z tego rodzaju językiem w ramach konkretnego Dyskursu?

6.2. Metoda badania i pytania cząstkowe

Jak wspomniano powyżej, w tej części zostanie przedstawiona metoda zastosowana w badaniu. Wykorzystane narzędzia w postaci pytań cząstkowych wskazanych przez Gee zostaną uszczegółowione w czterech celach: przedstawienie zjawiska adaptacji jako skutecznego sposobu dopasowania dialogów do lokalnych kontekstów kulturowych (6.2.1.), opis cech idiolektów postaci (6.2.2.), określenie roli języka w budowaniu relacji społecznych (6.2.3.), stosowanie zasad analizy naturalnego dyskursu do dialogów między postaciami fikcyjnymi (6.2.4.). Dla przejrzystości wyводу każdy punkt będzie zakończony tabelą ze wskazanym narzędziem i pytaniami cząstkowymi.

6.2.1. Adaptacja jako skuteczny sposób dopasowania dialogów do lokalnych kontekstów kulturowych

Aby uzasadnić założenia niniejszego badania, to jest wyjaśnić konieczność adaptowania serialu telewizyjnego przed jego emisją w innym kraju, jako pierwsze zostanie zastosowane narzędzie 3 (*dziwny efekt*), które odwołuje się do konstruowania kontekstów. Gee proponuje zweryfikować, co zostałyby odebrane jako dziwne, niezrozumiałe, dwuznaczne przez osobę „z zewnątrz” (na przykład nawet Marsjanina), która rozumie dosłownie to, co jest mówione, jednak nie jest w stanie wyciągnąć odpowiednich wniosków, ponieważ nie zna kontekstu kulturowego tej wypowiedzi.

Podczas procesu adaptacji stosowane są różne strategie, dotyczące nie tylko elementów językowych, lecz także wizualnych i kulturowych (w ramach tak zwanego *Dyskursu przez duże D*). Czasami dochodzi do drastycznych rozwiązań, tj. usunięcia lub zastąpienia sceny, postaci lub całego wątku.

W każdej wersji programu dialogi są osadzone w lokalnych modelach kulturowych, które można przeanalizować za pomocą narzędzia 26 (*wyobrażone światy*). Przedstawienia kontekstów – konkretnych, jak na przykład zakupy w supermarkecie, czy może abstrakcyjnych, jak delikatne relacje w rodzinie lub w miejscu pracy – mogą różnić się w wyobraźni rozmaitych grup społecznych, kulturowych i językowych. To obrazy powstające na podstawie wspólnych doświadczeń, które z czasem przeradzają się w stereotypy, metafory, rytuały. Narzędzie jest szczególnie potrzebne do porównania scen o podobnej fabule w różnych adaptacjach.

W poniższej tabeli zebrano pytania szczegółowe dotyczące tych problemów:

Narzędzie 3: Dziwny efekt (the making strange tool)
Co zostało zmienione w adaptowanym tekście, aby nie było odebrane jako dziwne, niezrozumiałe, dwuznaczne przez nowego odbiorcę, aby nie brzmiało jak pochodzące z innego, zewnętrznego kontekstu kulturowego?
Narzędzie 26: Wyobrażone światy (the figured worlds tool)
Jakie strategie zostały zastosowane podczas nagrywania adaptacji, żeby dopasować się do lokalnych konwencji językowych, estetycznych i społecznych? Jakie obrazy i słowa zostały wybrane, żeby przedstawiany świat okazał się wzorem „normalnego”, własnego świata dla widzów w różnych krajach?

6.2.2. Cechy idiolektów postaci

W badanych scenach *sitcomu* bohaterowie spotykają się z różnymi sytuacjami. Niektóre toczą się w kontekście publicznym, w obecności innych osób, a postaci muszą stosować odpowiedni język społeczny. Nawet w kontekście prywatnym dwoje bohaterów przyjmuje różne role: kochanka/kochanki, przedstawiciela/przedstawicielki własnej płci, eksperta/ekspertki w określonej dziedzinie, a nawet „zwykłego człowieka”. Każda z tych ról implikuje odpowiedni rejestr językowy, a idiolekt bohaterów wynika z sumy zachowań językowych każdego z nich w różnych sytuacjach publicznych i prywatnych.

Za pomocą narzędzia 24 Gee wprowadza pojęcie *języków społecznych*. W tym przypadku są to style lub odmiany danego języka powszechnego, które odtwarzają określoną tożsamość społeczną. Mówiący wybiera konkretny język społeczny, aby utożsamić się z rolą, jaką odgrywa w danym momencie. Gdy jego rola ulega zmianie, wybiera on nowy rejestr, a tym samym – język.

Gramatyka języka wyjściowego – tak zwana *gramatyka 1* – jest kodyfikowana w książkach i nauczana w szkole. *Gramatyki 2* są natomiast niepisane, choć znane ich użytkownikom – cechują je struktury i modele wypowiedzi odzwierciedlające tożsamości oraz działania społeczne tychże użytkowników.

Podążając za tą teorią, można stwierdzić, że ciągła zmiana języka społecznego, a w konsekwencji ciągłe przyjmowanie odpowiedniej *gramatyki 2*, nie może nie wpłynąć na podejście jednostki do *gramatyki 1*. Wynikiem tego jest specyficzny idiolekt danej osoby.

Podobnie narzędzie 21 (*budowanie systemów znaków i wiedzy*) pozwala dostrzec, że wybór określonego typu socjolektu zależy nie tylko od sytuacji i rozmówców, lecz także od zasobów kulturowych i wartości ideologicznych osoby mówiącej.

Narzędzie 24: Języki społeczne (the social languages tool)
W jaki sposób wykorzystane są słowa i struktury gramatyczne, aby odzwierciedlić dany język społeczny, używany w specyficznych, umownych sytuacjach? Które elementy poszczególnych języków społecznych najsilniej wpływają na naturalnie przyswojony język danego człowieka i z jakim skutkiem?
Narzędzie 21: Budowanie systemów znaków i wiedzy (the sign systems and knowledge building tool)
W jaki sposób użyte słowa i gramatyka określają specyficzny idiolekt danej postaci? W jakim stopniu są w stanie wyrazić jej poczucie przynależności (do grupy społecznej czy narodowej) i tożsamość, jej zasoby kulturowe i wartości ideologiczne?

Narzędzia 24 i 21 służą określaniu procesu tworzenia idiolektu, podczas gdy inne – wyliczane w tabelce poniżej – stosowane będą do praktycznej analizy poszczególnych cech idiolektów: słownictwa (narzędzie 8), gramatyki (narzędzie 9), składni (narzędzie 10), frazeologizmów (narzędzie 23), intertekstualności (narzędzie 25).

W zależności od specyficznych wymagań kolejnych etapów tego badania narzędzia będą stosowane w różny sposób i w różnych celach, które opisano na początku poszczególnych rozdziałów.

Narzędzie 8: Słownictwo (the vocabulary tool)
Jakich wyborów leksykalnych dokonuje postać w celu dostosowania się do określonego stylu lub rejestru? Jakie słownictwo określa jej idiolekt? Żeby odpowiedzieć na te pytania, należy zwrócić uwagę na takie elementy jak: słownictwo potoczne, literackie, specjalistyczne; czasowniki i rzeczowniki odczasownikowe; poziom formalności lub wulgarności; zapożyczenia z języków obcych; definicje neutralne lub zawierające oceny mówiącego; pozycja podmiotu w zdaniu.

Narzędzie 9: Dlaczego tak, a nie inaczej? (the why this way and not that way tool)
Styl i forma odzwierciedlają relacje między rozmówcami; zmiana stylu nie zmienia znaczenia przekazu, ale może wpływać na jego wkład emocjonalny. Jakie reguły gramatyczne obowiązują w idiolekcie postaci?
Narzędzie 10: Integracja (the integration tool)
Zdania mogą być krótkie, zwięzłe i linearne albo złożone, zawierać kolejne zdania podrzędne i wtrącone. Szyk wyrazów także przekazuje informacje o intencjach mówiącego. Jakie cechy nadaje składnia idiolektowi?
Narzędzie 23: Znaczenie w sytuacji (the situated meaning tool)
Według Gee jakiś wyraz może mieć jedno lub więcej dosłownych znaczeń, ale także inne wtórne interpretacje, które nabierają specyficznego znaczenia w konkretnej sytuacji. W jaki sposób w idiolekcie postaci funkcjonują metafory, frazeologizmy a także ironia? Z jakiej płaszczyzny konotacyjnej (dosłownej, przenośnej, humorystycznej, itp.) postaci dobierają słowa do wyrażania uczuć, codziennych czynności, a nawet do wyrażania tego, co dotyczy sfery seksualnej? Na czym polegają różnice w interpretacji poszczególnych wyrazów? Dlaczego dany wyraz został wybrany właśnie w tej konkretnej sytuacji?
Narzędzie 25: Intertekstualność (the intertextuality tool)
Jak należy interpretować w idiolekcie danej postaci cytaty i odwołania, pośrednie lub bezpośrednie, do innych tekstów – na przykład z książek, piosenek, filmów, programów telewizyjnych?

6.2.3. Język w budowaniu relacji społecznych

W kolejnym kroku, przy zastosowaniu narzędzia 17 (*budowanie relacji*) zostanie przeanalizowany sposób, jak specyficzne wybory językowe przyczyniają się do tworzenia, utrzymywania, a nawet niszczenia relacji między ludźmi. Mówiacy, po ujawnieniu własnej roli społecznej i ustaleniu roli swoich rozmówców (narzędzie 16), korzysta z języka, żeby tworzyć lub podtrzymywać wyznaczoną praktykę kulturowo-społeczną (narzędzie 15), mając zawsze na uwadze wartości i ideologie, do których się odwołuje (narzędzie 18). Praktyczne zastosowanie mają tu również dwa narzędzia, które można łatwo połączyć z pragmatyką (narzędzie 7) i z analizą konwersacyjną (narzędzie 12).

Zastosowane narzędzia będą odpowiednio opisywane na wstępie poszczególnych rozdziałów.

W poniższej tabeli zebrano pytania szczegółowe dotyczące tych problemów:

Narzędzie 17: Budowanie relacji (the relationship building tool)
W jaki sposób interakcja językowa służy rozwijaniu, podtrzymywaniu i kształtowaniu relacji między ludźmi?
Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych (the identities building tool)
Jaką rolę społeczną odgrywa nadawca poprzez swoją wypowiedź? Czy jest ona rozpoznawana? Czy mówiący uwzględnia rolę innych obecnych?
Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych (the activities building tool)
Czy wypowiedź należy do konkretnej praktyki kulturowo-społecznej? Czy dana praktyka jest powszechnie rozumiana i akceptowana?

Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych (the politics building tool)
Wyrazem polityka Gee nazywa wartości szanowane w określonym społeczeństwie, choć niekoniecznie we wszystkich. Mowa na przykład o statusie społecznym, władzy i relacjach międzyludzkich; o postawie wobec płci, rasy i klasy; o prawach i obowiązkach członków społeczności. W jaki sposób postać wyraża swój punkt widzenia na temat danych dóbr społecznych, to, co ona uważa za normalne, słuszne, dobre, właściwe?
Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa (the doing and not just saying tool)
Jakie konkretne czynności są wykonywane wraz z wypowiedzią?
Narzędzie 12: Podział wypowiedzi (the stanza tool)
Dla Gee <i>stanza</i> (zwrotka) to zamknięty fragment dyskursu, ograniczony do jednego tematu, podobny do akapitu w tekście pisanym. Zwrotka często pełni określoną funkcję w narracji: wstęp, opis, rozwiązanie, zakończenie. W trakcie rozmowy zwrotką jest każda oddzielna wypowiedź uczestników, a pod tym względem narzędzie można wykorzystać do weryfikacji norm analizy konwersacyjnej. Na jakich zasadach przebiega konwersacja między rozmówcami? Co wynika ze stosowania zasad analizy konwersacyjnej: podejmowania tury, par sąsiadujących, negocjacji, naprawy?

6.2.4. Zastosowanie zasad analizy naturalnego dyskursu do dialogów między postaciami fikcyjnymi

Badany materiał niekoniecznie odpowiada warunkom wyjściowym przewidywanym przez ekspertów w odniesieniu do analizy dyskursu:

Przy pomocy analizy dyskursu badamy teksty i wypowiedzi występujące w sytuacjach naturalnych. Analizujemy zatem prawdziwe, niespreparowane, niepokawałkowane, nie dopasowane uprzednio do celu naszych badań nagrania dźwiękowe lub całe, niespreparowane fragmenty tekstu pisanego¹⁶⁵.

Dialogi *sitcomu* są poddane analizie tak, jakby były zapisami spontanicznych rozmów pomiędzy mężczyzną a kobietą, spotykających się w realnym świecie z różnymi sytuacjami i rozmawiających ze sobą lub z innymi ludźmi – a tak nie jest. Można sobie jednak pozwolić na takie rozwiązanie ze względu na realistyczny charakter programu i na dialogi, które brzmią szczególnie naturalnie.

Po sprawdzeniu, czy wszystkie znane aspekty kontekstu zostały wzięte pod uwagę (stosując narzędzie 6), staje się jasne, że badane tu dialogi nie są spontaniczne, a zostały napisane przez autorów i adaptatorów; że celem wielu wypowiedzi jest wywołanie śmiechu widzów; że bohaterowie nie są realni, lecz grani przez aktorów realizujących strategie językowe przewidziane w scenariuszu.

W poniższej tabeli zebrano pytania szczegółowe dotyczące tych problemów:

Narzędzie 6: Problemy z ramą (the frame problem tool)
Badania nie zostają unieważnione, gdyż dialogi pozostają na tyle realistyczne, że można je rozpatrywać jako prawdziwy materiał: czy to jednak może zmienić założenia analizy, a co za tym idzie, jej wyniki?

¹⁶⁵ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, op. cit., s. 18.

Część II: Analiza materiałów źródłowych

Rozdział IV. Analiza dyskursu poszczególnych wersji językowych: od oryginału z Quebecu przez adaptacje w Polsce, w Rosji i we Włoszech.

Wstęp

Rozdział czwarty podzielony jest na cztery sekcje oznaczone literami alfabetu – od A do D. Każda z sekcji odpowiada jednej z wersji *sitcomu*: oryginałowi z Quebecu (A), adaptacji z Polski (B), Rosji (C) i Włoch (D). Przedstawione w nich i poddane opisowi są wyniki badania materiału źródłowego z zastosowaniem narzędzi analizy dyskursu. Analiza jest prowadzona odrębnie dla każdej z sekcji, ale dotyczy ona tych samych zagadnień językoznawczych, zaprezentowanych w tej samej kolejności.

Dla każdego zagadnienia przedstawiono przykłady z tekstu *sitcomu*, przetłumaczone na język polski i zaopatrzone w odsyłacz do korpusu. Korpus ten, załączony na końcu pracy, został również podzielony na cztery sekcje odpowiadające poszczególnym wersjom serialu. Teksty są spisane w języku, w jakim są prowadzone dialogi, bez zastosowania transkrypcji. Istnieją liczne metody transkrypcji tekstu przed analizą, niektóre zawierają dodatkowe znaki, informujące o głośności i prędkości wypowiedzi, o pauzach, zmianach tonu głosu, przedłużonych dźwiękach czy też o nacisku na konkretną część zdania. Czasami uwzględniają również cechy fonetyczne, wynikające z odmiany dialektalnej. Jak pisze James Gee, w transkrypcji konieczne byłoby także przekazywanie informacji o zachowaniu mówiących, o stanie emocjonalnym, o komunikacji niewerbalnej. W ramach badań z analizy konwersacyjnej najbardziej rozpowszechniona metoda została opracowana przez Gail Jefferson¹⁶⁶.

Speech always has far more detail in it than any recording or transcription system could ever capture (or human ear could hear). A discourse analysis is based on the details of speech (and gaze and gesture and action) or writing that are arguably deemed relevant in the situation and that are relevant to the arguments the analysis is attempting to make. A discourse analysis is not based on all the physical features present, not even all those that might, in some conceivable context, be meaningful [...]. Such judgments of relevance (what goes into a transcript and what does not) are ultimately theoretical judgments, that is, based on the analyst's theories of how

¹⁶⁶ G. Jefferson, *Glossary of Transcript Symbols with an Introduction*, w: *Conversation Analysis: Studies from the First Generation*, ed. G.H. Lerner, Amsterdam 2004, s. 13–31.

language, situations and interactions work in general and in the specific situation being analysed [...]. In this sense, a transcript is a theoretical entity. It does not stand outside analysis, but, rather, is part of it. Any speech data can be transcribed in more or less detailed ways such that we get a continuum of possible transcripts ranging from very detailed (what linguists call “narrow”) transcripts to much less detailed (what linguists call “broad”) ones. While it is certainly wise to begin one’s analysis by transcribing for more detail than may in the end be relevant, ultimately it is the purposes of the analyst that determine how narrow or broad the transcript must be. The validity of an analysis is not a matter of how detailed one’s transcript is. It is a matter of how the transcript works together with all the other elements of the analysis to create a “trustworthy” analysis¹⁶⁷.

Przy tworzeniu korpusu świadomie nie stosowano metod transkrypcji. Korpus stanowi zatem jedynie punkt odniesienia dla cytatów zawartych w tekście badania. Ilekroć w poprzednich rozdziałach przywoływany jest fragment korpusu, podawany jest także numer odpowiadającego mu wiersza w korpusie, umieszczony w nawiasie kwadratowym. Aby w pełni docenić wszystkie niuanse wyrażone w dialogach, należałoby się zapoznać z materiałem wideo.

Wstęp do każdej z sekcji niniejszego rozdziału osadza omawiany *sitcom* w kulturowym i językowym kontekście danego kraju. Przedstawiona jest rola środków masowego przekazu w kształtowaniu narodowej tożsamości oraz przystosowywanie się kanałów i programów telewizyjnych do przemian politycznych i społecznych zachodzących w danym kraju. Przytaczana jest ponadto kontrowersyjna pod względem językowym funkcja telewizji: w pierwszej kolejności jej misja standaryzacji języka narodowego, później zaś uznawanie jej za źródło dekadentkich, zglobalizowanych treści o uproszczonym stylu komunikacji.

Zestawienie aspektów językowych ma na celu określenie idiolektu męskiej i żeńskiej postaci każdej z wersji badanego *sitcomu*, aby w końcu wskazać na różnice i podobieństwa w formach komunikacji tych samych postaci po przeniesieniu ich do odległych, odmiennych środowisk. Definicja idiolektu podana w rozdziale I.9. wywodzi się z teorii Jamesa Paula Gee: każda osoba przyswoiła w środowisku rodzinnym i szkolnym język pierwotny, ale w swoim życiu ciągle korzysta z innych kodów, żeby odegrać specyficzne role społeczne w różnych kontekstach. Używa socjolektów,

¹⁶⁷ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, op. cit., s. 106.

dialektów, a nawet języków obcych. Są to – przede wszystkim – tak zwane języki społeczne, które przyczyniają się do określenia roli społecznej mówiącego i wykonywanych przez niego czynności. Gramatyka ich wypowiedzi nie jest kodowana jak język pierwotny, jednak ich formy są rozpoznawane przez użytkowników.

Idiolekt jednostki to zatem specyficzny sposób, w jaki człowiek wyraża siebie, zarówno poprzez nieskodyfikowane języki społeczne, jak i język pierwotny, którego reguły są zniekształcone przez wyrazy i formy pochodzące z języków wtórnych.

W podrozdziale 6.2.2., opisującym metodę stosowaną w tej pracy dla określenia cechów idiolektów postaci, najpierw omówiono narzędzie 24., określające języki społeczne. Później przytoczone zostały inne narzędzia potrzebne dla praktycznej analizy poszczególnych cechów idiolektów (8, 9, 10, 23, 25). Na tym etapie badania mają one kluczowe znaczenie dla osiągnięcia postawionego celu, a poszczególne podrozdziały odwołują się do pojedynczych narzędzi, dlatego wymagany jest tu dodatkowy opis ich zakresu.

Narzędzie 8: Słownictwo
W tej części wypisano wyrażenia, które mężczyzna i kobieta wykorzystują, zwracając się do siebie nawzajem, w tym pieszczotliwe deminutywy czy zabawne przydomki. Wyodrębniono frazeologizmy odtwarzające stare formy literackie i przysłowia, jak również formy pochodzące z dialektów, slangu oraz zapożyczenia z języków obcych. Niektóre z leksemów należą do słownictwa technicznego czy też innych socjolektów. Wyekscerpowano również nieliczne przekleństwa i wulgaryzmy, bogaty jest jednak wybór eufemizmów używanych w ich funkcji.
Narzędzie 9: Dlaczego tak, a nie inaczej? Narzędzie 10: Integracja
Te narzędzia zajmują się stylem, formą, składnią. Jako że bohaterami są osoby wykształcone, można się spodziewać poprawnego wysławiania się, jednak zaznaczane są tu momenty, kiedy odchodzą oni od kanonów języka literackiego i posługują się mową potoczną.

Narzędzie 23: Znaczenie w sytuacji
To narzędzie stosuje się do badania tropów. Posługiwanie się metaforami czy alegoriami dotyczy wielu aspektów życia codziennego. Szczególnie interesujące są jednak wybrane przez bohaterów wyrazy podczas rozmowy o tematach często tabuizowanych przez społeczeństwo, jak na przykład o seksie: tym bardziej, że jest to najczęściej przytaczanym tematem rozmów między dwojgiem bohaterów sitcomu. Z tego powodu interesujące staje się wyliczenie definicji, aluzji, metafor używanych w odniesieniu do niego, jak również sytuacje, kiedy używane jest bardziej bezpośrednie i bezpruderyjne słownictwo.
Narzędzie 25: Intertekstualność
Cytaty i odwołania do innych tekstów, jak również odniesienia do świata rzeczywistego są często wykorzystywane do tworzenia skutecznych skojarzeń.

Po sklasyfikowaniu cech idiolektów bohaterów należy zbadać wykorzystanie tych idiolektów w konstruowaniu relacji społecznych, zarówno w małżeństwie, jak i z otaczającym go środowiskiem społecznym. W podrozdziale 6.2.3., poświęconym znaczeniu języka w budowaniu relacji społecznych, zostały omówione narzędzia specyficzne dla tej funkcji (15, 16, 17, 18), jak również narzędzia oceniające właściwy przebieg konwersacji (7, 12). Ponieważ również w tym przypadku poszczególne podrozdziały odwołują się do specyficznych narzędzi, należy dokładniej określić ich zakres:

Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa
Tekst zostanie odczytany z punktu widzenia teorii pragmalingwistyki. Pod uwagę będą brane sytuacje, w których bohaterowie przekonują siebie nawzajem do wykonania określonych czynności. Każde z nich stosuje mniej lub bardziej świadome sposoby wpływania na wybory i działania partnera lub partnerki, to jest wyrażania siły illokucyjnej własnych aktów mowy.
Narzędzie 12: Podział wypowiedzi
Założenia analizy konwersacyjnej stały się przydatne do zbadania prawidłowego przebiegu dialogów między partnerami. Główna uwaga została zwrócona na płynne przekazywanie i zabieranie głosu, budowanie sekwencji konwersacyjnych, zaczynanie i kończenie rozmowy, błędy i sposoby ich poprawiania, sygnały słuchacza potwierdzające uczestnictwo w rozmowie.
Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych
Konwersacji nie można interpretować tylko jako ciągu pojedynczych aktów mowy, lecz także jako prowadzenie bardziej złożonych czynności społecznych, podczas których mówcy wyrażają swój punkt widzenia, przypisują wartość konkretnym dobrom społecznym. Przykładem może być gender: przedstawione tu zostały sytuacje, w których zachowanie postaci przypomina karykaturę mężczyzny i kobiety, a ich sposób wypowiadania się odzwierciedla stereotypowe postawy przypisane ich płci.

Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych**Narzędzie 17: Budowanie relacji**

Uwzględniono tu interakcje językowe partnerów z osobami trzecimi, a szczególnie zachowanie pary jak jedna istota.

Na końcu każdej sekcji podjęto próbę podsumowania głównych cech idiolektów bohaterów *sitcomu* i umiejscowienia postaci w specyficznych kontekstach kulturowych ich krajów na przełomie XX i XXI wieku.

IV.A. *Un gars, une fille* (QC). Odcinki 1–3

Aby umieścić *sketch comedy* *Un gars, une fille* w jego społeczno-politycznym kontekście, warto odwołać się do danych encyklopedycznych: powierzchnia prowincji Quebec przekracza półtora miliona kilometrów kwadratowych, a ludność liczy mniej niż dziesięć milionów mieszkańców, choć stanowi około 25% mieszkańców całej Kanady. Oficjalnym językiem Quebecu jest francuski, jednak większość mieszkańców tego regionu uważa się za dwujęzycznych. Prowincja jest zamieszkała również przez ludy tubylcze – Inuitów i Indian amerykańskich, których języki są chronione szczególnymi regulacjami prawnymi. Zauważalna jest również obecność imigrantów, w tym Włochów, Polaków, osób pochodzących z Ameryki Południowej. Zgodnie z prawem muszą oni uczyć się podstaw francuskiego, ale mają tendencję do korzystania z angielskiego jako *lingua franca*¹⁶⁸.

Język francuski dotarł do Nowego Kontynentu w XVI i XVII wieku dzięki osadnikom pochodzącym z północy Francji, posługującym się kilkoma regionalnymi odmianami *langue d'oïl*. Kolonie francuskie przeszły jednak pod władzę Brytyjczyków zaraz pod koniec wojny siedmioletniej (1756–1763), po czym rozpoczął się długi okres izolacji od pierwotnej ojczyzny: dwa warianty tego samego języka rozwinęły się i ewoluowały po dwóch stronach Atlantyku niezależnie od siebie. Kanadyjski francuski okazał się znacznie bardziej konserwatywny niż ten europejski, pomimo silnych wpływów leksykalnych języków ludów tubylczych i angielskiego. Ostateczna asymilacja z językiem angielskim nie nastąpiła tylko dlatego, że brytyjscy władcy, będąc pod silnym wrażeniem organizacji społecznej potomków francuskich kolonistów, pozwolili im na dalsze porozumiewanie się po francusku i wyznawanie religii katolickiej.

[...] brytyjska kolonizacja znalazła już ukonstytuowane, specyficzne społeczeństwo obywatelskie, liczną ludność o bardzo wysokim wskaźniku wzrostu demograficznego, co miało odgrywać fundamentalną rolę w strukturze społeczno-politycznych stosunków między wspólnotą a nowym kolonizatorem. Ponadto dane społeczeństwo było już zorganizowane, ustrukturyzowane wokół określonych instytucji (m.in. rodziny, religii i szkół), które nadawały mu spójność i wystarczającą wewnętrzną siłę społeczno-kulturową, ukształtowaną już hegemonią kulturową, aby opierać się asymilacji, narzucać swoją specyfikę i odtwarzać jej na polu

¹⁶⁸ M. Durand, *Histoire du Québec*, Paris 2003.

politycznym¹⁶⁹.

Od roku 1967 Quebec jest prowincją wchodzącą w skład federacji kanadyjskiej, z własnym parlamentem i rządem. Wygrana partii liberałów po wyborach 1960 roku okazała się punktem wyjścia dla tak zwanej spokojnej rewolucji – ruchu mającego na celu sekularyzację władzy, edukacji, zdrowia publicznego i opieki społecznej, które do tej pory znajdowały się pod kontrolą instytucji katolickich. Odpowiednio przygotowane kampanie informacyjne agitowały do pobudzania uczucia tożsamości narodowej wśród mieszkańców prowincji, podkreślając specyfikę tradycji lokalnych oraz języka francuskiego. To właśnie w tym okresie zostało odrzucone określenie *Francuzi-Kanadyjczycy*, łączące obywateli Quebecu z dwoma różnymi państwami – zgodnie z ich przynależnością językową i polityczną. Zastąpił go termin *Quebecois*, który podkreślał kulturową i obywatelską więź między mieszkańcami a ich prowincją, niezależnie od pochodzenia. *Francuski Kanadyjczyk* z definicji należał do mniejszości językowej dużego kraju (francuskojęzyczny obywatel Kanady), podczas gdy *Quebecois* reprezentują grupę większościową swojego regionu, będącą w stanie samodzielnie zarządzać własnym rozwojem. Niektóre frakcje polityczne próbowały wykorzystać ten moment, żeby zaproponować referendum w sprawie niepodległości, jednak zwyciężyły bardziej umiarkowane nurty, dążące do uznania specyfiki Quebecu w ramach federacji kanadyjskiej. Język francuski ponownie uzyskał swój status, kolejne rządy promowały jego nauczanie i powrót do oryginalnej czystości, a w tym celu ustanowione zostały instytucje, takie jak *Office québécois de la langue française*. Od roku 1977 francuski jest jedynym językiem urzędowym prowincji, używanym w administracji i innych dziedzinach życia publicznego, mimo popularności języka angielskiego wśród mieszkańców¹⁷⁰.

Środki masowego przekazu odgrywały ważną rolę w rozpowszechnianiu i zachowaniu lokalnego języka i tradycji. Na przykład telewizyjna adaptacja powieści *Un homme et son péché* (Mężczyzna i jego grzech) Claude'a Henriego Grignona przyczyniła się do powstania lokalnej epopei: serial *Les Belles Histoires des pays d'en haut* (Piękne historie z krain północnych), emitowany od 1956 roku przez lokalną stację publiczną, opowiada o przygodach skąpego, apodyktycznego burmistrza małej społeczności

¹⁶⁹ J.G. Lacroix, *La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec*, „Cahiers de recherche sociologique” 1995, No. 25, s. 252.

¹⁷⁰ Y. Bourdon, J. Lamarre, *Histoire du Québec*, Québec 1998.

osadników pod koniec XIX wieku. W podobny sposób trafiła do publiczności telewizyjnej po sukcesie radiowym w 1953 roku cotygodniowa audycja o przygodach rodziny Plouffe, które toczą się podczas drugiej wojny światowej.

Wspomniane wyżej produkcje telewizyjne należą do gatunku rdzennego z Quebecu, do tak zwanych *téléromans*: to seriale z cotygodniową częstotliwością, nadawane w godzinach największej oglądalności. W każdym odcinku występują nagłe zwroty akcji, pewne wątki zostają zamykane, a inne się zaczynają, żeby utrzymać w napięciu zainteresowanie i wierność widzów. Serial ma jednak ograniczoną liczbę odcinków, a wszystkie wątki zostaną ostatecznie rozstrzygnięte na końcu – pod tym względem można go kojarzyć z południowoamerykańskimi telenowelami. Fabuły są realistyczne, osadzone we współczesnym lub historycznym Quebecu, opowiadają sagi rodzinne, przedstawiają życie codzienne bohaterów i skomplikowane relacje między nimi.

Téléromans przyczyniły się do wzmocnienia tożsamości zbiorowej oraz negocjowania norm i wartości wspólnoty poprzez odwołania do jej przeszłości oraz wizje przyszłości. Stały się narzędziem spokojnej rewolucji do wykreowania nowoczesnego, liberalnego i świeckiego społeczeństwa¹⁷¹.

Sukces takich programów w Quebecu zależy właśnie od lokalnego kontekstu fabuły, który w pełni realizuje często cytowane w tej pracy teorie bliskości kulturowej Josepha Straubhaara¹⁷². Mieszkańcy prowincji mają swobodny dostęp do anglojęzycznych stacji ze Stanów Zjednoczonych i Kanady, więc nie oczekują od lokalnych kanałów tłumaczenia i retransmisji programów importowanych od bezpośrednich sąsiadów. Oczekują jednak opowiadania w ich własnym języku o otaczającym ich środowisku, o jego specyfice i obyczajach.

Prawo kanadyjskie wymaga, żeby ramówka stacji radiowych i telewizyjnych zawierała przynajmniej 60% produkcji krajowej. Środki masowego przekazu w Quebecu zwykle przekraczają te wartości procentowe, ponieważ powstaje wiele programów oryginalnych w języku francuskim. Nie tyle ich jakość wpływa na wysokie dane oglądalności w prowincji, ile działalność w obronie kulturowej i językowej suwerenności instytucji i narodu *Quebécois*. Prowincja dotuje powstanie lokalnych programów,

¹⁷¹ V. Nguyen-Duy, *Le téléroman et la volonté d'une télévision originale*, w: *Variations sur l'influence culturelle américaine*, ed. F. Sauvageau, Québec 1999, s. 131–158.

¹⁷² S. Boisvert, *Against All Odds: the Survival of Quebec's Téléromans as Proximity*, „Series” 2018, Vol. 4, No. 1, s. 21–30.

przydziela mediom znacznie większy budżet niż inne anglojęzyczne części federacji¹⁷³.

Import programów z Francji stanowi znikomy odsetek, ponieważ pomimo wspólnego języka przedstawiony tam świat europejski znacznie różni się od północnoamerykańskiego, nie zapewnia więc bliskości kulturowej. To zjawisko nie działa również w przeciwnym kierunku. Dowodem na to jest fakt, że oryginalna wersja *Un gars, une fille* nigdy nie była emitowana we Francji, lecz przeszła lokalną adaptację, zanim została zaprezentowana europejskiej publiczności:

Nothing else was exported other than the concept of the show: short capsules about the conjugal life of a supposedly typical, but very quirky couple, that embodies in comedic form the eternal love-hate relationship between men and women, and whose originality resides mostly in its peculiar camera work and editing style. [...] Indeed, the “European French” version of *Un gars, une fille* worked so perfectly and gained such visibility that Lepage capitalized on it to sell his formula to nineteen other countries worldwide [...]. I would argue that, conversely, the French triumph of *Un gars, une fille* demonstrates how Québécois shows do not play well to French audiences unless they are “adapted” culturally and linguistically, which illustrates the elusive value of francophonie as an operational notion outside of academia, at least in the realm of popular culture: the francophone origin of a television program not only does not guarantee its eventual success in the French market, but it may rather prove a liability¹⁷⁴.

Struktura *sitcomu* *Un gars, une fille* ma niewiele wspólnego z tradycyjnym *téléroman*, niemniej jednak jest nośnikiem podobnych wartości kulturowych i społecznych: przedstawia specyficzną klasę mieszczańską, coraz bardziej rozpowszechnioną w Montrealu, na przykładzie pary, która pomimo dojrzałego już wieku i stabilności ekonomicznej nie jest małżeństwem i nie ma dzieci. Powielając w humorystyczny sposób trudną dialektyczną relację między mężczyzną a kobietą, *sitcom* uczestniczy w kształtowaniu nowoczesnej lokalnej tożsamości kulturowej.

Indeed, almost in parallel, from 1993 to 2003, three 30-minute shows revolutionized Quebec television: *La petite vie*, *Un gars, une fille*, and *La vie, la vie*. Each was different by the world it was depicting, but the three were as noted united by their

¹⁷³ R. Armstrong, *La télévision au Québec. Miroir d'une société*, Québec 2019.

¹⁷⁴ G. Spielmann, *(Not so) Separate but Unequal: on the Circulation of Popular Culture Items Between France and Quebec*, w: *Transatlantic Passages, Literary and Cultural Relations Between Quebec and Francophone Europe*, ed. P.R. Gilbert, M. Santoro, Montreal 2010, s. 310.

very format and by a shared common stylistic trait: self-reflexivity¹⁷⁵.

Z tej właśnie perspektywy należy interpretować pierwotną, kanadyjską wersję badanego tu programu. To przedstawienie codziennego życia narodu, wolnego od więzi z dawną francuską ojczyzną, a jednak silnie utożsamiającego się z ich wspólnym językiem, który czyni go unikalnym na obszarze Ameryki Północnej. To celebrowanie potocznego wariantu języka *Quebécois*.

¹⁷⁵ Y. Picard, *From Téléroman to Série Télévisée Québécoise: The (Coming of) Golden Age of Quebec TV's Fiction*, w: *Previously On. Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, ed. M. Perez-Gomez, Sevilla 2011, s. 184.

1. Słownictwo

Słownictwo używane w dialogach badanego *sitcomu* odtwarza współczesny język potoczny, rzadko czerpie z zasobów literackich czy specjalistycznych. W ten sposób uzyskuje się skuteczny efekt realizmu, ponieważ omawiane są szczegóły życia codziennego. Przekleństw jest mało: Guy i Sylvie to wykształcone osoby z miejskiej klasy średniej o bogatej kulturze osobistej, które potrafią w sposób bezpruderyjny, choć nie wulgarny, podejmować nawet delikatne tematy, takie jak seks. Wiele wyrazów należy wyłącznie do słownictwa i frazeologii Quebecu. Najciekawsze przykłady z punktu widzenia językowego są tu cytowane oraz tłumaczone. Liczby podane w nawiasach kwadratowych nawiązują do wiersza z korpusu umieszczonego na końcu rozdziału:

W restauracji egzotyczne nazwy niektórych dań tak bardzo fascynują Sylvie, że podjęcie decyzji staje się niemożliwe [283]:

Sylvie	<i>Euh... le sashimi de thon, au ketchup d'ananas, et le tournedos de saumon grillé à la coriandre... Non, alors non, je prendrai pas ça. Je vais prendre le tartare de saumon à l'avocat... Non, ben non, non je vais prendre le magret de canard de Barbarie. Ok... Est-ce que c'est possible d'avoir la brandade de céleri rave au lieu de la compote, là, de lentilles vertes au pied de mouton ? OK. Oh ! Guy, poêlée de calmars aux olives noires, gratin de ratatouille aux châtaignes !</i>	Uch... <i>sashimi</i> z tuńczyka z ketchupem ananasowym i <i>tournedo</i> z grillowanym łososiem z kolendrą... Nie, więc nie, tego nie wezmę. Wezmę tatara z łososia z awokado... Nie, nie, nie, wezmę pierś z kaczki piżmowej. Ok... Czy można mieć <i>brandade</i> z selera zamiast tego kompotu z zielonej soczewicy pod jagnięciną? Ok. Och! Guy, smażone na patelni kalmary z czarnymi oliwkami, zapiekanka z <i>ratatouille</i> z kasztanami!

W supermarkecie Guy czyta nazwy chemicznych dodatków zawartych w chipsach z takim przekonaniem, że Sylvie uwierzy, że chodzi o zdrowe składniki [478]:

Sylvie	<i>Comme quoi ?</i>	Jak co, na przykład ?
Guy	<i>Tels que : monoglycérides, phosphate de sodium et malto-dextrine.</i>	Takie jak: monoglicerydy, fosforan sodu i maltodekstryna.
Sylvie	<i>C'est bon pour la santé, ça ?</i>	To jest dobre dla zdrowia, co nie?
Guy	<i>Très. Surtout avec du citrate de sodium.</i>	Bardzo. Zwłaszcza z cytrynianem sodu.
Sylvie	<i>C'est quoi ça, du citrate de sodium ?</i>	Co to za cytrynian sodu?
Guy	<i>Du Seven-Up !</i>	To Seven-Up!

W centrum handlowym Sylvie rozmawia ze sprzedawczynią o butach i ubraniach oraz mówi o odcieniach kolorów, których Guy prawdopodobnie nie jest w stanie rozpoznać:

[31] *Bourgogne, hein, ça serait beau avec ton costume terra cota !* [Bordowe, to będzie pasowało do twojego garnituru w kolorze terakoty!]

1.1. Wołacz i przydomki

W większości przypadków bohaterzy *sitcomu* przyciągają uwagę drugiej osoby, wymawiając jej imię. Sylvie woła chłopaka również formą pieszczotliwą *Minou* (pięć razy w korpusie). Można jeszcze znaleźć takie zwroty jak *mon amour* (mój kochany), używany trzy razy przez Sylvie, oraz *ma belle* (moja piękna), wypowiedziany przez Guya dwanaście razy, które jednak pełnią bogatszą funkcję niż zwykły wołacz: umieszczone na końcu zdania podkreślają miłe nastawienie do drugiej osoby:

[116] *Bonne nuit ma belle !* [Dobranoc, moja piękna!]

[799] *Tiens, ma belle.* [Proszę, moja piękna.]

[981] *Qu'est-ce qu'il y a ma belle ?* [Co się dzieje, moja piękna?]

[1008] *Bon cinéma mon amour.* [Miłego seansu, mój kochany.]

Ponadto kiedy dziewczyna nie umie zaprogramować elektronicznego budzika, partner nazywa ją *Miss technology*, a po kolejnym jej bezpodstawnym ataku zazdrości – *Madame jalouse* (Pani zazdrośnica). Sylvie również stosuje podobną technikę. Podczas skeczu, w którym Guy upiera się, że chce na osobności załatwiać swoje sprawy w łazience, ona go nazywa *Monsieur le conformiste!* (Pan konformista).

Do listy należy jeszcze dodać niektóre formy używane przez Sylvie: *mon chum* (mój facet), typowy w Quebecu wyraz na określenie partnera; *maudit gars* (przeklęty chłopak), co mogłoby brzmieć obraźliwie, chociaż zostało powiedziane z inną intencją; *mon cochon* (mój świntuszek), podczas namiętnej chwili. Zła na niego, używa takich przymiotników jak: *nigaud*, *niaiseux* (głupek), które są popularnymi kanadyjskimi słowami używanymi po to, by obrazić czyjąś inteligencję. Guy raz nazywa swoją dziewczynę *bébé* (dzidzia), ponieważ ta zachowuje się dziecinnie.

1.2. Wulgaryzmy

Quebecki wariant języka francuskiego bogaty jest w przekleństwa pochodzenia

religijnego, tzw. *sacres*. Ponieważ wulgaryzmy są zazwyczaj kojarzone z niższymi, mniej odczytanymi warstwami społecznymi, *sacres* są dzisiaj traktowane jako cecha charakterystyczna dla socjolektu *Joual*, rozprzestrzenionego wśród robotników w Montrealu. Są to inwektywy skierowane nie tyle do Boga – widocznie po to, by nie łamać drugiego przykazania – ale do przedmiotów i miejsc kultu, świętych obrzędów, innych postaci biblijnych. Choć dziś ich bluźniercze znaczenie straciło na swej mocy, nadal są uważane za wulgarne.

W analizowanym tekście Sylvie wykrzykuje raz *criss!* [449], a więc wywołuje imię Chrystusa, podczas gdy Guy używa rzeczownika *crisserie*, aby wskazać na coś daremnego i bezsensownego:

[112] *Elle appelle à 10:30, pour raconter ses crisseries, de niaiseries sur ses armoires, pis ses chaudrons, ça nous intéresse pas ses chaudrons !* [Ona dzwoni o 22.30, żeby opowiadać swoje bzdury, swoje pierdolenia o garderobach, o garnkach, co nas obchodzą te jej garnki!]

Sylvie kilka razy używa słowa *maudit* (przeklęty) z repertuaru *sacres*. W scenie z policjantami dziewczyna, wyraźnie zła, łączy słowo ze sfery religijnej ze skatologią:

[384] *Maudit macho à merde !* [Przeklęty, cholerny macho!]

W wyżej podanej wypowiedzi Guya pojawia się również potoczne słowo *niaiserie*, które w Quebecu ma silniejsze skojarzenie z czymś idiotycznym niż w języku francuskim.

1.3. Zapożyczenia z języków obcych

Socjolekt *Joual* jest również kojarzony z wplątywaniem angielskich słów w wypowiedzi po francusku. Wymowa lub pisownia tych zapożyczeń mogą być przystosowane do zasad francuskiego. Do *Joual* należy wyraz *chum*, często używany przez Guya i Sylvie, który określa przyjaciela lub partnera życiowego, jak również ich żeńskie odpowiedniki. Obecnie jednak posługiwanie się słownictwem pochodzenia obcego nie jest oznaką słabej znajomości własnego języka: we francuskojęzycznej prowincji kraju związkowego, którego większość narodu jest anglojęzyczna, wiele osób w pracy często musi się porozumiewać po angielsku; w tym języku są również nadawane ogólnokrajowe programy telewizyjne i radiowe. Rozprzestrzenianiu się angielskich wyrazów w Quebecu, tak jak w Europie, sprzyjają kontakty międzykulturowe i środki

masowego przekazu.

Sylvie często sięga po angielskie wyrazy: *cheap*, *fun*, *zip*. Są to krótkie słowa, znacznie bardziej zwięzłe niż ich francuskie odpowiedniki – *bon marché* (tani), *amusant* (zabawny), *fermeture éclair* (zamek błyskawiczny). Nawet jej praca staje się *ma job*, a prezentacja handlowa – *un pitch*. Dziewczyna wyznaje, że miała *blind date* (randkę w ciemno) i żałuje, że żadna z niej *super woman*. W ten sam sposób Guy używa również przymiotnika *cute*, żeby opisać coś uroczonego.

2. Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja

Bohaterowie *sitcomu* posługują się powszechnym językiem potocznym w Quebecu. Ich gramatyka jest ogólnie poprawna: Guy i Sylvie to dwie wykształcone osoby, a więc odpowiednio wybierają tryby czasownikowe czy zaimki. Punktem odniesienia dla nich jest tak zwany *Quebecois*, to jest odmiana języka francuskiego używana przez wspólnotę frankofońską we wschodnich prowincjach Kanady, a szczególnie w Quebecu. Pomimo braku przeszkód we wzajemnym rozumieniu gramatyka wariantu północnoamerykańskiego pod wieloma względami różni się od francuskiego mówionego w Europie: na przykład regularnie pomijana jest pierwsza część przeczenia, stosowana jest partykuła pytająca *-tu*, preferowana jest forma bezosobowa *on* zamiast *nous*.

[2] *Il a pas de goût.* [On nie ma gustu.]

[270] *T'as pas confiance en moi !* [Ty mi nie ufasz!]

[64] *Bon, y vas-tu là ?* [To co, pójdziesz tam?]

[75] *Tu l'aimes-tu mon odeur ?* [Czy ty lubisz mój zapach?]

[25] *Oh, la dame est là, viens, on va lui demander.* [Tam jest pani, chodźmy zapytać.]

[341] *On n'a pas pris du vin, t'as pris du vin !* [To nie my wypiliśmy wino, to ty wypiałś wino!]

Świadomość różnic pomiędzy językiem francuskim a *Quebecois* nie jest powodem do kompleksów, a wręcz przeciwnie: jest traktowana jako znak rozpoznawczy tej społeczności. W części nieobjętej korpusem Guy i Sylvie podróżują do Paryża, humor tych odcinków polega przeważnie na nieporozumieniach językowych i na dwuznacznościach, ale żadna z tych dwóch kultur nie jest pokazywana jako gorsza.

Specyficzna jest również wymowa *Quebecois*: długotrwała izolacja francuskich osadników od ojczyzny przyczyniła się z jednej strony do zachowania przestarzałych form, a z drugiej do podatności na wpływ anglojęzycznych sąsiadów. Efektem końcowym jest nosowa i „śpiewna” wymowa francuskiego, ale także tendencja do skracania wyrazów, poprzez elizję (*t'attends*) czy apokopę (*t'sais?*):

[2] *Qu'est-ce que vous voulez ?* – wymawiane: *quèzvoulé* [czego chcecie?]

[17] (...) *à cette heure...* – wymawiane: *à c't'heure* [o tej porze]

Podczas jazdy samochodem po Montrealu Sylvie rozpoznaje miejsca swojego dzieciństwa i chce podzielić się swoimi emocjami z Guyem, który siedzi za kierownicą i

nie chce się w tej sytuacji rozpraszać [403]:

Sylvie	<i>Ça me met tout à l'envers de voir ça. Oh, et puis ici, arrête, ici...non, c'était-tu ici ? Oui, c'était ici, au deuxième, là, France restait là.</i>	Denerwuje mnie ten widok. Och, poczekaj, stój, tutaj... nie, czy to było tutaj? Tak, to było tutaj, na drugim piętrze, tam, France tam mieszkała.
Guy	<i>France qui ?</i>	France kto?
Sylvie	<i>C'était France...ben France, ma gardienne. [...] Ah, là, ce qui était drôle, ben que nous autres on restait là, comme je t'ai dit, pis là France restait là tu sais, on restait comme en diagonale, pis là...oh, c'était tout une affaire parce ma mère, dans ce temps-là, voulait pas que je traverse la rue toute seule, pis tu sais, hé, c'était sérieux pis...c'était même pas une rue de même là, toute pavée en asphalte là... C'est bien de la garder, ça a pas de bon sens, ça change, Guy, là !</i>	To była France... no, France, moja opiekunka. [...] Ach, tam, co było zabawne, no tak, ponieważ my mieszkaliśmy tam, jak ci mówiłam, a potem France tam mieszkała, no wiesz, jak po skosie, a potem tam... o, była cała sprawa, ponieważ moja mama wtedy nie chciała, żebym sama przechodziła przez ulicę, a wiesz, hej, to była poważna sprawa, a potem... i to nawet nie była taka ulica, wszystko tam wybrukowane asfaltem... Dobrze jest to pamiętać, to nie ma sensu, to się zmienia, Guy, cóż!

Sylvie powtarza słowa, przerywa na chwilę, żeby się zastanowić (*ici... non*), zostawia zdanie niedokończone (*C'était France...*), nawet zadaje sobie pytania i sama sobie odpowiada (*c'était-tu ici? Oui, c'était ici*), używa wykrzyknień (*oh!*), przerywników (*comme je t'ai dit*), łączy wszystkie elementy tym samym spójnikiem (*pis, pis là*), kończy większość zdań tą samą partykułą *là*, która w tym przypadku nie pełni funkcji przysłówka miejsca, lecz partykuły dyskursywnej.

Słowotok Sylvie jest równoległy do jej strumienia świadomości. Kobieta nie czuje się zobowiązana do stosowania określonych zasad w komunikacji ze swoim partnerem i cały czas zachowuje rejestr nieformalny i potoczny. Nieformalność nie oznacza niepoprawności językowej, a swobodę stylistyczną, większą dbałość o treść niż formę, prostą i niezbyt literacką terminologię. Jako że wcześniej nieplanowane, wypowiedzi te są przyjęte jako szczere i osobiste.

W obecności osób trzecich Guy i Sylvie zwracają większą uwagę na swój sposób mówienia. W swoim słownym pojedynku z teściową Guy starannie dobiera formy i słowa, żeby skutecznie uderzać roztropnością i ironią. W odcinkach *sitcomu* poza analizowanym korpusem zdarzają się spotkania z lekarzami, pracownikami administracji czy z innymi profesjonalistami, gdzie chłopak i dziewczyna pokazują, że umieją prowadzić rozmowę na wymaganym przez sytuację poziomie.

Najczęściej używaną partykułą jest *là*, zazwyczaj na końcu wypowiedzi:

[443] *Eh, Sylvie, calme-toi, là.* [Sylvie, uspokój się, no.]

[445] *Mais voyons, Sylvie, qu'est-ce que tu racontes, là ?* [Ależ, Sylvie, co ty opowiadasz, no!]

Na początku zdania można usłyszeć typowe dla *Quebécois* partykuły *ben* (cóż) i *pis* (a jeszcze):

[56] *Ben, tu sauras que les filles, on remarque ça, nous autres.* [Cóż, pewnie wiesz, że my dziewczyny zwracamy uwagę na te rzeczy.]

[5] *Pis c'est bien trop grand pour moi.* [Poza tym to jest zdecydowanie za duże dla mnie.]

3. Znaczenie w sytuacji

W niniejszej części analizie zostaną poddane wybrane środki stylistyczne, które wyekscerpowano z treści serialu.

Podczas rozmowy między dwojgiem kochanków Guy wykazuje się kreatywnością językową: tworzy podobieństwa i aluzje, kojarzy definicje lub pseudonimy z przedmiotami i osobami. W centrum handlowym Sylvie prosi go, by wskoczył w chmurę perfum, żeby poczuł ich zapach, ale on odmawia:

[74] *Écoute Sylvie, moi, là, ça me tente pas de faire du Cirque du Soleil dans le parfum, ok ? Fait que on va y aller, sans ça on va se faire violer par une moufette.*

[Posłuchaj Sylvie, nie mam ochoty robić akrobacji w perfumerii, ok? Trzeba iść, inaczej zostaniemy zgwałceni przez skunksa.]

Guy nie lubi perfum, ponieważ uważa, że nie są domeną prawdziwego mężczyzny. Uważa też metodę zaproponowaną przez Sylvie za upokarzającą, szczególnie w miejscu publicznym, dlatego porównuje ten skok do akrobacji słynnego na całym świecie zespołu artystycznego, pochodzącego właśnie z Quebecu. Testowanie perfum w jego mniemaniu wygląda jak „bycie zgwałconym przez skunksa”: to przerysowana metafora, poprzez którą wyraża on pogardę dla kosmetyków, wcielając się w ofiarę domniemanego aktu przemocy.

W supermarkecie bohaterowie omawiają różne sposoby robienia zakupów: rozsądnie, po sporządzeniu listy w domu; zapobiegawczo, zaopatrując się w duże ilości produktów podstawowych; bezstresowo, co wiąże się z chodzeniem po sklepie i wybieraniem składników do spożycia w nadchodzących dniach. Guy jest zwolennikiem tego ostatniego podejścia, które określa jako „europejskie”:

[456] *Non, c'est un tempérament. Moi, j'ai un type plus européen. Je mets mon petit panier au-dessus du bras, pis là je prends mes affaires pour la journée, c'est tout !*

[Nie, to kwestia temperamentu. Jestem typem bardziej europejskim. Zakładam koszyczek na ramię, po czym biorę to, co potrzebuję tego dnia, i już!]

Wypowiedzi Sylvie są mniej kreatywne, a nieraz czerpią z form idiomatycznych, jak na przykład wtedy, gdy dziewczyna oskarża go o skąpstwo:

[531] *Oh, Guy, t'es donc bien près de tes cents.* [Ty to masz węża w kieszeni.]

Guy bardzo często stosuje ironię, to znaczy ukrywa swoje myśli za słowami, które oznaczają ich przeciwieństwo, pozwalając jednak, aby ton jego głosu oddawał to, co on na prawdę czuje:

[406] *Eh, quelle anecdote savoureuse ; on peut y aller, là Sylvie ?* [Co za smaczna historyjka; możemy już iść, Sylvie?]

[343] *Hé, c'est plate que t'aies pas ta calculatrice, hein !* [No, szkoda, że nie masz ze sobą kalkulatora, cóż!]

Sylvie nie zawsze potrafi wyczuwać ironię swojego partnera. W pierwszym przypadku dziewczyna nie rozumie, że Guy jest znudzony jej historyjkami, wręcz przeciwnie, czuje się zachęcana do opowiadania kolejnych. W restauracji Sylvie, która próbuje obliczać wartość napiwku dla kelnerów, za ironiczną namową partnera korzysta z kalkulatora w swoim telefonie.

Ironia przeradza się w sarkazm, gdy Guy drażni się z dziewczyną; w samochodzie Sylvie zachęca chłopaka do uprawiania seksu, a on reaguje kpiąco:

[416] *Oh... Des fantasmes d'adolescente qui remontent à la surface ?* [Och... Powracają jakieś nastoletnie fantazje?]

Kiedy w supermarkecie Sylvie wymienia kilka kwestii środowiskowych, które moralnie nie pozwalają jej na kupowanie tuńczyka w puszcze, Guy dodaje inne, celowo przesadzone, aby naśmiewać się z jej intencji:

[502] *OK, pis celle-là, là, ça, ça fait-y, là, y a-t-il un problème avec les dauphins incestueux, Amnesty International, les Papous de Nouvelle-Guinée ...* [Ok, i jeszcze co, dobra, jest jeszcze jakiś problem z delfinami kaziroduczymi, z Amnesty International, z Papuasami z Nowej Gwinei...]

3.1. Sytuacja: seks

Podczas pierwszych odcinków oryginalnej wersji *sitcomu* para bohaterów nie przepuszcza żadnej okazji, żeby rozmawiać o seksie, robić aluzje czy składać namiętne obietnice, tak jakby wszystkie ich dialogi miały funkcję niekończącej się gry wstępnej przed nieuniknionym końcem dnia w łóżku. Zakupy w centrum handlowym, seans kinowy, kolacja w restauracji, jazda samochodem czy rozmowa w łazience to fragmenty wspólnej codzienności, jednak każdy z nich zawiera też wyraźne odniesienia do seksu.

Poniżej opisano niektóre z przykładów, a najciekawsze z punktu widzenia niniejszej analizy przytoczono dosłownie z polskimi tłumaczeniami.

- W centrum handlowym Sylvie przekonuje partnera, by kupił nową bieliznę, ponieważ uważa to za podniecające.
- W kinie ona korzysta z ciemności, inicjując szybki stosunek, przełamując jego zakłopotanie [1028]:

Guy	<i>Sylvie, arrête !</i>	Sylvie, przestań!
Sylvie	<i>Guy, on est tout seuls !</i>	Guy, jesteśmy sami!
Guy	<i>Mais oui pis ? Arrête, Sylvie !</i>	No i? Przestań, Sylvie!
Sylvie	<i>Oh, donc...</i>	Och, cóż...
Guy	<i>Non, Sylvie, non, non, pas au cinéma, non ! Pas pendant La Mélodie du Bonheur, un peu de respect pour les films classiques !</i>	Nie, Sylvie, nie, nie, nie w kinie, nie! Nie podczas <i>Dźwięków muzyki</i> , trochę szacunku dla klasyki filmowej!
Sylvie	<i>On fait un petit galop... !</i>	Pogalopujemy sobie trochę ...!
Guy	<i>Pourquoi un petit galop-petit galop, ça te tente jamais dans un lit des fois ?</i>	Dlaczego tu taki mały galop, czy nie kusi cię czasami taki galop w łóżku?
Sylvie	<i>Des fois.</i>	Czasami.
Guy	<i>Ah, Sylvie, non...</i>	Ach, Sylvie, nie...
Sylvie	<i>Attends.</i>	Zaczekaj.
Guy	<i>Non, ça me gêne, Sylvie, pas devant Julie Andrews...</i>	Nie, nie chce mi się, Sylvie, nie przy Julie Andrews...

- W restauracji dla zabawy para spekuluje na temat zwyczajów seksualnych innych klientów. Sylvie wyładowuje swoją złośliwość na nieco wyzywającej kobiecie w średnim wieku, wyobrażając sobie, jak ona regularnie zdradza męża podczas przypadkowych spotkań w podmiejskim motelu. Jej podłość zostaje jednak ukarana, gdy okazuje się, że ta kobieta zna Guya.
- Jeszcze w restauracji, pod wpływem alkoholu, Sylvie łąduje pod stołem i zbliża się do nóg partnera. Gra słów oparta jest na słowie *paquet*, które odnosi się do

paczki papierosów, ale także do wybrzuszenia w męskich spodniach. Ostatnia cięta riposta należy jednak do kelnera, który informuje, że w tym pomieszczeniu nie wolno „palić fajki”, nawiązując do seksu oralnego [353]:

Guy	<i>Eh, t'as pas soi-disant arrêté de fumer toi ?</i>	Hej, podobno nie rzuciłaś palenia?
Sylvie	<i>Oh, je veux, mais c'est ma volonté qui veut pas. Non, je vais aller le chercher, mon petit paquet de cigarettes...aïe, il est où, mon petit paquet ?</i>	Och, chcę, ale to moja wola nie chce. Nie, znajdę ją, moją paczkę papierosów... aj, gdzie ona jest, moja paczuszka?
Guy	<i>Sylvie, qu'est-ce que tu fais, là ?</i>	Sylvie, co ty tu robisz?
Sylvie	<i>Oh, mon petit paquet ?</i>	Och, moja mała paczka!
Guy	<i>Sylvie ! Ça, c'est pas ton petit paquet, c'est mon petit paquet, lâche.</i>	Sylvie! To nie twoja paczka, to moja paczka, zostaw.
Sylvie	<i>Il est où donc ? C'est mon petit paquet à moi aussi ! Donne-moi ça.</i>	Więc gdzie ona jest? To przecież też moja mała paczka! Daj mi ją.
Guy	<i>Arrête, arrête... Sylvie, arrête, on est dans un restaurant, là, arrête.</i>	Przestań, przestań... Sylvie, przestań, jesteśmy w restauracji, przestań.
Sylvie	<i>T'aimes ça.</i>	Lubisz to.
Guy	<i>Sylvie, Sylvie, oui j'aime ça, mais pas dans un restaurant, Sylvie, là ça va, ça, SYLVIE !</i>	Sylvie, Sylvie, tak lubię to, ale nie w restauracji, Sylvie, spokojnie, SYLVIE!
Sylvie	<i>J'avais mon paquet de cigarettes... On a le droit de fumer, là, ici ?</i>	Miałam paczkę papierosów... Czy wolno tu palić?
Kelner	<i>Oui, mais la pipe est interdite. Hum ?</i>	Tak, ale palenie fajki jest zabronione. Hmm?

- W samochodzie Guy i Sylvie zabijają czas w korkach, porównując swoje doświadczenia. Ona przyznaje, że miała randkę w ciemno z niskorosłym mężczyzną, spotkała aktora pornograficznego w kręgielni i zobaczyła erekcję u łośia. Sylvie niemal wstydzi się podzielić tymi doświadczeniami, które po bliższym zastanowieniu nie zawierają niczego grzesznego, ponieważ żadne nie kończy się jawnym aktem płciowym. Guy natomiast chwali się, że był w łóżku z najlepszą przyjaciółką Sylvie, z jej siostrą i jeszcze z dwiema dziewczynami

czarnoskórymi jednocześnie. Na wieść o tym gra przestaje być zabawna dla Sylvie, która czuje się zdradzona nie tylko przez swojego partnera, lecz także przez przyjaciółkę (albo przez siostrę), tym bardziej dlatego, że musiało to nastąpić po ich pierwszym spotkaniu. Obecnie kwestia o czarnoskórych dziewczynach zostałaby uznana w Kanadzie za niezbyt „poprawną politycznie” i zastąpiona czymś bardziej neutralnym.

- Samochód też pobudza fantazje seksualne Sylvie [412]:

Guy	<i>Qu'est-ce qu'il y a ?</i>	O co chodzi ?
Sylvie	<i>Ben, ça fait longtemps...</i>	Cóż, minęło dużo czasu...
Guy	<i>Longtemps que quoi ?</i>	Od kiedy?
Sylvie	<i>Dans une auto !</i>	W samochodzie!
Guy	<i>Oh...Des fantasmes d'adolescente qui remontent à la surface ?</i>	Och... Nastoletnie fantazje wychodzą na powierzchnię?
Sylvie	<i>Oui, Monsieur le conformiste !</i>	Tak, Panie Konformisto!
Guy	<i>Eh, t'en as donc, toi ?</i>	Hej, ty to masz odwagę!
Sylvie	<i>Hum !</i>	No!
Guy	<i>Ce qui faut pas faire, pour relancer son couple !</i>	Czego nie się nie robi, aby ożywić swoje relacje!
Sylvie	<i>Un petit galop, petit galop...</i>	Mały galop, mały galop...

- W supermarkecie para rozmawia o produktach pobudzających popęd, robi wulgarne aluzje z bananami w dłoni, negocjuje zakup określonych produktów spożywczych w zamian za nagrody w naturze [510]:

Guy	<i>Bon, OK. Sylvie, on va faire ce que tu veux, on fait tout le temps ce que tu veux, on va manger des pâtes, tiens.</i>	Dobra, ok, Sylvie, zrobimy co chcesz, robimy cały czas co chcesz, będziemy jeść makaron, masz.
Sylvie	<i>Ben Guy, c'est bon, des pâtes !</i>	Dobrze Guy, makaron jest dobry!
Guy	<i>C'est bon des pâtes ? Mais moi, je suis allergique au pâtes.</i>	Makaron jest dobry? Ale ja mam alergię na makaron.
Sylvie	<i>Allergique ?</i>	Alergię?
Guy	<i>Oui, quand j'en prends plus que 6 jours en ligne, j'ai le goût de coucher avec une autre fille.</i>	Tak, kiedy jem go więcej niż 6 dni z rzędu, mam ochotę sypiać z inną dziewczyną.

- W łazience Sylvie uwodzi swojego partnera, aby przekonać go, by poszedł z nią na obiad do jej mamy. Leżąc w wannie, Sylvie szczegółowo opisuje orgię, która rzekomo miała miejsce w jej biurze, tylko żeby sprawdzić, czy Guy jej słucha. Również w łazience na widok spoconego po bieganiu Guya kobieta fantazjuje, że zużył on całą swoją energię, uprawiając seks z nieznanymi kobietami w parku.
- To sypialnia jest miejscem, które Guy przeznaczył do spędzania intymnych chwil ze swoją partnerką. Inne miejsca, takie jak kino, restauracja czy samochód, które tak pobudzają wyobraźnię Sylvie, nie są jego zdaniem właściwe do tego celu. Z tego powodu Guy traktuje to pomieszczenie jak prywatne, święte miejsce tylko dla nich dwojga, nie życzy sobie, aby przeszkadzał mu tam telefon od teściowej, nie ma tam miejsca na papierosy, herbatniki czy szklankę mleka. Jego zapał tłumią jednak częste zapędy macierzyńskie jego dziewczyny [153]:

Sylvie	<i>Guy ?</i>	Guy?
Guy	<i>Hum ?</i>	No?
Sylvie	<i>J'ai fait un calcul, pis, ça pourrait être ce soir.</i>	Zrobiłam obliczenia i to mogłoby być dzisiaj wieczorem.
Guy	<i>Quoi ça ?</i>	Coś takiego?
Sylvie	<i>Ben si on voulait ?</i>	Cóż, gdybyśmy chcieli?

Guy	<i>Si on voulait quoi ?</i>	Gdybyśmy chcieli czego?
Sylvie	<i>Ben...</i>	Cóż...
Guy	<i>Ben quoi ?</i>	No co?
Sylvie	<i>Ooohh talala, talala...</i>	Oooh talala, talala...
Guy	<i>Oh non, Sylvie, pas encore, tu le sais que ça a pas d'allure.</i>	O nie, Sylvie, nie znowu, wiesz, że to nie ma sensu.
Sylvie	<i>Comment ça, ça a pas d'allure ?</i>	Jak to nie ma sensu?
Guy	<i>T'es trop vieille.</i>	Jesteś za stara.
Sylvie	<i>Comment ça, je suis trop vieille ? J'ai 36 ans et demi !</i>	Jak to jestem za stara? Przecież mam 36 i pół roku!
Guy	<i>Ben justement, j'ai lu l'autre jour dans une revue qu'entre 30 ans et 36.5 ans t'as une chance sur 1.4 million d'avoir un enfant qui ait les yeux croches, c'est beaucoup.</i>	Właśnie, czytałem niedawno w czasopiśmie, że w wieku od 30 do 36,5 lat szansa na dziecko ze skośnymi oczami wynosi 1 na 1,4 miliona, to dużo.
Sylvie	<i>La belle excuse ! Dis-le, que ça te tente pas.</i>	Piękna wymówka! Przyznaj się, nie kusi cię to.
Guy	<i>Mais non, c'est pas que ça me tente pas, c'est juste que ce soir j'ai comme... j'ai comme, tu sais, un début de torticolis, là. Aïe, aïe... [...]</i>	Ależ nie, to nie tak, że mnie nie kusi, po prostu dziś wieczorem mam coś... Mam, no wiesz, kręcz szyi. Aj!
Sylvie	<i>Tu veux pas d'enfant avec moi, c'est ça, hein ?</i>	Ty nie chcesz mieć ze mną dzieci, prawda?
Guy	<i>Ben oui, ça me tente.</i>	No nie, mam ochotę.
Sylvie	<i>Ça te tente ?</i>	Masz ochotę?
Guy	<i>Mmm...</i>	Mmm...
Sylvie	<i>C'est vrai ?</i>	Naprawdę?
Guy	<i>Ben oui.</i>	No tak.
Sylvie	<i>OK. C'est toi qui choisis la position.</i>	Ok. To ty wybierasz pozycję.
Guy	<i>C'est vrai ?</i>	To prawda?
Sylvie	<i>Oui !</i>	Tak!
Guy	<i>C'est moi qui choisis ?</i>	To ja wybieram?
Sylvie	<i>Oui, mon amour ! Guy?!? Je tomberai jamais enceinte de même...</i>	Tak, kochanie! Guy?!? Nigdy nie zajdę w ciążę w ten sposób...

Obecność innych ludzi nie przeszkadza Guyowi i Sylvie w nawiązywaniu do ulubionego tematu:

- Już w pierwszym skeczu, w centrum handlowym, Guy pokazuje sprzedawczyni, że jego doświadczone ręce wiedzą, jak odtworzyć wymiary partnerki, podczas gdy Sylvie jest gotowa ujawnić wymiary jego penisa.
- Podczas kolacji z przyjaciółmi Sylvie przyznaje, że Guy jest wspaniałym kochankiem w sypialni, jednak nie jest w stanie zaspokoić jej w bardziej oryginalnych sytuacjach [666]:

Sylvie	<i>Mais ça, Guy, il est pas comme ça. Mouais, c'est comme derrière les récifs, hein ? Non, j'avais beau faire n'importe quoi, il était pas capable !</i>	Ale Guy taki nie jest. Jak na przykład za rafą koralową, co nie? Nic, cokolwiek bym nie zrobiła, on nie był w stanie!
Guy	<i>Non, eh Sylvie, tu vas pas raconter ça !</i>	Nie, no, Sylvie, o tym nie będziesz opowiadała!
Sylvie	<i>C'est pas grave, ça, Guy, t'es un amant merveilleux. Mais là, là, cette fois-là, ... Comme dans la piscine de l'hôtel, au Mexique, là... [...] C'est tellement excitant, là, tu as la pleine lune, là, pis... Mais là, là, Guy, pfff, comme jamais.</i>	To nie ma znaczenia, Guy, jesteś wspaniałym kochankiem. Ale tam, wtedy... Jak przy hotelowym basenie, w Meksyku, tam... [...] Tak podniecająco, jeszcze pełnia, tam, a... Ale tam, tam, Guy, pfff, jak nigdy dotąd.

- Przy jej matce Guy obiecuje, że dołoży wszelkich starań, aby mieć z nią dziecko. Z przyjemnością jednak ujawnia swojej teściowej, że jej córka jest bardzo wymagająca pod względem seksu [941]:

Guy	<i>Oh, mais c'est pas parce qu'elle est ordonnée que je sors avec votre fille.</i>	Och, ale ja spotykam się z Pani córką nie dlatego, że jest schludna.
Teściowa	<i>Ah non ? C'est pourquoi ?</i>	Ach, nie? A dlaczego?
Guy	<i>C'est parce qu'elle est cochonne !</i>	To dlatego, że jest niegrzeczna!

Gdy ogląda się te epizody, może się wydawać, że to sceny z życia młodej, nieskrępowanej pary, od niedawna będącej razem, bardziej skupionej na fizycznej przyjemności niż na uczuciach. W rzeczywistości każde z nich przekroczyło 35. rok życia, są razem od co najmniej siedmiu i mieszkają ze sobą od dawna, łączą ich głębokie uczucia i długoterminowe plany na przyszłość. Miłości dziewczyny towarzyszy jednak irracjonalna, przesadna zazdrość oraz chęć posiadania dziecka z Guyem, chociaż nie

tylko z tego powodu często proponuje mu ona uprawianie seksu w niekonwencjonalnych miejscach, takich jak kino czy restauracja.

Poza wyodrębnieniem pojedynczych leksemów i fraz używanych w dialogach do opisanego aktu płciowego należy zauważyć, że cały dyskurs między nimi jest pełen odniesień i aluzji. Ich współżycie seksualne ma podstawowe znaczenie dla ich związku, tworzy intymne chwile, których należy zazdrośnie strzec, wzmacnia więzi solidarności i poufałości, sprawia, że ich związek jest wyjątkowy. Język niewerbalny, ton głosu, proksemika, aluzyjne użycie różnych przedmiotów przyczyniają się do rozbudowania takiego dyskursu. Nieustanne fizyczne pragnienie drugiej osoby, choć pozornie prymitywne, potwierdza uczucia, rozwiewa zazdrość, składa obietnicę na wspólną przyszłość.

Jeśli chodzi o słownictwo, Guy i Sylvie mówią bez skrępowania o pozycjach i o menstruacji; dziewczyna wypowiada się na temat „długości penisa” (*la longueur de ton pénis*) albo szuka jego „paczki” (*mon petit paquet*). Akt płciowy można określić jako coś neutralnego: *coucher avec* (spać z); romantycznego: *faire l'amour* (kochać się); wulgarne: *baiser* (pieprzyć) lub szybkiego: *un galop, une vire* (szybki numer).

Nie ulega wątpliwości, że to Sylvie najczęściej wprowadza do rozmowy tematy erotyczne, ale błędem byłoby stwierdzenie, że to ona jest najbardziej podatna na instynkt seksualny. Kobieta czuje potrzebę ciągłego odświeżania swojego związku, zdobywania partnera, poczucia bezpieczeństwa, obietnic na przyszłość, usunięcia ewentualnej rywalki. Sylvie nie ukrywa, że chce zająć w ciąży, więc jej podejście do seksu polega nie tylko na uzyskiwaniu przyjemności, lecz także na samorealizacji w roli kobiety i matki. Chłopak¹⁷⁶ dopasowuje się do tematów zaproponowanych przez dziewczynę, jednak rzadko przejmuje inicjatywę: po wielu młodzińskich doświadczeniach, z których jest dumny, wie, że znalazł partnerkę na całe życie i przyjmuje za pewnik, że znajdzie ją obok siebie w łóżku każdej kolejnej nocy, więc nie odczuwa potrzeby ciągłego rozpalać udanego już związku.

3.2. Sytuacja: zazdrość

Sylvie nie krępuje się przyznać, że jest zazdrosna. Jeśli racjonalnie zastanawia się nad swoimi uczuciami, jest w stanie wytłumaczyć przyjacielom, że jest zazdrosna tylko

¹⁷⁶ Określenia „chłopak” i „dziewczyna” niekoniecznie pasują do wieku bohaterów komedii. Odwołują się bardziej do tytułu programu, który dosłownie brzmi: Jeden chłopak, jedna dziewczyna.

w teorii, ponieważ w praktyce ona ufa swojemu partnerowi:

[652] *Oh ben oui, en théorie. En principe, non ! [...] Ben c'est facile. J'ai confiance en toi Guy, j'ai confiance en mon homme. Si, c'est ça. Ça, ça je sais qu'il est sollicité par plein de femmes, là, hein ?* [No tak, w teorii. A w zasadzie to nie! [...] Cóż, to proste. Ufam tobie, Guy, ufam mojemu chłopakowi. Tak jest. Tak, wiem, że jest nagabywany przez wiele kobiet, no i co?]

Zaraz po tej wypowiedzi Geneviève, asystentka Guya, dzwoni do niego, aby omówić jakąś sprawę służbową. Sylvie wyrywa mu komórkę z ręki i ostrzega, żeby więcej nie zawracała głowy jej mężczyźnie. To zachowanie jest zgodne z tym, co właśnie powiedziała: ona nie ma wątpliwości co do wierności chłopaka, jednak woli trzymać na bezpieczną odległość wszystkie potencjalne rywalki.

Guy co do zasady uważa, że ma czyste sumienie, dlatego zazdrość Sylvie irytuje go. Niezależnie od tego wie, że lepiej jej nie prowokować. W restauracji, na przykład, on ma nadzieję, że jego stara znajoma go nie rozpozna, ponieważ ma świadomość, że gdy to nastąpi, będzie musiał przedstawić wiele usprawiedliwień. Czasami jednak zapomina o okolicznościach i opowiada partnerce rzeczy, które się wydarzyły naprawdę lub są wynikiem jego wyobraźni, powodując tym konsternację dziewczyny. Guy popełnia poważny błąd, gdy podczas przekomarzania się w samochodzie przechwala się, że uprawiał seks z najlepszą przyjaciółką Sylvie, jej siostrą i dwiema czarnymi dziewczynami [437]:

Guy	<i>Ok, c'est à mon tour.</i>	Ok, teraz moja kolej.
Sylvie	<i>Oui !</i>	Tak!
Guy	<i>Euh... J'ai déjà fait l'amour avec ta meilleure amie.</i>	Ech... Uprawiałem już seks z twoją najlepszą przyjaciółką.
Sylvie	<i>Loulou ?</i>	Loulou?
Guy	<i>Oui, euh, j'ai déjà baisé avec sa sœur aussi, et j'ai déjà fait l'amour dans l'eau avec deux noires en même temps. Deux vérités, un mensonge... Bon, qu'est-ce c'est j'ai dit, encore ???</i>	Tak, ech, wcześniej też kochałem się z jej siostrą i uprawiałem również seks w wodzie z dwiema czarnymi kobietami w tym samym czasie. Dwie prawdy, jedno kłamstwo... Cóż, co ja znowu powiedziałem???

Podczas rozmowy w łazience Sylvie podejrzewa, że Guy zamiast biegać w parku, uprawia tam przypadkowy seks. Jej opinia opiera się na tym, że pot chłopaka pachnie

inaczej niż zwykle. Mężczyzna próbuje w logiczny sposób wykazać, że to ona się myli, jednak nie umie już poważnie traktować jej drugiego, bezpodstawnego ataku, opartego na tym, że jest już godzina 21.22, a on zwykle wraca z biegania o 21.15. Wykorzystując ironię, humor i szczyptę zmysłowości, udaje mu się ponownie wynegocjować relację wzajemnego zaufania. Gdyby dialog zakończył się tutaj, scena zazdrości mogłaby stać się pretekstem do chwili intymności między nimi, ale Sylvie czuje niepohamowaną potrzebę podkreślenia jeszcze i tego, że oddech Guya również pachnie inaczej. Chłopak traci cierpliwość, ruga ją i zostawia w łazience. Sylvie nie wyczuwa momentu, kiedy należy zapanować nad swoim nieracjonalnym strachem przed utratą partnera, a nawet sama wytwarza sytuacje, które oddalają go od niej [730]:

Guy	<i>Oh, boy !</i>	Oh, Boże!
Sylvie	<i>Comment ça a été ?</i>	Jak było?
Guy	<i>Oh, ça a bien été, mais il fait frais.</i>	Dobrze, ale zimno na zewnątrz.
Sylvie	<i>Guy !</i>	Guy!
Guy	<i>Ouais ?</i>	Co?
Sylvie	<i>Tu sens pas comme d'habitude.</i>	Pachniesz inaczej niż zwykle.
Guy	<i>Comment ça ?</i>	Jak to?
Sylvie	<i>Ben, c'est pas une odeur de sport, ça, là.</i>	Cóż, to nie jest zapach po sporcie.
Guy	<i>Qu'est-ce que tu veux dire par là ?</i>	Co przez to rozumiesz?
Sylvie	<i>Ben, parce qu'on...on dirait que tu.. que tu sens le sexe ! Ha ha ha !</i>	Cóż, ponieważ... powiedziałabym... że pachniesz seksem! Hahaha!
Guy	<i>Sylvie, je viens d'aller faire mon jogging, OK ?</i>	Sylvie, wracam z mojego joggingu, dobrze?
Sylvie	<i>Ah, Ok, tu sais le jogging euh...comme ça ou...</i>	Ach, ok, jogging... a biegałeś w ten sposób czy...
Guy	<i>T'es donc bien jalouse, toi, je doute qu'il y a une fille qui avait envie de coucher avec moi avant que je prenne une douche.</i>	Ale z ciebie zazdrośnica! Wątpię, by istniała dziewczyna, która chciałaby spać ze mną, zanim wezmę prysznic.
Sylvie	<i>À part moi !</i>	Poza mną!
Guy	<i>Oui à part toi.</i>	Tak, z wyjątkiem ciebie.
Sylvie	<i>Oh boy, 21.22.</i>	Oh, Boże, jest 21.22.
Guy	<i>Qu'est-ce que c'est que ça fait ?</i>	I co z tym?

Sylvie	<i>D'habitude tu arrives à et quart !</i>	Zazwyczaj wracasz kwadrans po!
Guy	<i>Me voilà démasqué. Sylvie, tu m'as eu. J'ai profité de ces 7 minutes-là pour aller coucher avec 4 filles en ligne. Paw, paw, paw !</i>	Zdemaskowałeś mnie, Sylvie, masz mnie. Skorzystałem z tych 7 minut, aby uprawiać seks z 4 dziewczynami pod rząd. Bęc! Bęc! Bęc!
Sylvie	<i>Il manque un « paw ».</i>	Brakuje jednego „Bęc”.
Guy	<i>Paw !</i>	Bęc!
Sylvie	<i>Hum, il en reste un petit peu pour moi ?</i>	Hm, czy zostało dla mnie jeszcze trochę?
Guy	<i>Oui mais juste une fois, parce que tu sais, à 36 ans, un gars peut pas coucher avec plus que 5 filles en ligne en 15 minutes, tu sais ce que c'est, hein...</i>	Tak, ale tylko raz, bo wiesz, w wieku 36 lat facet nie daje rady z więcej niż 5 dziewczynami pod rząd w przeciągu 15 minut, wiesz jak to jest, huh...
Sylvie	<i>Guy ?</i>	Guy!
Guy	<i>Quoi ?</i>	Co?
Sylvie	<i>T'as pas la même haleine que d'habitude</i>	Oddech masz inny niż zwykle!
Guy	<i>Ah, Sylvie, tu m'énerves !</i>	Sylvie, no, ty mnie irytujesz!

Guy, w przeciwieństwie do Sylvie, deklaruje, że nie jest zazdrosny:

[643] *Je suis pas jaloux. Je trouve ça niaisieux, être jaloux.* [Ja nie jestem zazdrosny.

Uważam, że bycie zazdrosnym jest głupie.]

Z pewnością ma zaufanie do swojej partnerki, ale jest wobec niej dość zaborczy. Odpowiednio sprowokowany może też przesadnie zareagować, choć nigdy nie przyzna się do bycia zazdrosnym.

Podczas skeczu rozgrywającego się w łóżku, telefon od tajemniczego kolegi z pracy partnerki alarmuje Guya: Sylvie rozmawia kokieteryjnie o tak później porze, a w końcu informuje, że wybiera się z nim w podróż służbową do Toronto, gdzie zostaną na noc [186]:

Guy	<i>Allô ! Euh, hum, oui, oui, oui, un instant s'il vous plaît. Sylvie, c'est pour toi. C'est un gars.</i>	Słucham! Uch, um, tak, tak, tak, chwileczkę. Sylvie, to jest do ciebie. To jakiś chłopak.
Sylvie	<i>Hein ? Allô ? Ah, salut ! Ben non, c'est correct, ben non, c'est pas grave. Oui, ha, ha ! T'es fou ! OK, à demain, bye-bye</i>	Eh? Słucham? O, cześć! No nie, zgadza się, no nie, to nie ma znaczenia. Tak, ha ha! Jesteś szalony! OK, do jutra, pa pa!
Guy	<i>C'était qui ?</i>	Kto to był?
Sylvie	<i>Oh, un gars du bureau.</i>	Och, chłopak z biura.
Guy	<i>Lequel ?</i>	Który?
Sylvie	<i>Claude, c'est un nouveau, tu le connais pas.</i>	Claude, jest nowy, nie znasz go.
Guy	<i>Mouais, en tous cas...</i>	Tak, w każdym razie...
Sylvie	<i>Oh, Guy, t'es pas jaloux ?</i>	Och, Guy, chyba nie jesteś zazdrosny?
Guy	<i>Quoi ? Moi, jaloux ? Non, non, je suis pas jaloux. C'est pas parce qu'un gars te fait de l'œil au bureau, pis te fait des appels comme ça à la maison à 10h30 le soir que je suis jaloux, ha ha ha !</i>	Co? Ja zazdrosny? Nie, nie, nie jestem zazdrosny. Jakiś facet robi do ciebie słodkie oczka w biurze i dzwoni do nas o 10.30 wieczorem, przez to ja mam być zazdrosny? Ha ha ha!
Sylvie	<i>Voyons, Guy, arrête. Ah, au fait, je m'en vais à Toronto la semaine prochaine faire un pitch, avec l'autre. On va coucher là !</i>	Przestań, Guy. A tak przy okazji, jadę do Toronto w przyszłym tygodniu z nim, żeby zrobić prezentację. Zostajemy tam na noc!
Guy	<i>Sylvie !</i>	Sylvie!

Natarczywe prośby o wyjaśnienia i pozornie opanowana wypowiedź Guya niepokoją jednak dziewczynę, która natychmiast ujawnia cały swój plan: nowy kolega z pracy jest homoseksualistą, a ona postanowiła podkoloryzować rozmowę tylko po to, by zobaczyć reakcję swojego chłopaka:

[197] *Je voulais juste voir si tu m'aimais. [Chciałam tylko zobaczyć, czy mnie kochasz.]*

Podróż do Toronto jest rzeczywiście zaplanowana i może stać się dla Guya wspaniałą okazją do spędzenia czasu z przyjaciółmi.

Podczas rozmowy w łazience Sylvie informuje Guya, że inny kolega z pracy zaprosił ją na obiad, ale podejrzewa, że jego intencje nie kończą się na wspólnym posiłku. Zapewne również w tym przypadku Sylvie chce zweryfikować reakcje swojego partnera,

ale tu jest zaskoczona jego pobłażliwą i nowoczesną reakcją: Guy nie jest zdziwiony, że jego partnerka podoba się innym mężczyznom, uważa, że dwoje dorosłych wie, jak się zachować, dlatego ona nie ma nic do stracenia, jedząc dobry obiad z miłym kolegą [763]:

Sylvie	<i>Il y a un gars du bureau qui m'a invitée à manger.</i>	Jest chłopak z biura, który zaprosił mnie na obiad.
Guy	<i>Ah, ben c'est fun, vas-y ! Tu vas tout le temps manger à la cafétéria, d'habitude.</i>	Ach, to fajnie, idź śmiało! Zwykle jesz w stołówce, cały czas.
Sylvie	<i>Ben non, j'irai pas...</i>	Cóż, nie, nie idę...
Guy	<i>Quoi, il est pas fin, le gars ?</i>	Co, facet nie jest w porządku?
Sylvie	<i>Non, au contraire, il est trop fin. Tu sais ?</i>	Wręcz przeciwnie, aż nadto. Wiesz?
Guy	<i>Ben justement, c'est fun, tu vas aller manger avec quelqu'un qui est fin, dans un bon restaurant, c'est...</i>	No właśnie, fajnie, jesz obiad z kimś w porządku, w dobrej restauracji, to...
Sylvie	<i>Non, non, Guy, tu comprends pas, là...</i>	Nie, nie, Guy, nie rozumiesz...
Guy	<i>Quoi ?</i>	Co?
Sylvie	<i>Je pense que ce gars-là, il a des intentions derrière tout ça. Tu sais ?</i>	Myślę, że ten facet ma jakieś ukryte cele. Wiesz?
Guy	<i>Ben oui, mais Sylvie, c'est sûr qu'il y a des intentions, voyons donc ! T'es une super belle fille !</i>	No pewnie, Sylvie, oczywiście, że ma cele, no raczej! Jesteś bardzo piękną dziewczyną!
Sylvie	<i>Merci !</i>	Dziękuję!
Guy	<i>Je me mets à la place du gars, il va... c'est sûr qu'il veut plus te connaître, c'est normal. Mais t'es une adulte, c'est un adulte. C'est pas parce que tu vas manger avec, que tu vas nécessairement coucher avec. C'est à toi de déterminer les rapports que tu veux avoir avec cette personne-là !</i>	Stawiam się na miejscu faceta, on... on na pewno chce cię lepiej poznać, to normalne. Ale ty jesteś dorosła, on jest dorosły. To, że pójdziesz z nim zjeść, nie musi oznaczać, że jesteś gotowa się z nim przespać. Od ciebie zależy, w jakiej relacji chcesz być z tą osobą!
Sylvie	<i>Oh ! Dis Guy, t'es donc bien sensé !</i>	Och! Guy, ty to masz zdrowy rozsądek!
Guy	<i>Je ne suis pas sensé, Sylvie, on vit en 1997 là, on n'est plus à la campagne...</i>	To nie ja mam zdrowy rozsadek, Sylvie, żyjemy w 1997 roku, nie jesteśmy już na wsi...

Uprzejmość Guya nie przekonuje jednak Sylvie, która jeszcze pyta, czy on też ma może w biurze jakieś wielbicielki. Guy przyznaje, że Martine zaprosiła go na dwutygodniową wycieczkę na Jamajkę, a to z kolei odbiera mowę Sylvie. Pozornie pobłażliwa postawa Guya może również być zinterpretowana jako forma ostrzeżenia: jeśli Sylvie zdecyduje się wyjść na kolację z kolegą, to Guy jest gotów się mścić, wyjeżdżając na dwa tygodnie z koleżanką. Innymi słowy: zazdrość Sylvie jest głośna i przesadna, ale Guy również umie uruchamiać własne, bardziej subtelne, mechanizmy obronne.

Kolejny przypadek, kiedy Guy ukrywa swoje uczucia za pomocą ironii, ma miejsce podczas obiadu u teściowej. Starsza pani tęskni za poprzednim chłopakiem Sylvie, który nadal wymienia z nią korespondencję. Guy nie czuje się zagrożony w rywalizacji z Michelem o względy Sylvie, ale przeszkadza mu fakt, że teściowa znalazła kolejny sposób, żeby go upokorzyć; dlatego mści się oczerniając rywala, twierdząc, że stał się homoseksualistą. Jest to mechanizm obronny, który Guy stosuje również w innej sytuacji, wobec przyjaciół Sylvie. Ona bezgranicznie ich podziwia, a on przeżywa katusze pozostając pod presją ich wzorca, dlatego uderza w męskość Daniela, używając w stosunku do niego słowa *fif*: chłopak nie interesuje się samochodami, komputerami i sportem, a wręcz przeciwnie, uwielbia gotować i plotkować. Guy bezlitośnie komentuje to patrząc Danielowi prosto w oczy [587]:

Guy	<i>Tu dois trouver ça plat, des fois, hein ?</i>	Musi cię to czasami denerwować, co nie?
Daniel	<i>Quoi, de pas aimer les chars, les ordinateurs, pis le hockey ?</i>	Co? To, że nie lubię samochodów, komputerów i hokeja?
Guy	<i>Non, d'être fif.</i>	Nie, to, że jesteś ciotą.

4. Intertekstualność

W Quebecu oboje najchętniej zwracają się do siebie po prostu po imieniu, a czasami za pomocą hipokorystyków. Te ostatnie są najczęściej używane przez chłopaka, tego w parze, który również tworzy największą liczbę wartościujących ksywek dla dziewczyny. Z tego względu on jest tym, który utrzymuje harmonię w ich związku miłosnym. Jeśli chodzi o używanie ksywek przez dziewczynę, ona preferuje głównie takie, które wzbudzają konflikt. Jednak to również ona na ogół łągodzi groźny charakter tych zwrotów, stosując ton humorystyczny. Podobnie para często używa przydomków karykaturalnych, aby określić siebie (np. Fred Flintstone). Tak więc reprezentacje pary konstruowane są m.in. przez wykorzystanie humoru w sposobie oznaczania jednego i drugiego¹⁷⁷.

Przykład zaproponowany przez Caroline Lacroix, w którym Sylvie nazywa Guya Fredem Flintstonem, aby przypisać mu cechy człowieka prymitywnego, znajduje się w odcinku nieuwzględnianym w badanym tu korpusie. Można jednak znaleźć podobne skojarzenia: kiedy Sylvie sprzeciwia się zakupowi niektórych produktów w supermarkecie, ponieważ są przetwarzane bez szacunku do środowiska, Guy ją nazywa *Madame Sting*, nawiązując do głośnej działalności brytyjskiego piosenkarza w sprawach związanych z ekologią.

¹⁷⁷ P. Drago, C. Lacroix, J.F. Ouellet, *Les facteurs clés de succès de l'exportation de concepts télévisés*, op. cit., s. 8.

5. Czyny, a nie tylko słowa

Podczas prywatnej rozmowy między dwojgiem bohaterów użycie czasowników w trybie rozkazującym nie zawsze wyraża intencje wydawania poleceń czy przejęcia roli przywódczej w parze, a jest po prostu bezpośrednim i krótkim sposobem, aby poprosić drugą osobę o wykonanie jakiejś czynności. Niemniej jednak Guy z reguły unika rozkazów, aby nie urazić swojej partnerki, formułuje swoje prośby w sposób domniemany. W centrum handlowym na przykład zamiast powiedzieć jej, żeby przestała wtrącać się w wybieranie butów dla niego, prosi o to, by pozwoliła mu dokonać wyboru samodzielnie:

[36] *Eh, Sylvie, hein, c'est mes souliers, je peux choisir s'il te plait ?* [Cóż, Sylvie, chodzi tu o buty dla mnie, czy ja mogę wybierać, proszę?]

Guy czasami zadaje pytania retoryczne, które wyrażają jego rozczarowanie tym, co robi dziewczyna, ale jednocześnie dają jej swobodę samodzielnego decydowania, czy zastosować się do rady zawartej w pytaniu:

[841] *As-tu vraiment besoin de tout ça pour prendre un bain ?* [Czy naprawdę potrzebujesz wszystkich tych produktów do kąpieli?]

[97] *Sylvie, pourquoi tu me demandes mon avis si tu veux pas que je te le donne ?*

[Sylvie, dlaczego prosisz mnie o opinię, jeśli nie chcesz jej słuchać?]

Inna metoda stosowana przez chłopaka w celu uniknięcia trybu rozkazującego polega na skorzystaniu z czasu *futur proche* w formie przeczącej i wyrażeniu w ten sposób nadziei, że czynność, do której zabiera się Sylvie, ostatecznie nie nastąpi:

[667] *Non, eh Sylvie, tu vas pas raconter ça !* [Nie, no Sylvie, tego nie opowiesz!]

[212] *Ah non, Sylvie, tu vas pas encore manger des biscuits dans notre lit.* [O nie, Sylvie, nie zamierzasz znowu jeść herbatników w naszym łóżku.]

Guy korzysta z trybu rozkazującego, kiedy traci cierpliwość:

[332] *OK, si ça peut te faire plaisir de payer, paye. Mais baisse le ton !* [OK, jeśli płacenie sprawia ci przyjemność, to zapłać. Ale ściszej głos!].

Sylvie nie ma skrupułów przed użyciem trybu rozkazującego wobec Guya, nawet w obecności osób trzecich. W centrum handlowym na przykład ona nalega, aby on

wskoczył w chmurę perfum, aby poczuł ich zapach:

[65] *Non, essaye ça ! ... Fais-moi plaisir. Tiens, fais celle-là. ... Mais oui mais Guy, c'est pas comme ça qu'on essaye le parfum, regarde bien là. Ouais, saute ! ... Saute dans le parfum ! ... Faut que tu pognes le fume ! Oh, regarde là. Regarde, c'est comme ça qu'on essaye du parfum !* [Nie, próbuj w ten sposób! ... Zrób to dla mnie. Proszę, zrób to. ... No tak, ale Guy, nie tak testuje się perfumy, przyjrzyj się dobrze. Tak, skacz! ... Wskakuj w perfumy! ... Musisz złapać chmurkę! Och, spójrz tam. Spójrz, tak się testuje perfumy!]

Podczas wspólnej jazdy samochodem z Guyem za kierownicą Sylvie kilka razy wykrzykuje, aby chłopak się zatrzymał ponieważ rozpoznała miejsca swojego dzieciństwa i chce się z nim podzielić wspomnieniami:

[389] *Guy, arrête !* [Guy, zatrzymaj się!]

Nie zdaje sobie ona sprawy, że zwłaszcza za pierwszym razem przestraszyła kierowcę, który kojarzył jej okrzyki z nieuchronnym niebezpieczeństwem na ulicy.

Przy kasach supermarketu Sylvie publicznie udziela chłopakowi instrukcji. Pomimo stosowania słów łagodzących jej ton rozkazujący, Guy odczuwa dyskomfort:

[535] *Ah! Guy, va me chercher cette farine-là, j'ai oublié ! ... Guy, s'il te plait, cette marque-là, farine blé entier, 1.4 kilogrammes. S'il te plait, pas le plus gros format, là, ou le petit, le vraiment 1.4 kg. C'est ça qu'est marqué. Ah ! Guy, arrête, le coupon est passé d'heure.* [Ach! Guy, przynieś mi tę mąkę, zapomniałam! ... tej marki, mąkę pełnoziarnistą, 1,4 kg. Proszę, nie największe opakowanie ani nie to małe, tylko rzeczywiście 1,4 kg. Tyle, ile jest napisane. Ach! Guy, czekaj, kupon stracił ważność.].

Istnieją sytuacje, kiedy nie tyle forma gramatyczna wyraża illokucyjną siłę wypowiedzi, ile intonacja. Podczas kolacji z przyjaciółmi Sylvie dwukrotnie prosi przy wszystkich chłopaka, aby pomógł jej posprzątać ze stołu: ponieważ przy pierwszej prośbie Guy jest krnąbrny, za drugim Sylvie powtarza ten sam czasownik bardziej stanowczym tonem, niedopuszczającym odmowy [591]:

Sylvie	<i>Guy, aide-moi à débarrasser.</i>	Guy, pomóż mi sprzątać ze stołu.
Guy	<i>Pourquoi ?</i>	A dlaczego?
Sylvie	<i>Guy, aide-moi !</i>	Guy, pomóż mi!

Życzliwa prośba może stać się pretekstem do rozpoczęcia rozmowy. Podczas gdy oboje są razem w wannie, Sylvie chce poprosić Guya o radę, jak zachować się wobec kolegi z pracy, który zaprosił ją na obiad, ale nie wie, jak zacząć. Prosi więc partnera, by podał jej mydło – nie tyle dlatego, że tego potrzebuje, a dlatego, że chce przerywać ciszę i pozbyć się zakłopotania. Uprzejmość jej prośby służy utrzymaniu miłej atmosfery między nimi, ponieważ Sylvie boi się, że jej kolejne słowa mogą tę atmosferę popsuć [757]:

Sylvie	<i>Guy ?</i>	Guy?
Guy	<i>Oui ma belle ?</i>	Tak, moja droga?
Sylvie	<i>Tu me donnerais-tu le savon à l'orange ?</i>	Podałbyś mydło o zapachu pomarańczy?
Guy	<i>Oui ma belle ! Tiens.</i>	Tak, moja piękna! Masz.
Sylvie	<i>Merci. Guy !</i>	Dziękuję. Guy!
Guy	<i>Quoi ?</i>	Co?
Sylvie	<i>Il y a un gars du bureau qui m'a invitée à manger.</i>	Jest facet z biura, który zaprosił mnie na obiad.

6. Podział wypowiedzi

Aktorzy Guy A. Lepage i Sylvie Léonard wcielają się w nowoczesną, wyemancypowaną parę z klasy średniej – jakich wiele innych w Montrealu. Aby *sitcom* osiągnął efekt komiczny, pewne cechy ich charakterów są przesadnie przerysowane i wydają się karykaturalne. W ten sam sposób sytuacje, z jakimi się spotykają, często nabierają groteskowych aspektów. Klucz do sukcesu tych dwóch postaci tkwi jednak w ich realizmie: są niedoskonałymi mężczyzną i kobietą o mocnych i słabych stronach, którzy wspólnie mierzą się z małymi codziennymi przygodami. Ich wygląd fizyczny, ubiór, wyposażenie mieszkania nie czynią ich wyjątkowymi, wręcz przeciwnie, zbliżają do gustów swoich widzów – rówieśników należących do podobnej kategorii społecznej. Również komunikacja między nimi nie wydaje się podyktowana scenariuszem, a brzmi szczególnie naturalnie: w ich zdaniach występują przerwy, zawieszenia, powtórzenia. Rozmówcy często proszą drugą osobę o powtórzenie lub lepsze wyjaśnienie przekazu. Dialogi rozwijają się na podstawie serii łańcuchowych par przyległych (*adjacency pairs*) zawierających dwie wypowiedzi, z których jedna jest bezpośrednią reakcją na poprzednią.

Z punktu widzenia analizy konwersacyjnej wypowiedzi te stanowią dwa komplementarne akty mowy wyrażone przez dwoje różnych rozmówców, takie jak: pytanie i odpowiedź, propozycja i odmowa, komplement i podziękowanie. Druga część wypowiedzi często zawiera jakiś fragment z poprzedniej: jest to strategia czasami nieświadomie przyjmowana przez rozmówców, aby podkreślać swój aktywny udział, aby pokazać, że uważnie słuchali, pamiętają, co zostało powiedziane wcześniej, odnoszą się bezpośrednio do tych ostatnich słów. W tym przypadku intonacja pełni kluczową funkcję wyrażania przekazu:

- Prośba o potwierdzenie [139]:

Sylvie	<i>Ça m'a donné le goût.</i>	Teraz mi się zachciało.
Guy	<i>Ça t'a donné le goût ?</i>	Zachciało ci się teraz?

- Prośba o wyjaśnienie [157]:

Sylvie	<i>Ben si on voulait ?</i>	Cóż, a gdyśmy chcieli ?
Guy	<i>Si on voulait quoi ? ... Oh non, Sylvie, pas encore, tu le sais que ça a pas d'allure.</i>	Gdybyśmy chcieli czego? Oj, nie, Sylvie, błagam, przecież wiesz, że nie ma sensu.
Sylvie	<i>Comment ça, ça a pas d'allure ?</i>	Jak to nie ma sensu?

- Odpowiedź twierdząca [148]:

Guy	<i>T'as du goût ?</i>	Masz ochotę?
Sylvie	<i>Oui, j'ai du goût.</i>	Tak, mam ochotę.

- Odpowiedź przecząca [193]:

Sylvie	<i>Oh, Guy, t'es pas jaloux ?</i>	Guy, nie jesteś zazdrosny?
Guy	<i>Quoi ? Moi, jaloux ? Non, non, je suis pas jaloux.</i>	Co? Ja, zazdrosny? Nie, nie jestem zazdrosny.

Autorzy tekstów humorystycznych często stosują techniki oparte na cyklicznym powtarzaniu określonych słów lub czynności. W języku twórców telewizyjnych i filmowych pierwsze nazywają się *catchphrases*, a drugie – *running gags*¹⁷⁸. W 1900 roku filozof Henri Bergson przedstawił ich skuteczność w swoim traktacie o śmiechu:

W komicznym powtarzaniu słów zwykle znajdujemy dwa motywy: uczucie, przytłaczane i odskakujące jak sprężyna i myśl, bawiąca się ciągle nowym przytłaczaniem uczucia¹⁷⁹.

Catchphrase może sama z siebie nie zawierać żadnego elementu komicznego – do jej efektu humorystycznego przyczyniają się: sposób, w jaki jest wymawiana; kontekst, w jakim się pojawia; częstotliwość jej powtarzania. Śmiech publiczności nie rodzi się tylko z wysłuchania nowego, niespodziewanego żartu, lecz także z rozpoznania znanej już formuły, której oczekiwanie jest regularnie zaspokajane. Publiczność zazwyczaj przyswaja i wykorzystuje te formuły w życiu codziennym, z podobnymi humorystycznymi intencjami. To pozornie irytujące powtórzenie znajduje swoje

¹⁷⁸ R.J. Alexander, *Catch Phrases Rule OK. Allusive Puns Analyzed*, "Grazer Linguistische Studien" 1983, H. 20, s. 9–30.

¹⁷⁹ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, Lwów 1902, s. 56.

uzasadnienie w tym, co Umberto Eco, odnosząc się również do seriali telewizyjnych, definiuje jako „powrót tego, co identyczne¹⁸⁰”:

Oglądając serial, widz myśli, że cieszy się z nowości fabuły (która jest zasadniczo zawsze taka sama), a faktycznie cieszy się z powracania stałego schematu narracyjnego, jest zadowolony odnajdując znaną mu postać, z jej tikami, z charakterystycznymi dla niej powiedzonkami, z jej własnymi sposobami rozwiązywania problemów... Serial pod tym względem odpowiada dziecięcej (co nie znaczy, że z tego powodu chorobliwej) potrzebie ciągłego wysłuchiwanie tej samej opowieści, odnajdywania pocieszenia w powracaniu tego, co identyczne, odpowiednio ukrytego pod maską, owiniętego powierzchownymi nowościami. Serial podbudowuje samopoczucie widza, ponieważ daje mu możliwość wykazania się umiejętnością przewidywania – widz jest szczęśliwy, ponieważ odkrywa własną zdolność do odgadnięcia, co będzie się działo, i jest szczęśliwy, ponieważ delektuje się powracaniem tego, co oczekiwane¹⁸¹.

Powtarzanie jest więc źródłem satysfakcji dla czytelników książki czy odbiorców programów telewizyjnych. W zależności od rodzaju odczuwanej przyjemności włoski semiolog dzieli czytelników na dwie kategorie: mniej wyrobionemu czytelnikowi pierwszego poziomu radość sprawia sam fakt powracania tego, co jest już mu znane, podczas gdy bardziej krytyczny czytelnik drugiego poziomu jest świadom strategii zastosowanych w tekście i odczuwa satysfakcję, rozpoznając drobne odstępstwa w wariantach iteracji, dostrzegając różne formy intertekstualności¹⁸².

Catchphrase programu *Un gars, une fille* to okrzyk Guya, kiedy rezygnuje z dalszej rozmowy z Sylvie, oskarżając ją:

[756] *Tu m'énerves !* [Ty mnie wkurzasz!].

W omawianym korpusie hasło to pojawia się dwukrotnie: po tym, gdy zgubili się w centrum handlowym i podczas jej zazdrosnego przesłuchania po powrocie z joggingu. Należy jednak wziąć pod uwagę pewne warianty dla krytycznego czytelnika Umberto Eco: w skeczu w łazience Sylvie wielokrotnie prosi Guya, aby przerwał golenie i podał jej kolejne kosmetyki pod prysznic, ale zdaje sobie sprawę, że przesadziła. Wtedy, jakby

¹⁸⁰ A. Sollano, *Il tormentone, ovvero “il ritorno dell’identico”*, “Romanica Cracoviensia”, 2020, Vol. 20, Iss. 2, s. 63–71.

¹⁸¹ U. Eco, *Tipologia della ripetizione*, op. cit., s. 24.

¹⁸² U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.

uprzedzając wyrzuty partnera, pyta przerażona:

[806] *Oh, Dieu, Guy, je t'énerve ?* [O Boże, Guy, wkurzam cię?]

Guy opisuje swoje relacje z teściową trzema krótkimi zdaniami:

[834] *Ta mère là, elle m'énerve. Je l'énerve. On s'énerve tous les deux.* [Ta twoja matka, ona mnie wkurza. Ja ją wkurzam. Wkurzamy się nawzajem.]

7. Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych

Sylvie jest nowoczesną, wyemancypowaną kobietą, świadomą roli, jaką powinny odgrywać kobiety we współczesnym społeczeństwie. Nalega na płacenie za zakupy w supermarkecie lub kolację w restauracji właśnie po to, by podkreślić swoją niezależność finansową od partnera. Wręcz uważa, że mężczyzna lubi eksponować swój gruby portfel jako atrybut seksualny, by popisywać się i zdobywać kobiety:

[327] *Maudit macho, hein ! Pas capable que ta blonde paie pour toi. Mais non, Monsieur, faut que ça sorte toujours son gros portefeuille ! ... En fait, t'aimes ça, montrer que tu gagnes plus d'argent que moi. À chaque fois que tu as l'occasion, tu le fais savoir à tout le monde. Et tout de suite, tu dis que c'est des blagues, et ho, ho, ho, parfois la fille, elle tilte !* [Cholerny macho, huh! Nie jesteś w stanie pozwolić, by twoja dziewczyna za ciebie płaciła. Ale nie, mój Panie, zawsze musisz wyjmować ten swój gruby portfel! ... Właściwie to lubisz pokazać, że zarabiasz więcej niż ja. Za każdym razem, gdy masz okazję, pokazujesz to wszystkim. I od razu mówisz, że to żarty, ale ho, ho, ho, czasami dziewczyna czai!].

Dziewczyna wyzywa od męskich szowinistów także policjantów, którzy ją zatrzymali. Zamiast doceniać życzliwość, z jaką ją traktują, i decyzję o nieukaraniu jej grzywną, jest przekonana, że jest to forma współczucia wobec kobiety uznanej *a priori* za niezdolną do prowadzenia samochodu.

Sylvie zdaje jednak sobie sprawę z tego, jak ważny dla kobiety jest wygląd zewnętrzny. Jeśli kobieta zaczyna wykazywać oznaki starości lub zaniedbania, ryzykuje utratę uroku, mocy, a nawet partnera:

[842] *Guy, tu sauras que la société est très tolérante envers les hommes qui vieillissent. Mais nous autres, les femmes, on nous laisse rien passer. Non, pas de rides, pas une livre en trop, surtout pas de cheveux blancs, hein, il faut être parfaite à tous les niveaux. En tout, il y en aura toujours une plus jeune, là, qui a les totons plus hauts que les amygdales...* [Guy, pewnie wiesz, że społeczeństwo jest bardzo tolerancyjne dla starzejących się mężczyzn. Ale nam kobietom, nic nie wybacza. Nie, żadnych zmarszczek, ani kilograma za dużo, zwłaszcza siwych włosów, ech, musisz być perfekcyjna na wszystkich poziomach. W sumie zawsze znajdzie się młodsza, z cyckami wyżej oczu...]

W obliczu prostej propozycji Guya, by wszystkie kobiety przestały o sobie tak

maniakalnie dbać, jej odpowiedź jest rozbrajająca: wtedy cała zabawa zniknie. Według Sylvie wygląd zewnętrzny jest więc konwencją społeczną, która być może więzi kobiety, ale najwyraźniej same kobiety wybrały ją dla siebie i jest ona dla nich rozrywką.

Guy jest nowoczesnym mężczyzną i szanuje rolę partnerki w parze i społeczeństwie. Nie zachowuje się tak jednak wobec innych kobiet, które często traktuje przedmiotowo, jak potencjalne obiekty seksualnego podboju. Jego podejście do męskości jest przestarzałe: prawdziwy mężczyzna nie powinien interesować się perfumami, powinien pasjonować się komputerami, motoryzacją i sportem. Dlatego nie może znaleźć wspólnych tematów z Danielem, chłopakiem najlepszej przyjaciółki Sylvie, który uwielbia gotować i plotkować z dziewczynami.

8. Budowanie ról społecznych oraz relacji

W całym analizowanym korpusie nie ma choćby jednej sytuacji, w której dwoje bohaterów *sitcomu* w obecności osób trzecich zachowywałoby pewną spójność jako para, dopełniałoby się nawzajem w konwersacji. Wręcz przeciwnie, można rozpoznać głębokie zakłopotanie Guya w obecności hostessy w supermarkecie, kelnera w restauracji czy policjantów. W pierwszym przypadku jego dyskomfort polega na tym, że on wie, że jego partnerka nie jest zainteresowana zakupem produktów, które dziewczyna promuje, a po prostu chce się najeść za darmo. Guy nie kryje współczucia dla kelnera, bo partnerka okazuje się trudną i kapryśną klientką. Zażenowanie w obecności policjantów wynika z faktu, że Guy ma świadomość, że słusznie zatrzymali oni Sylvie, ponieważ dziewczyna za kierownicą popełniła kilka wykroczeń.

Nawet w obecności jej przyjaciół kochankowie nie umieją się wspierać nawzajem. Sylvie ich uwielbia, podziwia ich styl życia, podczas gdy Guy nie czuje się swobodnie przy nich, nie może znieść kokieterii Loulou i zniewieściałości Daniela. Sylvie jest skrupowana, ponieważ jej partner nie umie dostosować się do ogólnego tonu konwersacji. Chłopak traci definitywnie cierpliwość, kiedy Sylvie zaczyna zdradzać szczegóły z ich życia prywatnego, stawiając Guya w złym świetle w roli kochanka. Podczas gdy Loulou i Daniel nawet przesadnie odgrywają rolę zakochanej pary, żyjącej w idealnej zgodzie, Guy i Sylvie ciągle popadają w konflikt. W pewnej chwili przyjaciele proponują wspólne spędzenie wakacji. Sylvie nie rozumie wymijających słów swojego partnera, nie dociera do niej, że Guy wymyśla wymówki, by nie spędzać z nimi wakacji i wręcz nalega, by zgodził się na ten pomysł [719]:

Guy	<i>Ah ben... Ah, c'est juste que ...faudrait que je regarde dans mon agenda, là...la troisième semaine d'avril ? Ah non...</i>	No cóż... Po prostu... musiałbym zajrzeć do mojego kalendarza... trzeci tydzień kwietnia? No nie...
Sylvie	<i>Ah Guy, tu m'avais dit que t'étais libre.</i>	No Guy, powiedziałeś mi, że jesteś wolny.
Guy	<i>Oui, non, mais euh il... faudrait que je vérifie.</i>	Tak, nie, ale muszę to sprawdzić.

Podczas tego samego spotkania Guy i Sylvie starają się przekonać znajomych do testowania nowej gry planszowej, która ewidentnie podoba się obydwójgu. Również w tym przypadku nie mogą uzgodnić wspólnej prezentacji zasad gry, ponieważ każde z nich jest przekonane, że gra lepiej: przerywają sobie nawzajem, przekrzykują się, sprzeciwiają się sobie. Efektem tego chaotycznego opisu jest brak zainteresowania grą ze strony przyjaciół.

Podsumowanie

Pierwszy skecz pierwszego odcinka ma na celu wprowadzenie postaci: akcja toczy się w centrum handlowym, gdzie Sylvie chce zwrócić bieliznę, którą kupiła dla siebie, ale nie spodobała się jej partnerowi. Dziewczyna opowiada sprzedawczyni poufale, że choć jest ze swoim partnerem już siedem lat, to nie udało jej się przekazać mu pewnego dobrego smaku w kwestiach mody. Sprzedawczyni, która przez całą scenę pozostaje poza kadrem, jak zwykle w tym serialu, jest świadkiem ich pierwszej rozmowy, która ujawnia pewną prymitywną wulgarność chłopaka oraz swobodę i pewność siebie dziewczyny: okazuje się, że Sylvie zna wszystkie rozmiary ubrań Guya i w tym kontekście nie ma żadnych skrępowań, by ujawnić długość narządu płciowego partnera. Z drugiej strony Guy nie zna rozmiarów, ani własnych ani dziewczyny, ale jest w stanie odtworzyć kształty partnerki za pomocą doświadczonych rąk [7]:

Sylvie	<i>Ça fait 7 ans qu'on est ensemble, tu connais même pas mes mesures.</i>	To siedem lat jesteśmy razem i wcale nie znasz moich rozmiarów.
Guy	<i>Ah oui, je connais.</i>	No tak, znam.
Sylvie	<i>C'est quoi ma grandeur ?</i>	Ile mam wzrostu?
Guy	<i>Comme ça.</i>	Tyle.
Sylvie	<i>Mon tour de poitrine ?</i>	Mój obwód biustu?
Guy	<i>Euh... comme ça ?</i>	Mmm ... tyle?
Sylvie	<i>Mon tour de taille ?</i>	Obwód talii?
Guy	<i>Comme ça ?</i>	Tyle?

Błędem byłoby ocenianie głównych postaci *sitcomu* na podstawie tego pierwszego skeczu. Oglądając dalsze odcinki pierwszego sezonu, Guy ujawnia się jako przeciętny chłopak, trochę powierzchowny i samolubny, z dobrą posadą, przyjaciółmi, hobby i partnerką, na której bardzo mu zależy. Ze względu na nią skłonny jest ustąpić w pewnych sprawach, towarzyszyć jej gdzieś, gdzie on sam wolałby nie iść, znosić niedzielne obiady z teściową. Znając jej zmienne nastroje, woli przyznawać jej rację, choć ciągle wyszukuje inne sposoby, by wpływać na jej wybory. Ironia, z której Guy często korzysta, pozwala mu dać upust jego emocjom: jego słowa są zgodne z tym, co mówi partnerka, ale jego ton głosu wyraża coś przeciwnego. Od dziewczyny zależy, czy aluzja

zostanie zrozumiana. Stosując ironię, Guy jest w stanie odtworzyć strukturę poprzedniej wypowiedzi Sylvie, odpowiednio zmieniając jej treść [371]:

Sylvie	<i>Vous autres les anti-fumeurs, vous êtes pires que les nazis. C'est rendu qu'on peut plus fumer dans les endroits publics, on peut plus fumer dehors, là, on peut plus fumer dans son char ! Eh, je fume pareil ! Dis donc, t'as-tu pété, toi ?</i>	Wy, przeciwnicy palenia, jesteście gorsi od nazistów. Doszliśmy do tego, że nie można już palić w miejscach publicznych, nie można już palić na zewnątrz, nie można już palić we własnym samochodzie! A ja mimo wszystko palę! Powiedz, czy pierdnąłeś?
Guy	<i>Vous autres, les anti-péteurs, vous êtes pires que des nazis. C'est rendu qu'on peut plus péter dans les endroits publics, qu'on...</i>	Wy, przeciwnicy pierdzenia, jesteście gorsi od nazistów. Doszliśmy do tego, że nie można już pierdnąć w miejscach publicznych, że...

Podczas analizy interakcji językowych między nimi przede wszystkim należy zwrócić uwagę na sposób, w jaki każde z nich, zgodnie z teorią grzeczności, stara się stworzyć, utrzymać lub podważyć harmonię w ich relacji. Chłopak ma skłonność przyznawać swojej dziewczynie rację, rzadko używa trybu rozkazującego, ozdabia wypowiedzi zdrobnieniami i przezwiskami, chociaż jego ironia, gdy rozpoznana, może stać się wyjątkowo obraźliwa. Wypowiedzi Sylvie są bardziej bezpośrednie, ponieważ dziewczyna nie chce ukryć swoich uczuć poprzez ironię. Ona regularnie posługuje się trybem rozkazującym, często staje się natarczywa i powtarza się. Innymi słowy – zwykle to ona inicjuje sytuacje konfliktowe.

[884] *Oh Guy, va-t'en, j'haïs ça quand tu me regardes passer aux soins dentaires.*

[Idź stąd, Guy, nienawidzę jak mi się przyglądasz, kiedy używam nici dentystycznej.]

Dziewczyna jest jednak przekonana o konieczności podtrzymywania tej postawy: jej nieuleczalna zazdrość, jej feministyczne ideały, zewnętrzna presja matki lub przyjaciół skłaniają ją do podejmowania prób dokonania zmiany Guya w „lepszego” mężczyznę. Sylvie wyznaje wartości etyczne i społeczne, których Guy nie ma, ponieważ jest człowiekiem powierzchownym: ona martwi się o środowisko i stara się kupować produkty ekologiczne, broni praw kobiet w społeczeństwie, interesuje się sztuką i kinem, angażując w te swoje zainteresowania także Guya [499]:

Sylvie	<i>Sais-tu combien de milliers d'hectares de forêt amazonienne sont détruits pour faire place au bétail ?</i>	Czy wiesz, ile tysięcy hektarów lasów deszczowych Amazonii jest niszczonych, by zrobić miejsce dla bydła?
Guy	<i>Non, Madame Sting, mais sais-tu de combien de milliers d'hectares que ça m'intéresse pas en tout ?</i>	Nie, pani Sting, ale czy wiesz, ile tysięcy hektarów w ogóle mnie to nie interesuje?

Przekonana, że musi nieustannie uwodzić partnera, aby utrzymać go przy sobie, Sylvie często nawiązuje do seksu, jednak rzadko osiąga pożądany efekt: chłopaka krępują te jej podejścia, które powinny wychodzić z jego inicjatywy; również jej wybór niekonwencjonalnych miejsc do zbliżenia wprowadza go w zakłopotanie. Ponadto Sylvie proponuje uprawianie seksu nie tylko dla rozrywki, lecz także dla poczęcia dziecka, a perspektywa zostania ojcem przeraża i hamuje Guya.

Sylvie wydaje się bardziej konfrontacyjna, jednak to nie są jej intencje. Dąży do harmonii w parze, ale jej naiwna szczerłość bywa wielką przeszkodą. Guy również dąży do harmonii, lecz jego głównym, samolubnym celem jest osiągnięcie świętego spokoju, dlatego jego komunikacja jest mniej spontaniczna. Ironia to jedyny jego sposób na wyrażenie skrytych uczuć. Bohaterowie *sitcomu* są niewątpliwie karykaturami stereotypowego wizerunku mężczyzny i kobiety, ale ich obraz nie jest tak dwuwymiarowy, jak typowa karykatura. Dzięki dialogom, postaci nabierają głębi i osobowości.

Sposób, w jaki Guy i Sylvie komunikują się ze sobą, odzwierciedla sposób mówienia pewnego kosmopolitycznego pokolenia z klasy średniej w Montrealu. Oboje mówią poprawnie po *Quebécois*, ale ich wymowa i wybory leksykalne są pod wpływem rejestru języka potocznego i socjolektu *Joual*.

IV.B. *Kasia i Tomek. Odcinki 1–5*

Przemiany polityczne i gospodarcze, jakie zaszły w Polsce od 1989 roku, wywarły poważny wpływ na wiele kwestii społecznych, na kulturę, a w szczególności na język:

To, co wydarzyło się w Polsce od 1989 roku, w pełni zasługuje na określenie przemian historycznych, wydarzeń epokowych. W ślad za przeobrażeniami politycznymi, gospodarczymi, społecznymi i kulturowymi bardzo zmienił się język ojczysty. Według opinii wielu badaczy jesteśmy obecnie świadkami największych zmian polszczyzny w całej jej historii. Nie było w dziejach języka polskiego drugiego takiego okresu, aby w tak niedługim czasie – jeśli chodzi o historię języka 15–20 lat to niewielki odcinek – język zmienił się tak gwałtownie. Nawet druga wojna światowa nie przeorała tak głęboko ojczystej mowy i świadomości językowej Polaków jak okres po 1989 roku. Można zatem powiedzieć, że stan obecnej polszczyzny w stosunku do tej sprzed kilkunastu lat przypomina stan języka po rewolucji¹⁸³.

Kazimierz Ożóg, jak prawdopodobnie większość polskich językoznawców, jest zaniepokojony obecnym stanem języka ojczystego: przede wszystkim ubolewa nad zniknięciem rozróżnienia między gatunkami wypowiedzi, między stylem formalnym a nieformalnym, między odmianą literacką a potoczną. Wręcz przeciwnie, elementy pospolite, w tym wulgarne, opanowały każdy kanał komunikacji publicznej, cechując ją wyższym poziomem emocjonalności i ludyczności kosztem jakości i poprawności. Ponadto skłonność do uproszczeń i silne globalizacyjne wpływy języka angielskiego widoczne są nie tylko na poziomie leksykalnym, lecz coraz częściej także na strukturalnym.

Krystyna Waszakowa przedstawia w pozornie neutralny sposób współczesne kierunki rozwoju języka polskiego, ilustrując swój wywód odpowiednimi przykładami. Najważniejsze kierunki to internacjonalizacja, demokratyzacja oraz tendencje systemowo-strukturalne i typologiczne, „[...] które polegają na dokonujących się niezwykle dynamicznie procesach unifikacyjnych”¹⁸⁴. Druga kategoria w szczególności odzwierciedla te negatywne aspekty, których obawia się Ożóg: demokratyzacja implikuje

¹⁸³ K. Ożóg, *Zmiany we współczesnym języku polskim i ich kulturowe uwarunkowania*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 59–79; s. 60.

¹⁸⁴ K. Waszakowa, *Polshczyzna przelomu XX i XXI wieku: dynamika procesów sprzyjających internacjonalizacji*, „Исследования по Славянским языкам” 2011, t. 16, z. 1, s. 125–142.

rozprzestrzenienie się języka potocznego nawet w komunikacji formalnej, silną ekspresyjność, obejmującą również uleganie wulgaryzmom, schematyzację wypowiedzi.

Mimo ogólnej tendencji do zubożenia i ograniczenia używanego przez społeczeństwo słownictwa badaczka wykazuje, że język polski został w ostatnim czasie wzbogacony o liczne neologizmy: w wielu przypadkach są to zapożyczenia z języków obcych, wykorzystywane do określenia konkretnych technologii lub nowych zjawisk, zawsze jednak dostosowane do potrzeb składniowych i do zasad słotwórczych języka polskiego, jak w przypadku przymiotnika „internetowy”. Inne słowa należą do tzw. zapożyczeń pośrednich, tj. znaczeniowych, gdy do już istniejących słów przypisywane są nowe znaczenia, jak na przykład w wyrazie „ikona mody”. Kolejne neologizmy, takie jak „dopalacze” czy „moherowe berety”, wywodzą się bezpośrednio z języka polskiego. Do tej ostatniej grupy należy dodać najliczniejszą kategorię, która gromadzi wszystkie możliwe kombinacje uzyskane przez dodawanie przedrostków i przyrostków (homo-, euro-, mega-, -izm itp.) do istniejących terminów: skuteczność tych neologizmów polega właśnie na połączeniu dwóch powszechnie znanych pojęć, tak żeby nabrały nowego, zrozumiałego dla wszystkich sensu, wyrażonego w krótszy sposób.

Oczywiste jest, że powrót demokracji do Polski nie jest przyczyną pogorszenia stanu języka polskiego, ale wydarzeniem, które zapoczątkowało ten proces. Są jednak tacy, którzy w uzyskaniu wolności dostrzegają niebezpieczny początek anarchii, ponieważ stopniowe osłabianie kolejnych reguł może prowadzić do zaprzeczenia wszelkim normom językowym i kulturowym. Kazimierza Sikorę niepokoi na przykład ciągle przesunięcie „[...] granic, np. tabu obyczajowego lub etykiety językowej, kojarzonej z opresyjnością norm kultury”, efektem czego naukowcy są teraz bezbronnymi świadkami przesadnej *ostentacji wulgarności*¹⁸⁵.

Ożóg uważa za przyczyny dekadencji pewne trendy kulturowe, już dawno popularne na Zachodzie, ale mało wpływowe w Polsce przed rokiem 1989: konsumpcjonizm, medialność, rewolucję informatyczną, amerykanizację oraz postmodernizm. Wpływ komputeryzacji nie polega tylko na upowszechnieniu się bogatego anglojęzycznego leksykonu, lecz także na zupełnie nowym, hybrydowym trybie komunikacji, podobnym do pisanej wersji języka mówionego, choć pozbawionym

¹⁸⁵ K. Sikora, *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2016, t. 32, s. 113. O rozluźnieniu tabu kulturowego i komunikacyjnego szerzej patrz: A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 173–196.

podstawowych kodów zarówno języka pisanego, jak i mówionego. Kultura kształtowana przez środki masowego przekazu oddala się od wartości tradycji i sztuki, a rozpowszechnia ogólnodostępne, powszechne i komercyjne komunikaty, za pomocą odpowiednio przystosowanego języka:

Uproszczony, nastawiony na efekt, zabawę, luz, sensację, często wulgarny, prowokacyjny, ulegający modom i schematom język mediów wpływa na współczesną polszczyznę wielu Polaków, dla których jest to wzór mówienia. Środki masowego przekazu bezpośrednio ingerują w semantykę wielu słów i radykalnie ją zmieniają przez ustawiczne powtarzanie w nowych kontekstach¹⁸⁶.

Zdaniem Katarzyny Sitkowskiej polskie badania nad językiem mediów są nieliczne, właśnie dlatego, że są prowadzone pod kątem jego negatywnego wpływu na współczesną polszczyznę. W niektórych przypadkach uczeni są bardziej zainteresowani innymi, pozawerbalnymi warstwami komunikacji, dźwiękowymi lub wizualnymi¹⁸⁷.

W latach 80. ubiegłego wieku prowadzone zostały pionierskie badania nad językiem w telewizji polskiej, opublikowane w zbiorach pod redakcją Zofii Kurzowej oraz Władysława Lubasia¹⁸⁸. Omawiany tam materiał, to jest audycje telewizji reżimowej, ma jednak niewiele wspólnego z obecną propozycją publicznych i prywatnych programów w Polsce, a oficjalny język zideologizowanego przekazu władzy do społeczeństwa nie ma tu dzisiaj odpowiednika. Z tego powodu metodologiczne założenia tamtych badań są wprawdzie nadal aktualne, jednak proponowane rozwiązania wydają się przestarzałe.

Według chronologii przedstawionej przez Iwonę Loewe Telewizja Polska rozpoczęła nadawanie 25 października 1952 roku, a dopiero 18 lat później podwoiła swoją ramówkę, uruchamiając Program Drugi:

Nadawców instytucjonalnych przybyło po odzyskaniu wolności słowa w polskiej przestrzeni publicznej. W 1992 roku rozpoczyna emisję stacja Polsat, a w roku 1997 stacja TVN – obie jako nadawcy publiczni, ale nie państwowi, lecz komercyjni. Wraz z rozwojem łączny kablowych polskiemu widzowi rozszerza się obszar dyskursu telewizyjnego o stacje obcojęzyczne z tłumaczeniem czytany przez lektora. Następnym obszarem dyskursu staje się rynek telewizji satelitarnej. Oferta

¹⁸⁶ K. Ożóg, *op. cit.*, s. 68.

¹⁸⁷ K. Sitkowska, *Słowo w komunikacji telewizyjnej. Strategie nadawczo-odbiorcze*, Łódź 2013.

¹⁸⁸ *Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Warszawa 1985; *Problemy badawcze języka radia i telewizji*, red. W. Lubaś, Katowice 1981.

wzbogaca się o stacje transmitujące nieograniczone treści z orbity geosatelitarnej. Telewizja z pewnością już wówczas jest w Polsce globalna, choć odbierana będzie zawsze lokalnie¹⁸⁹.

W okresie od roku 2002 do 2004 stacja TVN wyemitowała *sitcom* pod tytułem *Kasia i Tomek*. Główni bohaterowie mają ponad trzydzieści lat, Tomek prawie trzydzieści pięć, a więc oboje urodzili się w Polsce Ludowej i byli naocznymi świadkami nadejścia kapitalizmu. Mają wyższe wykształcenie i mieszkają w stolicy – tam, gdzie najszybciej rozwijały się firmy prywatne, te z kapitałem zagranicznym oraz pierwsze korporacje. Ich hedonizm wydaje się niemal formą zemsty za okres dorastania pozbawiony mody, produktów markowych, zbędnych przedmiotów: z taką postawą uczęszczają do restauracji, urządzają swój dom, wyjeżdżają w podróże do egzotycznych krajów. Rozmowy między dwojgiem kochanków nie mają literackich ambicji, przeciwnie – odwzorowują język potoczny ich pokolenia: wypowiedzi są proste i nacechowane emocjonalnie, leksyka jest ograniczona, obrazkowa, zdradza wpływy języka angielskiego. Realistycznie upozorowane dialogi są jednak wynikiem pracy scenarzystów, którzy dla uzyskania efektu komicznego często rezygnują z poprawności, przejrzystości, stosowności i wartości komunikatu.

Korpus zawiera wybrane fragmenty z pierwszych pięciu odcinków pierwszego sezonu. Liczby w nawiasach kwadratowych przy cytatach odwołują się do numerów wierszy z korpusu, załączonego na końcu pracy.

¹⁸⁹ I. Loewe, *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów*, Katowice 2018, s. 38.

1. Słownictwo

Kasia i Tomek są nowoczesną parą, poruszają się w prężnym stołecznym środowisku, korzystają z najnowszych technologii. Używają modnych wyrazów usłyszanych w telewizji, słów angielskiego pochodzenia, jak również terminologii specjalistycznej. To nie znaczy jednak, że nie umieją oni czerpać z bogatego zasobu polskich zwrotów idiomatycznych. Dla przykładu, wybrano tu dwa, związane z częściami ciała:

[626] *Biedactwo, musisz być zmęczona, lecisz pewnie z nóg.*

[912] *Nie, wybij to sobie z głowy.*

Podczas rozmowy u psychologa, Kasia przywołuje zamyślonego Tomka do świata rzeczywistego za pomocą starego i potocznego hasła [857]:

Kasia	<i>Tomek</i>
Tomek	<i>Co?</i>
Kasia	<i>Pstro!</i>

Opierając się na starożytnym powiedzeniu „stary, ale jary”, Tomek ripostuje Kasi, która oskarża go o zakładanie spranej, znoszonej bielizny [49]:

Kasia	<i>Daj spokój, wszystkie są stare, zobacz, co tu jest...</i>
Tomek	<i>Ale jare!</i>

Niektóre żarty opierają się na dwuznaczności pewnych wyrazów. Dla przykładu dwa udane kalambury Tomka [392]:

Kasia	<i>Pociąg by nam wzrósł.</i>
Tomek	<i>Nasz pociąg jest ok, kochanie. Mówię ci, to słowo kolejarza.</i>

[1165]:

Kasia	<i>Wiesz co, tak się zastanawiam, co by kupić mamie na urodziny. Masz jakiś pomysł?</i>
Tomek	<i>Może płytę.</i>
Kasia	<i>No, a jaką?</i>
Tomek	<i>Nagrobek.</i>

1.1. Wołacz, zdrobnienia i formy pieszczotliwe

Kasia zwraca się do swojego chłopaka za pomocą różnych zdrobnień jego imienia: *Tomek* (34 razy), *Tomuś* (25), *Tomeczku* (4), *Tomku* (1), *Tomciu* (1). Należy zauważyć, że w obu przypadkach, kiedy Kasia wymawia jego imię bez zdrobnień, jest na niego zła:

[1102] *Tomasz, przestań wreszcie mnie z nią porównywać!*

[1162] *Tomasz, nie zmieniaj tematu.*

Jeśli chodzi o formy pieszczotliwe, Kasia 16 razy woła chłopaka *kochanie*, a raz *skarbie*. Trzy razy używa potocznej, raczej szorstkiej formy „ty”:

[109] *O, mają szparagi w beszamelu, ty, bierzemy?*

[691] *Ty, może byśmy zabrali ze sobą, co?*

[1149] *Ty, biegnij do domu i przywieź mi lepiej jasek.*

Tomek również korzysta ze zdrobnień imienia swojej dziewczyny: *Kasia* (14 razy), *Kasiu* (33), *Kaśka* (6). Nazywa ją też *kochanie* (32 razy) i *kochana* (1). W jednym z dialogów oboje tak do siebie się zwracają [1175]:

Tomek	<i>Masz kochanie!</i>
Kasia	<i>Dzięki, kochanie!</i>

Tomek jeszcze nazywa swoją dziewczynę *kitku* (3 razy), *myszko* i *biedactwo* (1), ponieważ współczuje jej ciężkiego dnia w pracy.

Różnie bywa, jeśli chodzi o definicje roli drugiej osoby we własnym życiu. Rozmawiając z ekspedientką w centrum handlowym i z instruktorem na siłowni, Kasia przedstawia Tomka jako *mój chłopak*; do samego Tomka mówi:

[90] *Bo jesteś moim chłopakiem.*

W lustrzany sposób Tomek, zazdrosny o Kasię, mówi o partnerce:

[242] *No, Kasiu, facet dzwoni o północy do mojej dziewczyny...*

Kiedy jednak nieznajomy im przeszkadza podczas uprawiania seksu w samochodzie, Kasia okłamuje go i tłumaczy, że pomaga mężowi z soczewkami kontaktowymi. Dziewczyna może podświadomie określa Tomka swoim mężem, aby zatwierdzić legalność aktu seksualnego, na którym zostali przyłapani. Matka Kasi również posługuje się epitetem *twój mąż* w stosunku do Tomka, ale w tym przypadku wyczuwa się jej ironię, odnoszącą się właśnie do braku więzi sakramentalnej. W kolejnej sytuacji uprawiania seksu w miejscu publicznym, tym razem w kinie, Kasia wymyśla nową wymówkę i wypiera się Tomka:

[806] *Ja tłumaczę film temu panu, on nie mówi po polsku.*

W niektórych sytuacjach Kasia zwraca się do Tomka za pomocą rzeczowników lub przymiotników, które powinny lepiej zdefiniować pewne jego cechy, jak na przykład: jego męski szowinizm:

[84] *Aj, facet, no, tylko krótkie spódniczki i wysokie obcasy, co?*

[138] *Wielki Macho z wielkim portfelem.*

[306] *Jasne, broń go, broń, samiec!*

jego ciągle aluzje do seksu:

[201] *Świnio!*

jego zachowanie, czy może jego charakter:

[1270] *Symulant!*

[853] *Egoista! Podły, samolub.*

[333] *Jesteś po prostu bezduszny.*

[291] *Tomek, to jesteś wstrętny!*

Jedyny komplement w formie z orzecznikiem to:

[1232] *Jesteś boski.*

Podobną strukturą Kasia opisuje samą siebie:

[136] *Jestem ubogą kobietą!*

1.2. Deminutywy

Zdrobnienia, oprócz praktycznego określenia czegoś małego, mniejszej wersji jakiegoś przedmiotu, służą do wyrażania emocjonalnej, pieszczotliwej oceny mówiącego. W badanym korpusie zdrobnień jest wiele, a ich funkcje są różne. Kiedy na przykład dotyczą nazw produktów spożywczych odczuwa się nostalgiczne odwołanie do mocno zakorzenionej polskiej rodzinnej tradycji:

[479] *Kawka?*

[1245] *Już zrobiłem troszeczkę kanapeczek.*

Części ciała nabierają przez zdrobnienie pewnych dzieciennych cech:

[1114] *I to jednym paluszkiem!*

[1225] *Ale ona niestety złamała nóżkę i szczurek musiał chodzić codziennie do supermarketu.*

Właśnie do dziecka, choć wymagowanego, Kasia kieruje monolog naszpikowany zdrobnieniami:

[1213] *Stefciu, cześć syneczku, cześć kochanie, mamusia tak na ciebie czekała, znowu jesteśmy rodziną, Stefanku, kochanie, pocałuj tatusia. Zobacz, jak on na ciebie patrzy, kochanie moje, mamusia nóżkę złamała, wiesz, zobacz, pocałuj nóżkę, jaki jest piękny, połóż go sobie tutaj i weź go tak rączką...*

Marzenie o wspólnym dziecku inspiruje delikatne słowa Kasi:

[212] *No, takiego malutkiego człowieczka, jak byśmy chcieli...*

Dziewczyna przez zdrobnienia wyraża swój wkład emocjonalny, swoje przywiązanie do przedmiotów:

[531] *Ten pusty grajdołek, był za parawanikiem wstawiony ...*

[1211] *Prezencik!*

W zdrobnieniach Tomka można częściej odczuwać ironię:

[234] *Matka coś się spóźnia z telefonikiem.*

[453] *Na ryneczku kupujesz składniki?*

[179] *Czy mógłbym czasami bzyknąć Pani córeczkę?*

Oprócz ironii, Tomek często stawia na efekt komiczny:

[1119] *Krówka. No to jadę do niej. Patrzę. Niezła krówka.*

[396] *Panieneczki rybaczki topless?*

Nawet gdy Tomek wylicza meble z ich domu, nieprzypadkowo wybiera wyrazy, które pozornie brzmią pieszczotliwie:

[1152] *To może jeszcze ci przyniosę kilimek, żebyś się poczuła tak jak w domu, firanki, nocny stolik, biurko może....*

Chociaż te słowa straciły już konotacje zdrobnienia i nabrały własnego znaczenia, Tomek w ten sposób drwi z Kasi, która po paru godzinach w szpitalu już tęskni za wygodami swojego mieszkania.

Jeśli chodzi o elementy dekoracji domu, Tomek nigdy dotąd nie słyszał słowa *klosiki*, zdrobnienia od *klosz*, to jest szklanej osłony na żarówkę, a więc pyta:

[509] *To są takie małe Kapitany Klosy?*

Należy zanotować, że Tomek stosuje jeszcze zdrobnienia przymiotników i przysłówków:

[185] *Zapracowany jestem taki troszkę, wiesz.*

[460] *Ważne, żeby sponiewierało troszeczkę, tak?*

[145] *No, ja piłem malutko.*

[687] *Taniuski!*

1.3. Przekleństwa i wulgaryzmy

Język pary jest nowoczesny i potoczny, zawiera dużo aluzji do tematów tabu, eufemizmów, bywa dwuznaczny, jednak rzadko przekracza granice wyraźnej wulgarności. Odniesienia do aktu seksualnego są zwykle kojarzone z łóżkiem lub ze snem, jak również z wyrazami humorystycznymi i onomatopejami (*bara-bara, bum bum, tegesować się*). Wyjątek stanowi sytuacja, gdy Tomek grozi zapytaniem teściowej:

[179] *Czy mógłbym czasami bzyknąć Pani córeczkę?*

Jeśli chodzi o części ciała, Tomek podziwia *tyłek* Kasi i mile wspomina *duże cyce* byłej dziewczyny. Mówiąc o własnym tyłku, Tomek używa dziecięcej formy *pupa*:

[279] *A potem wyglądam jak taki, wiesz, ma pupę w samych okruszkach.*

Słowo *dupa* pojawia się raz w korpusie, w związku frazeologicznym:

[183] *O czym wy, o czym wy znowu, o psie, o zupie, mam w dupie jej zupę!*

Kasia woli używać innej formy tego frazeologizmu:

[675] *Bo jeleń robi wszystko co chce, kiedy chce i wszystko ma w nosie.*

Od słowa *dupa* pochodzą również nikomu niepotrzebne *duperele*:

[1014] *Nie, bo w końcu Kasia kupiła jakieś takie duperele na prezenty, tak.*

Inne eufemizmy w korpusie to:

[103] *Guzik wzrokowiec!*

[692] *Porąbało cię?*

W epizodzie w samochodzie Kasia pyta Tomka:

[289] *Puścileś bąka?*

Chłopak używa nieco wulgarniejszego czasownika *pierdzić*:

[294] *Jesteście gorsi od faszystów. ... No wy, niepierdzący, nie można puścić bąka w samochodzie, w biurze, na dworcu, na ulicy, niedługo zrobicie tak jak w Ameryce, pozamykacie nas w rezerwatach.*

Najmocniejsze wykrzyknienie w całym korpusie to *cholera*, użyte 6 razy przez Kasię, a raz przez Tomka. Na usprawiedliwienie Kasi należy powiedzieć, że dwa przypadki należą do tego samego epizodu, kiedy dziewczyna jest pod wpływem alkoholu. Wykrzykując *cholera jasna!*, Kasia wyładowuje swój gniew, kiedy zatrzymuje ją policja drogowa. Bohaterowie serialu dwukrotnie używają przymiotnika *cholerny*. Ponadto Tomek stosuje raz zwrot *na cholerę*:

[398] *A na cholerę nam ikonka z delfinkiem?*

Niektóre wykrzyknienia odnoszą się do religii: Kasia 10 razy wykrzykuje *Boże!*, z wariantem *Boże jedyny!* Imię Jezusa (*Jezus, O Jezu, Jezus Maria!*) wywołała 10 razy, a Tomek – 4. Wspomniane wykrzyknienia zawsze wyrażają negatywne uczucia: rozpacz, gniew, strach, rozczarowanie, ból. Przymiotnik *boski* jest używany kilka razy przez Kasię, żeby prawić komplement Tomkowi, a przysłówkiem *bosko* dziewczyna opisuje miłe uczucie błogości.

1.4. Polskie słownictwo na przełomie tysiącleci

Każde z dwojga bohaterów używa po jednym razie przysłówka *strasznie* w znaczeniu *nadmiernie*. Wyraz należy do języka potocznego i jest przyjęty przez polskich językoznawców, pod warunkiem, żeby nie był nadużywany¹⁹⁰:

[810] *No, bo ja jestem strasznie wrażliwa.*

[738] *No bo strasznie mi się podoba jej tylek.*

Kasia używa wyrazów *super* i *ekstra*, nie tyle jako przedrostków, co wskazują na przykład wcześniejsze słowniki języka polskiego, a jako przymiotników lub wykrzyknień, co stało się szczególnie modne pod koniec XX wieku¹⁹¹:

[888] *Na przykład, Panie doktorze, u niego w gabinecie jest super...*

Z języka potocznego pochodzi również słowo *fajny* w znaczeniu *dobry, miły*, używane przez obydwójce. W oficjalnych wypowiedziach jest uważane za niestosowne¹⁹².

[602] *Chyba miło jest, z kimś fajnym iść na lunch, nie?*

[66] *Tomuś, chodź, znajdę ci coś fajnego!*

Od *fajny* pochodzi słowo *fajowy*, a wyraz o podobnym znaczeniu – *odlotowy* – odwoływał się do stanu po nadużywaniu narkotyków. Kasia i Tomek nawet dyskutują między sobą, który z tych przysłówków jest bardziej stosowny do opisanie udanych wakacji [972]:

¹⁹⁰ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Strasznie-mi-sie-podobasz;13.html> Dostęp: 08.03.2025.

¹⁹¹ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Super;11694.html> Dostęp: 08.03.2025.

¹⁹² <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/fajny;15537.html> Dostęp: 08.03.2025.

Tomek	<i>Morze jest cudowne, słońce świeci a nasza miłość jest w pełnym rozkwicie, pomimo kilku wypadków niestrawności i zgubienia mojej karty kredytowej jest bardzo fajowo...</i>
Kasia	<i>Odlotowo!</i>
Tomek	<i>Odlotowo.</i>
Kasia	<i>Nie lubisz tego słowa.</i>

W tym miejscu należy także wymienić słownictwo stosowane w nowych, przenośnych znaczeniach. Jedno z tych słów to *paranoja*, nazwa choroby psychicznej, która opisuje również niedorzeczną sytuację:

[348] *Jezus, to paranoja jakaś, stoimy.*

Kolejnym przykładem jest czasownik *wyluzować*, należący do słownika żeglarzy: w języku potocznym nie chodzi o napięcie lin, a własnych nerwów, dlatego Tomek kilka razy udziela swojej dziewczynie rady:

[773] *Kasia, wyluzuj, przecież to tylko film.*

W epizodzie w restauracji Kasia i Tomek dyskutują nad rachunkiem i używają potocznych słów *dycha* i *stowa*, określając w ten sposób banknoty o nominałach 10 i 100 złotych. Wyrazy te istniały już wcześniej, ale w tym przypadku odwołują się do wprowadzonej w roku 1995 nowej polskiej waluty, po denominacji złotego.

W ramach języka potocznego należy przytoczyć szereg wyrazów dotyczących przedmiotów i czynności życia codziennego, używanych w znaczeniu pejoratywnym: *gacie* (majtki), *ciuchy* (ubrania), *kiecka* (sukienka), *szmira* (nieudany produkt twórczy), *harowa* (ciężka praca), *miazga* (bezszałtana masa); *chamski* (grubiański); *szlajać się* (chodzić bez celu), *gadać* i *gadanie* (mówić, mówienie), *śmierdzieć* (wydzielać nieprzyjemny zapach), *grzebać* (przeszukiwać).

Dla Tomka inni mężczyźni to *faceci*; tylko raz używa on słowa *gość*, które stało się popularne w latach 80.¹⁹³:

[242] *Facet dzwoni o północy do mojej dziewczyny...*

[1203] *To, że gościa wnoszą na salę operacyjną, to jest od razu powód, żeby się na*

¹⁹³ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/moj-facet-czy-moj-mezczyzna;8603.html> Dostęp: 08.03.2025.

chama wypychać?

Inne kobiety dla Kasi, szczególnie w pejoratywnych konotacjach, to *laski*:

[1084] *Co to za laski? Spaleś z nimi?*

Tomek używa jeden raz pochodzącego z języka niemieckiego określenia *kumpela*, mówiąc o przyjaciółce Kasi. Tomek stosuje także wyraz *bidula* o biednej, pokrzywdzonej przez los kobiecie:

[267] *Ty widziałaś jak rzezi Ania, ta twoja kumpelka?*

[1237] *Naga dziewczyna jest seksy. A dziewczyna z gipsem to bidula.*

W słownictwie młodych, prężnych i nowoczesnych warszawiaków nie brakuje słów pochodzenia angielskiego, chociaż większość podlega spolszczeniu. Stosując żargon pracowników korporacji, Kasia wybiera się z kolegą na *lunch* daleko od *kafeterii* [595]:

Kasia	<i>Taki kolega mnie na lunch zaprosił.</i>
Tomek	<i>Dobrze, bo w tej twojej kafeterii, tam żenujące to jedzenie.</i>

Rozmawiając o podróżach, używają oni wyrazów z ofert biur:

[550] *Wiesz, last minute, może weźmiemy coś, już...*

[962] *Za dużą kasę all inclusive tam będą mieli co najmniej sto par rakietek.*

Kasia posiada popularny kiedyś sprzęt do wysłuchania kaset muzycznych, a jego nazwa własna jest odmieniana zgodnie z polską gramatyką:

[1248] *Tomuś, chodź mi pomóż założyć tego walkmana.*

Tomek przekształca na swoją korzyść słowa pochodzenia obcego, tworząc w ten sposób ciekawe neologizmy:

[575] *Kasia, biegalem, rozumiesz, joggingowalem, rozumiesz co to znaczy?*

[594] *Jak wyście nie robiły tych różnych rzeczy, rozumiesz, to tego peelingu, fitnessowania, solarowania, tapirowania, wygładzania, wygolenia, to wszystkie byście miały jednakowe szanse, nie, byłoby łatwiej.*

2. Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja

Polszczyzna Kasi i Tomka jest zasadniczo gramatycznie poprawna. Jest nowoczesna i potoczna, nieskrępowana sztywnymi zasadami języka literackiego; zawiera neologizmy i słowa pochodzenia obcego, a szyk zdania jest ruchomy.

2.1. Składnia

Kasia wprowadza okresy warunkowe zaimkiem „jak”, a nigdy przez „gdy”:

[647] *Jakbyśmy mieli dom, to super by było.*

[276] *Jakbyś spał w gaciach, to byś nie ...*

Tomek rzadziej korzysta z takiej złożonej struktury:

[594] *Jakbyście nie robiły tych różnych rzeczy, rozumiesz, no tego peelingu, [...] to wszystkie byście miały jednakowe szanse ...*

W tym miejscu należy zaznaczyć często praktykowane u Tomka przestawianie końcówek osobowych, na przykład do zaimków osobowych, do zaimków pytających, do partykuły:

[594] *Myśmy przyjechali w niedzielę.*

[991] *Razem myśmy wybierali, tak.*

[505] *Coś ty zrobiła?*

[1131] *O Jezu, no przecież wiesz, co ja myślę, że wy żeście same do tego doprowadziły.*

[592] *Dwa dni żeśmy byli w hotelu i potem żeśmy wypożyczyli nie motor, tylko ten skuter.*

Są to wariacje poprawne, lecz charakterystyczne dla języka potocznego, odczuwane przez wielu jako błędne, o nieprzyjemnym brzmieniu, wskazujące na niskie wykształcenie mówiącego¹⁹⁴.

Kolejny przykład czerpania z prostszych zasobów językowych przez Tomka to formy narzędnika „dwoma” przed rzeczownikami rodzaju żeńskiego:

[991] *Ja słyszałem, że jak się ma 30 lat, to jest takie duże prawdopodobieństwo, że*

¹⁹⁴ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/zesmy-byli;15069.html> Dostęp: 08.03.2025.

się urodzi ktoś z dwoma głowami.

[215] *I kochałem się z dwoma Ukrainkami w basenie na raz.*

Forma ta jest obecnie uważana za poprawną, chociaż forma dwiema jest nadal używana i zawiera więcej informacji semantycznych.

Kasia, zazwyczaj pod wpływem emocji, subiektywnie ustawia kolejność słów w swojej wypowiedzi:

[1] *strasznie jest ładna.*

To ona w szczególności często umieszcza czasownik na samym końcu zdania, zarówno w pytaniach, jak i w twierdzeniach:

[47] *Tomuś, powinienesz sobie takie kupić.*

[623] *Ty leniwy jesteś, naprawdę, nic mi nie możesz podać.*

[1232] *Na nagrodę jakąś zasłużyłeś.*

[117] *Który kucharz dzisiaj jest?*

[270] *A może drugą kolację zjeść, co?*

[1176] *Dla siebie coś wziąłeś?*

Dla uzyskania spójności i akcentu logicznego Kasia nieraz stawia również podmiot zdania na końcu swojej wypowiedzi:

[53] *A dla grubasów najlepsze są bokserki!*

Struktura zdania u Tomka jest bardziej linearna: zaczyna on od informacji o czasie i przestrzeni, wprowadza podmiot, czasownik, dopełnienie bliższe i dalsze. Ewentualna zmiana szyku u niego odpowiada na pewne wymogi logiczne, uwzględnia stawianie i akcentowanie kluczowych składników zdania na początku, dąży do uzyskania spójności tekstu:

[565] *Kasiu, chodźmy do domu, późno już się zrobiło.*

2.2. Zaimki

W badanym korpusie zaimki osobowe w funkcji podmiotu są ogólnie pomijane, domniemane, zgodnie z powszechną praktyką. Pojawiają się podręcznikowo w konstrukcjach, w których tworzy się wyraźna opozycja między osobami:

[644] *O, Jezu, przecież to ja się śpieszę, nie ty!*

[658] *A ty chcesz być w ciąży? No ja nie chcę, ale wystarczy, że ty jesteś w takiej potrzebie za nas dwoje.*

W celowniku i bierniku zaimki pojawiają się zazwyczaj w swoich krótkich, klitycznych formach, występujących przed czasownikiem lub po nim:

[176] *Ja myślę, że ci powie.*

[323] *No, opowiadałam ci.*

[369] *Po co mu to wszystko mówiłaś?*

[911] *To było 8 lat temu, nawet cię nie znałem.*

[1159] *Kasiu, a wnerwia cię twoja mamusia?*

[313] *Dlaczego nazwałaś go kretynem?*

Nieliczne przypadki, kiedy używane są długie formy zaimków, należą do językowo poprawnych: zaimki są na początku zdania, pada na nie silny akcent logiczny:

[314] *Jemu się wydaje, że jak jestem kobietą, to potrzebuję 48 godzin.*

[1249] *A tobie lekarz nie pozwolił chodzić nawet o kulach?*

Forma *sobie* jest poprawnie stosowana jako celownik zaimka zwrotnego i w tym znaczeniu pojawia się również z takimi czasownikami, jak *wyobrażać sobie*. Czasami nabiera typowej w języku potocznym cechy wzmocnienia przekazu, podkreślenia przyjemności, którą wykonywanie danej czynności przynosi człowiekowi:

[1119] *Na przykład ja sobie wyobrażam, że jadę sobie po polnej drodze ...*

[1217] *Kasiu, no, czytam sobie.*

Pojawiają się również gramatycznie niepoprawne zdania. Na przykład z powszechną w języku potocznym formą skróconą *se* zamiast *sobie*:

[625] *I kupiły se nawet kombinezony w tym samym sklepie.*

[614] *Ci pójdę, zaraz.*

Drugi przykład to niepoprawny skrót myślowy od *Ja ci tam pójdę*: to wyraz niezadowolenia, to domyślna groźba o konsekwencjach, jeśli ona tam pójdzie. Kasia właśnie ogłosiła, że wybiera się na obiad z czarującym kolegą, żeby wzbudzić zazdrość u Tomka, a reakcja chłopaka udowadnia, że skutecznie osiągnęła swój cel.

Co najmniej dwa razy Tomek używa zaimka „co” jako zaimka pytającego w pozornie niepoprawnych zdaniach, typowych dla języka potocznego:

[39] *Co ja jestem? Jakiś nienormalny?*

[259] *Co my się zachowujemy!*

Oboje stosują „co” również w funkcji zaimka względnego, zawsze po zaimku wskazującym:

[399] *Bo ci, co robią te puszki są chamscy.*

[778] *Nigdy już nie zobaczy tego, co kocha.*

[781] *Nie, z tym czarnym wysokim, co go poznała na uniwersytecie w Pradze.*

Zaimek „który” tylko raz w korpusie występuje wraz ze wskazującym:

[749] *To może ten, który ma teściową wiedźmę?*

W innych przypadkach pełni funkcję podmiotu zdania podrzędnego:

[286] *Nie chcę dostać twojego raka płuc, który się tobie absolutnie należy.*

[743] *To jest taki mój kolega z pracy, Darek, który chce mnie wygryźć.*

2.3. Partykuły, spójniki

Krótką partykułą *no* pojawia się wiele razy w badanym korpusie. Kluczowa funkcja tego elementu to dodawanie realizmu do języka obu postaci, zrównanie go do powszechnie używanej mowy potocznej. Partykuły nadają kwestiom emocjonalne nacechowanie komunikatu, a stosowana intonacja podkreśla specyficzny odcień znaczeniowy. Najczęściej występują na początku zdania, żeby mówiący miał jeszcze chwilę na dobór odpowiednich słów, jednak można je zauważyć również w środku i na końcu wypowiedzi:

[71] *Kasia, no, perfumują się chłopaki, no.*

Partykuła może być wymawiana oddzielnie, ale często łączy się z kolejnymi wyrazami, wzmacniając je:

[23] *No to różnica jest.*

z wykrzyknieniami:

[3] *no coś ty!*

z wołaczami, wyrażając dezaprobatę:

[21] *No Kasiu!*

przed pytaniami i odpowiedziami:

[46] *no gdzie ty byłaś?*

[69] *no bo śmierzq.*

Na końcu zdania ma często intonację pytającą:

[873] *Ale jeśli okaże się, że odpowiada mi tylko ten rodzaj pracy, no?*

No, ponadto, jest stosowane jako potoczna forma przytaknięcia, chociaż w podanym niżej przypadku Kasia korzysta z wieloznaczności partykuły [652]:

Tomek	<i>Ty jesteś w ciąży?</i>
Kasia	<i>No.</i>
Tomek	<i>W którym miesiącu?</i>
Kasia	<i>Mówię, no, nie sędzę.</i>

Kolejny element zaczerpnięty z języka potocznego to częste stosowanie spójnika *jak* w różnych znaczeniach, również w zastępstwie mniej używanych innych spójników: *jeśli, jeżeli, skoro, ponieważ*.

[314] *Jemu się wydaje, że jak jestem kobietą, to potrzebuję 48 godzin.*

[1149] *A jak mnie będą operować?*

[768] *Jak ja kocham, jak ty tak do mnie mówisz.*

[1102] *Jak była taka świetna to dlaczego ją zostawiłeś?*

2.4. Przerywniki

Czasownik *wiesz* jest dosyć często używany jako przerywnik, zarówno przez Kasię, jak i przez Tomka. Bohaterowie posługują się nim 3 razy na początku zdania, 11 razy w środku, 21 razy na końcu:

[778] *Wiesz, dziewczyna wyjeżdża z miasteczka, nigdy już nie zobaczy tego, co kocha,*

to chyba smutne, nie?

[80] *Ja mam w pracy takiego kolegę, wiesz, który mi codziennie mówi, że ładnie pachnę.*

[206] *Słuchaj, ja policzyłam, i to chyba dzisiaj, wiesz?*

Należy jeszcze doliczyć pytanie *Wiesz co?*, zanotowane 21 razy w korpusie:

[88] *Wiesz co? Załamujesz mnie!*

Z licznych badań wynika, że w trakcie dialogu kobiety zadają znacznie więcej pytań niż mężczyźni. Zbigniew Nęcki w uzasadnieniu tego zjawiska pisze, że ze względu na wielowiekowe zwyczaje społeczne kobiety mają mniejszą siłę, żeby publicznie wygłosić swoje przekonania przy mężczyznach, ale wykorzystują pytania jako narzędzie do kierowania rozmową i doprowadzenia jej do tematów, które same sobie ustaliły¹⁹⁵. Zamiast stosować gwałtowność czasownika w trybie rozkazującym lub nawet tylko stwierdzenie faktu w trybie oznajmującym, ich illokucyjna siła kryje się w zgłoszeniu problemu do oceny, w proszeniu o rozwiązanie, o opinię. Pytania nie są więc oznaką słabości, a mądrze używanym przez kobiety narzędziem do odzyskiwania wagi w rozmowie. Nowe znaczenie uzyskują zatem pytania dorzucone (ang: *question tags*), które w swoich pierwszych badaniach Robin Lakoff zinterpretowała jako oznakę kobiecej niepewności¹⁹⁶. Cytaty z korpusu ilustrują to zjawisko: gdy Kasia kończy swoje wypowiedzi słowem *wiesz* wymawianym z intonacją pytającą, nie zamyka rozmowy, lecz przekazuje Tomkowi głos i oczekuje od niego odpowiedzi, której niegrzecznie z jego strony byłoby nie udzielić.

Męską domeną jest użycie przerywnika *rozumiesz*, którego Tomek w analizowanym korpusie używa 13 razy. W danym momencie mężczyzna wciela się w rolę eksperta, gotowego podzielić się swoją wiedzą z drugą osobą. Umieszczony na początku zdania czasownik *rozumiesz* ma zatem na celu przygotowanie współrozmówcy na dawkę informacji; jeśli znajduje się na końcu, służy do sprawdzenia, czy komunikat został poprawnie zinterpretowany.

¹⁹⁵ Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, Kraków 1996, s. 260.

¹⁹⁶ R. Lakoff, *Language and Women's Place*, op. cit.

3. Znaczenie w sytuacji

Dialogi między Kasią a Tomkiem często opierają się na grach słownych, języku figuratywnym, metaforach i lingwistycznych tropach, umiejętnie dodawanych w celu uzyskania skutecznego humorystycznego zakończenia każdej sceny, jak również zrównoważenia poziomu realizmu postaci w sytuacjach, które czasem wydają się groteskowe i mało prawdopodobne.

Oboje lubią przesadzać i często stosują hiperbolę:

[48] *Ja mam tony takich majtek.*

[1176] *Umieram z głodu.*

Porównania są częste i mają zazwyczaj efekt humorystyczny:

[75] *Śmierdę jak skunks.*

[144] *Ale to nie jest moja wina, że mu płacą jak sierotce Marysi.*

[1201] *Co jest, ma być jak w Biblii, że ostatni będą pierwszymi?*

[287] *Jesteście gorsi od faszystów!*

[1095] *Przestań, przecież to waży tyle, co dwie torby z zakupami.*

Można znaleźć wyraźny przykład alegorii w bajce, którą Tomek opowiada Kasi, aby przedstawić chwile słabości i zwątpienia mężczyzny opiekującego się swoją chorą dziewczyną:

[1223] *I ten szczurek miał swoją myszkę...*

Tomek lubi być ironiczny, a jego kwestie skierowane do teściowej są wręcz sarkastyczne. Kasia nie zawsze interpretuje poprawnie jego kpiny, łatwo daje się nabrać. Dziewczyna, pozornie pozbawiona daru ironii, umie jednak odpowiednio ripostować: 6 razy ona wykrzykuje Tomkowi: *Jasne!*, zawsze z ironicznym tonem, jak również *Tak sądzisz?*; *Co ty powiesz?* W szpitalu, obrażona wulgarnym dowcipem Tomka, reaguje gorzko:

[1169] *Ale się uśmiełam.*

W jednym przypadku cała akcja jest wielką grą słów, subtelną zagadką dla widzów: para siedzi w kinie, a po obejrzeniu filmu okazuje się, że każde z nich inaczej zrozumiało fabułę i losy bohaterów. Ich interpretacje tak znacznie się różnią, że zaczynają

wątpić, czy oglądali ten sam film. Ponieważ akcja toczy się w Pradze, gra słów nasuwa się sama: czeski film, czyli z definicji sytuacja, w której nie wiadomo, o co chodzi.

3.1. Sytuacja: seks

Nie można zaprzeczyć, że Kasię i Tomka łączą silne uczucia, a bliskość fizyczna jest istotnym czynnikiem w ich związku. Z tego powodu w ich dialogach często jest mowa o seksie. Czasami występuje on jako wiodący temat, a czasami jest tylko aluzyjnie przytaczany, żeby podtrzymywać napięcie i intymność między kochankami.

Para na przykład bezpruderyjnie komentuje swoje doświadczenia i planuje nowe chwile wspólnej przyjemności. Kasia okazuje większą fantazję w tej dziedzinie: lubi spontaniczne zbliżenia w nietypowych miejscach, uwielbia tworzyć sprzyjające warunki, odgrywać różne role, by za każdym razem czuć się w nowy sposób pożądana przez swojego mężczyznę. Te sztuczki nie zawsze działają na Tomka, który woli działać we własnym łóżku, bez zbyt skomplikowanej gry wstępnej, prawdopodobnie dlatego, że odchodzenie od rutyny może wpływać na jego sprawność.

Kolejny czynnik, który hamuje zapędy Tomka, to świadomość tego, że Kasia dostrzega w zbliżeniu nie tylko rozkosz, a szansę na zajście w ciążę. W jednym epizodzie, żeby oderwać Tomka od telewizora i przyciągnąć go do łóżka, Kasia jest gotowa pozwolić mu wybrać pozycję, jednak jego odpowiedź mija się z jej celem:

[232] *Ja w tej pozycji nie mogę zajść w ciążę!*

Jeśli chodzi o uprawianie seksu, Kasia zachęca Tomka do zbliżeń w różnych miejscach: w samochodzie, w kinie, na kanapie. Jej wypowiedzi bywają aluzyjne albo zawierają żartobliwe onomatopeje:

[336] *A może my tak w aucie, co?*

[801] *Proszę cię, taki szybciotki barabara, co?*

[1234] *Może jakieś malutkie bumbum, co?*

Kasia nie wydaje się w pełni usatysfakcjonowana współżyciem seksualnym z Tomkiem: ciągle proponuje nowe lokalizacje i pozycje, egzotyczne, zmysłowe podróże; jak również zakup afrodyzjaków:

[390] *Tomuś, a czemu my sobie nie kupimy jakiegoś takiego, wiesz, fajnego jedzonka, takiego o właściwościach podniecających, na przykład. Pociąg by nam wzrósł.*

Dziewczyna jednak wie, że Tomek nie lubi takich odskoczni i bez skrępowania opowiada o tym przy przyjaciółach:

[535] *Kochanie, ja cię bardzo kocham, naprawdę jesteś super w łóżku. Gorzej poza.*

Również u psychologa Kasia uderza w honor chłopaka:

[888] *No, ja to wszędzie, ale Tomek to generalnie w sypialni... Na przykład, Panie doktorze, u niego w gabinecie jest super, tyle razy go prosiłam, a on nic.*

Kasia jest przekonana, że przez rozmowę można jeszcze poprawić jakość związku, dlatego tak się zwierza przy osobach trzecich, za to Tomek nie lubi obnażać swojego życia prywatnego. Przed parą najbliższych przyjaciół Kasi dziewczyna pyta Tomka, czy pamięta ich pierwszy raz:

[1047] *A pamiętasz w co byłam ubrana, zanim byłam rozebrana?*

Niezwykłe zazdrosna Kasia podejrzewa, że Tomek zdradza ją z innymi kobietami i wyobraża sobie jego przeszłość jako serię rozpustnych chwil; w poszukiwaniu potwierdzenia swoich przypuszczeń, często wypytuje Tomka o jego wcześniejsze relacje. W tych przypadkach ona najczęściej używa formy *spać z*:

[1084] *Co to za laski? Spałeś z nimi? Czy jest tutaj jeszcze ktoś, z kim Tomek jeszcze nie spał i komu mówi cześć?*

[1185] *Spałeś z nią?*

Dosyć trywialnie wyobraża sobie uczestnictwo Tomka w orgii:

[930] *Na przykład trójbieg klasyczny? Taki sport, dwie panienki i piwo.*

Kiedy jednak ona opowiada o wymyślonej orgii, w której ona sama miałaby uczestniczyć, słownictwo jest wyszukane i pełne aluzji:

[625] *A potem przyszedł szef i też się chciał rozluźnić, wiesz, i wziął nas wszystkie na stole konferencyjnym. Myśmy jeszcze zadzwoniły po portiera, tego w liberii, a jak oni we dwóch wysiedli, to się zabawialiśmy dalej same, wiesz?*

W jednej z wypowiedzi Tomek w trzech różnych sposobach opisuje tę samą czynność:

[363] *Byłem w łóżku z Anią; z jej siostrą się przespalem; i kochałem się z dwoma Ukrainkami w basenie na raz.*

Czasownik „przespać się” pojawia się jeszcze w innym przypadku:

[602] *Przecież od razu po lunchu nie musisz z nim iść, rozumiesz, gdziekolwiek, nawet się przespać.*

Inne jego odwołania do seksu należą:

do eufemizmów:

[1229] *I potem pojechali na Ibizę i się tegesowali cały czas na plaży.*

do onomatopei:

[583] *Spotkałem się w parku z czterema dziewczynami, rozumiesz, Bę! Bę! Bę!*

do metafor:

[587] *Dobrze, kochanie, ale tylko raz, ponieważ te dziewczyny, cztery, pięć dziewczyn mogą tylko mieć w czasie jednego kwadransa, dobrze?*

są domyślne:

[1194] *odkazała mnie, odkazała, zawsze, przed i po.*

U teściowej Tomek obiecuje Kasi większe zaangażowanie w poczęcie dziecka. Z jego męskiego punktu widzenia całe jego zaangażowanie polega na uprawianiu seksu:

[767] *Oj, nie przejmuj się, spróbujemy jeszcze raz, jak wrócimy do domu.*

Tomek ucieka się do potocznego i lekko wulgarnego słownictwa po tym, jak teściowa zadzwoniła i przerwała im w łóżku:

[179] *Ale obiecuję ci, jeszcze raz zadzwoni i powiem przepraszam, ale czy mógłbym czasami bzyknąć Pani córeczkę?*

Sypialnia jest miejscem, gdzie toczą się różne sceny z życia codziennego, a łóżko to nie tylko mebel, w którym śpi się lub uprawia seks, ale także miejsce na wieczorne zwierzenia, na czytanie książki lub nawet na nocną przekąskę. Nieliczne sceny erotyczne są jednak dosyć realistyczne. Do nich trzeba zaliczyć jeszcze jedną scenę, w której

nietrudno dostrzec alegorię aktu seksualnego: Kasia z nogą w gipsie leży na kanapie, a Tomek przy pomocy linijki drapie jej nogę, żeby łagodzić ból i swędzenie. Każda kwestia z tej sceny, przeniesiona do innego kontekstu, może być zinterpretowana inaczej.

[1232] *Jesteś boski, jeszcze raz z tyłu proszę, teraz przesun, głębiej, nie przestawaj...*

Ich gra wstępna polega na bardziej czy mniej jawnych zachętach: podczas wspólnego oglądania filmu erotycznego, Tomek pyta Kasię:

[1271] *Podnieca cię to, myszko?*

Komentując film *9 i pół tygodnia*, Kasia wabi partnera:

[189] *Aż nabrałam ochoty, wiesz? Dziękuj.*

W tym przypadku dwuznaczność okazuje się szkodliwa, ponieważ Tomek zrozumiał, że marzenie jego partnerki to podwieczorek w łóżku.

3.2.Sytuacja: ciało

Kasia wyraża się dosyć swobodnie o ciele swojego partnera, jej wybory leksykalne nie czerpią z języka potocznego i nie są wulgarne, jednak aluzje są jasne. Już w pierwszym dialogu pierwszego odcinka dziewczyna, po udowodnieniu sprzedawczyni i Tomkowi, że zna wszystkie rozmiary ubrań partnera, pyta:

[17] *Czy mam podać rozmiar...?*

Mężczyzna wychodzi z honorem, deklarując:

[18] *Kochanie, nie umiesz do tyłu liczyć!*

W wannie, podczas wspólnej kąpieli, Kasia bawi się pianką i modeluje kopiec, po czym żartuje ze swoim partnerem [615]:

Kasia	<i>Zobacz, jaki bałwanek!</i>
Tomek	<i>Co to jest, przepraszam?</i>
Kasia	<i>Bałwanek!</i>
Tomek	<i>Mi przypomina zupełnie coś innego!</i>

W restauracji, pod wpływem alkoholu, Kasia łąduje pod stołem w poszukiwaniu upuszczonego papierosa, ale podchodzi do nóg swojego partnera i krzyczy:

[161] *Ooooh, cześć fajeczko! Tomek, przecież to też trochę moja fajeczka!*

Podobieństwo z aktem palenia jednoznacznie informuje o pewnych praktykach erotycznych Kasi, ale nie można jej zarzucić wulgarności przy doborze słownictwa.

U psychologa Kasia pozwala sobie na kolejną aluzję, kiedy wyjaśnia, że Tomek woli uprawiać seks tylko w łóżku. Również w tym przypadku za pozornie niewinną wypowiedzią kryje się inny przekaz.

[888] *W innych miejscach niestety nie staje mu wyobraźnia.*

Z pewnym skrępowaniem, opowiadając własne doświadczenie, dziewczyna korzysta ze słownictwa formalnego:

[356] *I raz widziałam erekcję u jelenia.*

Tomek też odnosi się do ciała swojej dziewczyny: chociaż nie zna rozmiarów ubrań Kasi, jego doświadczone ręce są w stanie je odtworzyć. Kolejne hojne uznanie ma miejsce w obecności teściowej:

[738] *No bo strasznie mi się podoba jej tyłek.*

Zapytany o byłą dziewczynę, chłopak opisuje ją krótko:

[519] *Miała duże cyce.*

Oglądając film erotyczny z Tomkiem, Kasia wykrzykuje:

[946] *Jakie balony!*

Przed swoim chłopakiem Kasia swobodnie mówi o okresie:

[657] *Mi się okres spóźnia.*

[766] *No, już mi się nic nie spóźnia.*

3.3. Sytuacja: homoseksualność

Oglądając *sitcom*, ma się ogólne wrażenie, że Kasia jest tolerancyjna: na przykład jej nowy kolega z pracy jest gejem i bardzo dobrze się dogadują. Tomek może nie jest tak naprawdę homofobiczny, ale w homoseksualizmie dostrzega sprzeczność ze swoimi wartościami i obawia się, że ewentualna akceptacja tego świata zagroziłaby wizerunkowi samca alfa, który wybrał dla siebie. Gejem dla niego jest więc ten, kto kupuje produkty kosmetyczne lub ekstrawagancko się ubiera:

[71] *Kasia, no, perfumują się chłopaki, no!*

[81] *To ten grubas w apaszcze.*

Podejrzany jest jego przyjaciel Jacek, chłopak Ani, który nie lubi rozmawiać o silnikach, komputerach i sporcie, ale woli gotować i plotkować z przyjaciółkami. Gejem jest wreszcie były chłopak Kasi, któremu udaje się utrzymywać dobre relacje z byłą teściową, lecz w tym przypadku intencją Tomka jest raczej sprowokowanie matki Kasi niż osądzenie Irka:

[725] *Irek jest gejem, jeśli dzwoni od siedmiu lat do matki swojej bylej, to musi być gej.*

W chwili paniki nawet Kasia podejrzewa o takie skłonności Tomka:

[1291] *Boże. Mieszkam z gejem. W twojej firmie roi się od gejów, wiesz?*

W badanym korpusie pojawia się raz obraźliwe słowo *pedał*, wypowiedziane przez Jacka: przyjaciel Kasi tłumaczy swojej dziewczynie, że w męskim gronie jest normalne wyzywać się żartobliwie od gejów:

[489] *Ty naprawdę nie łapiesz dowcipów? Między facetami tak się żartuje: ty pedale, ty pedale!*

4. Intertekstualność

Kasia i Tomek mieszkają w Warszawie we wczesnych latach nowego tysiąclecia. Zmiany wprowadzone na mapie miasta, aby umieścić ich dom, domy krewnych i przyjaciół, miejsca pracy, zamieniają stolicę w fikcyjny, równoległy świat, jednak bohaterowie serialu mają namacalny zasób kulturowy, wspólny ze swoimi widzami. Częste odniesienia do historii, sztuki i sławnych ludzi sprawiają, że para kochanków wydaje się bardzo wiarygodna.

Uzyskaniu efektu realizmu służą przytoczenia znanych, współczesnych, polskich aktorów i muzyków, takich jak Cezary Pazura, Kasia Figura, Anna Maria Jopek, jak również wydarzeń historycznych (bitwa pod Grunwaldem oraz stan wojenny). Inne cytowane w korpusie nazwy własne pochodzą z zagranicy: tytuły filmów (*9 i pół tygodnia* oraz *Love Story*), aktorzy (Arnold Schwarzenegger), postaci historyczne (Fidel Castro i Dalajlama), oraz zjawiska, takie jak choroba wściekłych krów czy dziura ozonowa.

Ponadto w kadrach ujęte są znane sklepy, restauracje, atrakcje turystyczne. W ten sposób można również zaspokoić dążenie stacji telewizyjnej do lokowania produktów.

5. Czyny, a nie tylko słowa

Tryb rozkazujący jest najczęściej stosowany, żeby prosić drugą osobę o wykonanie pewnej czynności. W większości przypadków są to praktyczne rozkazy, związane z normalnym przebiegiem działań, takie jak: *patrz, chodź, wybierz, zobacz, czekaj...* Nie dostrzega się tu chęci dominowania nad drugą osobą. Rozkazy są często złagodzone za pomocą takich wyrazów jak *proszę, proszę cię*:

[384] *Tomuś, proszę Cię, to mi zostaw!*

[642] *Kasiu, proszę cię, znajdź mi drugi but, no proszę cię!*

Kasia często podkreśla swoje prośby wyrazem *blagam*:

[1195] *Blagam cię, zrób coś, bo ja już nie mogę.*

Tomek używa tego samego czasownika w dwóch sytuacjach, z tonem dezaprobaty wobec zachowania Kasi:

[577] *Kasia, ty myślisz, że któraś by mnie chciała, w takim stanie, no blagam cię.*

Do form rozkazujących należy jeszcze doliczyć całą serię wtrąconych zdań wykrzyknikowych:

[177] *Kasia, zlituj się, rozmawiałaś czterdzieści pięć minut!*

[1087] *Nie spałem z nikim, daj spokój!*

[179] *Zrobię to, uwierz mi.*

Tomek niekiedy stosuje formy bezosobowe trybu rozkazującego:

[259] *Proszę mi oddać to.*

W jednym przypadku w ten sposób uzyska on pompatyczny, prawie wojskowy ton:

[64] *Proszę mnie przepuścić. Idzie się do informacji.*

W dwóch przypadkach Kasia atakuje Tomka serią kolejnych prośb. Pomimo złagodzenia rozkazów za pomocą form grzecznościowych i zdrobnień imienia kochanka chłopak wyraźnie niechętnie stosuje się do poleceń:

[617] *Tomuś! Daj mi krem do golenia, co? Szybko, proszę cię, bo mi zimno. I maszynkę. Dzięki. Wiesz co, jeszcze gąbka gdzieś tam powinna być. Nie, czekaj czekaj czekaj: jest. Ale wiesz co, daj mi rękawice do kąpieli. Dziękuję. Cholera. Muszę umyć głowę. Tomek, Tomeczku, Tomuś, jeszcze szampon i odżywka koło wanny powinny być, tam, zobacz, tam.*

W innym epizodzie Kasia wykorzystuje swój stan – ma nogę w gipsie – żeby siedzieć na kanapie i być obsługiwana przez Tomka. Jej pierwsze prośby są wyrażane w trybie rozkazującym:

[1238] *To zrób może jakieś kanapki, co? To otwórz, proszę cię, okno, dobrze? No, otwórz okno. Tomuś, chodź mi pomóż założyć tego walkmana.*

Dziewczyna potem przechodzi do sugerowanego żądania:

[1256] *Wiesz co, ja teraz bym się chciała napić miętowej herbatki...*

W końcu łagodzi swoje prośby trybem przypuszczającym, chociaż jej narastająca seria zachcianek już zrobiła się przesadna:

[1260] *I mógłbyś po drodze jeszcze mi przynieść ten niebieski sweter? Może byś wannę umył, co?*

Na siłowni Tomek wydaje Kasi serię poleceń, kiedy dwa razy z rzędu wyjaśnia jej, jak prawidłowo wykonać ćwiczenie: kolejność czynności przedstawia raz w czasie teraźniejszym, raz w trybie rozkazującym:

[1059] *To musisz oprzeć stopy o te wałki, usiąść głęboko, zegnij ręce w łokciach pod kątem 90 stopni i, ściągając, robisz wydech. Opierasz stopy o wałki, siedz głęboko, zegnij ręce pod kątem 90 stopni i ściągasz, robiąc wydech.*

Kasia często wprowadza swoje prośby za pomocą słowa *chciałabym*, a więc wyraża swoje życzenia i oczekuje, żeby inni je spełnili. W niektórych przypadkach, na przykład podczas rozmowy z kelnerem w restauracji, jej lista życzeń wydaje się bez końca i pomimo nadmiaru grzeczności ma się wrażenie, że Kasia zachowuje się kapryśnie:

[113] *A ja, tak, a ja chciałabym zapytać, jaka jest zupa dnia dzisiaj? tylko chciałabym prosić, żeby one były blanszowane na bulionie, dobrze? I zapiekane z parmezanem,*

z tym, że odrobinę parmezanu jeszcze chciałabym obok.

Tomek wprowadza pytania wyrazem *mógłbym*, żeby rzekomo prosić o pozwolenie na wykonanie jakiejś czynności, tak jak w przypadku:

[179] *Czy mógłbym czasami bzyknąć Pani córeczkę?*

Ten sam czasownik jest mu potrzebny do wyrażania delikatnych próśb do swojej ukochanej, bez trybu rozkazującego:

[320] *Mogłabyś tak delikatniej krzyczeć?*

[668] *Gdybyś mogła [wyjść z łazienki], bo mnie troszeczkę przeszkadza.*

Tryb przypuszczający jest zwykle używany, żeby podsunąć propozycje:

[691] *Biedna mamusia, ty, może byśmy zabrali ze sobą, co?*

[465] *Śluchaj, a może byśmy zobaczyli sobie NBA, co?*

Dwa razy w korpusie występuje wyraz *powinien*, używany przy udzielaniu porady:

[47] *Powinieneś sobie takie kupić.*

[870] *To może powinnaś po prostu wyuczyć się jakiegoś innego zawodu.*

Kasia ma własny sposób na wpływanie na decyzję Tomka. Najpierw przedstawia mu nieprzyjemny scenariusz, jak na przykład zaproszenie jej matki na obiad, świadoma, że napotka na sprzeciw kochanka. Następnie to ona proponuje mu drugą opcję, również nieprzyjemną, jednak mniej niż poprzednia: to teściowa zaprasza do siebie na obiad. W tej sytuacji Tomek nie jest już w stanie posłużyć się wymówkami i musi się zgodzić.

6. Podział wypowiedzi

Jak już podkreślono powyżej, postaci wyrażają się w sposób bardzo zbliżony do naturalnej, realnej rozmowy. Przykładem jest sytuacja w restauracji, kiedy Kasia wybiera posiłek [113]:

Kasia	<i>A ja, tak, a ja chciałabym zapytać jaka jest zupa dnia dzisiaj?</i>
Kelner	<i>Szpinakowa</i>
Kasia	<i>Szpinakowa, oj to nie, to nie. A brokuły macie Państwo mrożone czy świeże?</i>
Kelner	<i>Świeże</i>
Kasia	<i>Świeże, to super, to poproszę blanszowane, tylko chciałabym prosić, żeby one były blanszowane na bulionie, dobrze? Nie w wodzie zwykłej. I zapiekane z parmezanem, z tym, że odrobinę parmezanu jeszcze chciałabym obok. Obok, osobno, dobrze? Dobrze, to na przystawkę, a na tak, na drugie. Indyk duszony. Ten indyk duszony jest..., który kucharz dzisiaj jest? Ten grubasek taki, okrągłutki...</i>
Kelner	<i>Ten wysoki.</i>
Kasia	<i>Ah, ten wysoki, to nie, to może zrazy, wie Pan?</i>
Kelner	<i>Indyk nie?</i>
Kasia	<i>Tak, poproszę zrazy, zrazy i salate do tego, jeszcze tylko z zieloną oliwą, dobrze? I odrobinę dzikiego ryżu, by Pan przyniósł jeszcze. Znaczący, nie z ryżem salata, tylko osobno. Ryż z oliwą. Osobno, dobrze?</i>
Kelner	<i>Zrazy z ryżem.</i>
Kasia	<i>Ryż osobno.</i>
Kelner	<i>Dziękuję bardzo.</i>
Kasia	<i>Czy może jeszcze tą zupę?</i>
Kelner	<i>Zupę?</i>
Kasia	<i>A nie nie nie nie, to za dużo będzie. Dziękuję.</i>

Kasia głośno rozważa swoje decyzje, przeplatając mówienie do siebie pytaniami do kelnera; dziewczyna gubi się w swoim własnym toku myślenia i mówi niewyraźnie, przerywa i powtarza własne słowa, wydaje dużo wykrzykników i nic nie znaczących dźwięków, nie kończy swoich zdań.

Rozmowy między Kasią a Tomkiem są zazwyczaj zrównoważone. Przekazywanie sobie głosu odbywa się naturalnie, a częstym zjawiskiem jest przytaczanie ostatnich słów

współrozmówcy na dowód aktywnego udziału w rozmowie. Przykładem służy następująca rozmowa w supermarkecie [395]:

Kasia	<i>Popatrz, nie brakuje tutaj czegoś?</i>
Tomek	<i>No czego? Panienczki rybaczki topless?</i>
Kasia	<i>Nie, ikonki z delfinkiem.</i>
Tomek	<i>A na cholerę nam ikonka z delfinkiem? [...] To znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka?</i>
Kasia	<i>Tak, dokładnie, to znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka.</i>

Stosowanie innych strategii konwersacyjnych może spowodować przykre konsekwencje. W jednym z epizodów Tomek pragnie wyznać Kasi coś miłego, jednak dziewczyna źle interpretuje jego podejście i nie daje mu się wysławić, spodziewając się jakiejś złej wiadomości, a więc sama przepowiada najgroźniejsze treści: zdradę, chorobę, bezpłodność, skłonności homoseksualne. Kiedy wreszcie Tomkowi uda się przejąć głos i powiedzieć dziewczynie, że ją kocha, efekt jest marny, ponieważ chwila namiętności już minęła [1278]:

Tomek	<i>Kasiu, dobrze ci? Muszę ci coś powiedzieć.</i>
Kasia	<i>Zdradziłeś mnie? Tak?</i>
Tomek	<i>Nie, no, przestań.</i>
Kasia	<i>Z kim?</i>
Tomek	<i>Z nikim.</i>
Kasia	<i>Z Agatą.</i>
Tomek	<i>Ja z Agatą, no co ty.</i>
Kasia	<i>Robiłeś chociaż testy? Jesteś pozytywny?</i>
Tomek	<i>Błagam cię.</i>
Kasia	<i>Boże. Rak.</i>
Tomek	<i>Czy ty oszalałeś?</i>
Kasia	<i>Ty jesteś bezpłodny Tomek, nie będziemy mieć dzieci, tak? Odchodzisz ode mnie. Ty się zmieniłeś ostatnio, wiesz?</i>
Tomek	<i>Jak się zmieniłem. Co ja się zmieniłem. Jestem cały czas taki sam.</i>
Kasia	<i>Boże. Mieszkam z gejem. W twojej firmie roi się o gejów, wiesz?</i>
Tomek	<i>Słucham?</i>
Kasia	<i>Nie, no, powiedz to, powiedz, ja muszę mieć za sobą to najgorsze, no, mów.</i>
Tomek	<i>Spójrz na mnie.</i>
Kasia	<i>No, no, proszę.</i>
Tomek	<i>Spójrz na mnie. Kocham cię.</i>
Kasia	<i>Jak ty możesz mnie tak wnerwiać, co?</i>

7. Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych

Popularnonaukowe podręczniki Johna Graya o komunikacji w małżeństwie¹⁹⁷ podkreślają fakt, że kobieta często pogrąża się w narzekaniu dla czystej potrzeby dzielenia się swoimi emocjami, podczas gdy mężczyzna woli aktywnie szukać rozwiązania problemów. Te odmienne podejścia prowadzą do nieporozumienia i frustracji, ponieważ mężczyzna odczuwa, że jego rady są niedoceniane, a kobieta nie czuje się zrozumiana i wysłuchana.

Nie można zaprzeczyć, że role postaci, ich zachowania i sposób wyrażania siebie są zazwyczaj podyktowane stereotypami *gender*. Warto w takim razie poruszyć kilka mniej oczywistych sytuacji, gdzie na reakcje Kasi i Tomka wpływa przynależność do tej czy innej grupy.

Jedna sytuacja dotyczy priorytetów, budowania skali ważności spraw. Tomek wykupił na wakacje z ukochaną drogi pakiet *all inclusive*, więc oczekuje, żeby obsługa ośrodka opiekowała się nimi i nie zamierza stresować się przygotowaniami przed wyjazdem. Kasia natomiast wpadła w panikę: z dwutygodniowym wyprzedzeniem fraszobliwie pakuje mało ważne przedmioty, jak różowe klapki, rakietki do badmintonu, suszarkę podróżną, na próżno starając się zarazić swoim niepokojem Tomka. Ona, w amoku, już nie pamięta, gdzie znajdują się te przedmioty i liczy na jego pomoc, choć on, beztrąsowo jej nie słucha. Kiedy jednak pojawia się prawdziwy problem – paszport Kasi stracił ważność – to tylko Tomek jest świadom powagi i pilności sprawy.

Inna sytuacja dotyczy troski wobec innej osoby i instynktu samozachowawczego. Po upadku Kasi z bieżni Tomek podbiega, by ją uratować i pocieszyć, ale dziewczyna, bardziej przestraszona niż obolała, atakuje werbalnie chłopaka:

[1128] *A co ty, nie dotykaj, w ogóle, skąd wiesz, nie znasz się na tym, nie?*

Dopiero po interwencji trenera się uspokaja. Jej zachowanie jest dziecinne: Kasia zdaje sobie sprawę z tego, że popełniła głupotę i obawia się, że będzie musiała się usprawiedliwić przed Tomkiem. Aby tego uniknąć, woli zachować się roszczeniowo, zrzucić winę właśnie na niego.

¹⁹⁷ J. Gray, *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, op. cit.

8. Budowanie ról społecznych oraz relacji

W badanych odcinkach para ma wiele okazji do interakcji z innymi ludźmi: są to członkowie rodziny (teściowa), bliscy przyjaciele (Ania i Jacek), współpracownicy (sekretarka Tomka), urzędnicy (policjanci), osoby wykonujące konkretny zawód (sprzedawczyni w centrum handlowym, psycholog, instruktor siłowni, pielęgniarka, kelner w restauracji, itd.). W omawianych poniżej sytuacjach bohaterowie, bardziej niż relacjami emocjonalnymi lub zawodowymi, kierują się stereotypowym postrzeganiem płci współrozmówcy.

W większości przypadków, kiedy Kasia rozmawia z mężczyznami, dziewczyna stara się być frywolna i zmysłowa, ponieważ pragnie im się podobać lub wzbudzić zazdrość u Tomka: tak dzieje się z instruktorem na siłowni, z kelnerem w restauracji lub podczas rozmowy telefonicznej z kolegą z pracy. Przed policjantami Kasia próbuje obnażyć całą swoją kobiecą kruchość, aby uniknąć mandatu: jednak gdy w jednym przypadku świadomie realizuje stereotyp „blondynki”, w innym jest (niesłusznie) obrażona, ponieważ jest przekonana, że została oceniona na podstawie płci i koloru włosów. Wobec psychologa wykazuje podziw i szacunek, a przyjaciel Jacek jest traktowany z przesadną poufałością, potwierdzając teorię Tomka, według której Jacek jest gejem.

W pierwszym epizodzie z policjantami Kasia jest na początku miła, starając się bagatelizować swoje wykroczenie, przez moment zaprzecza stanowczo, żeby w końcu ulec; jednak jak tylko policjant się odwróci, ona przeklina, przekonana, że została potraktowana „jak blondynka”, wygłasza feministyczne hasła przeciwko mężczyznom w mundurach, co pozwala wnioskować, że dziewczyna rzeczywiście nic nie rozumie z motoryzacji, niezależnie od koloru włosów. Kasia woli unikać bezpośredniej konfrontacji z policjantem z obawy przed konsekwencjami karnymi, zatem wyładowuje swój gniew na Tomku jako przedstawicielu całej męsko-szowinistycznej kategorii. W drugim przypadku Kasia, świadoma swojego błędu, skutecznie pozoruje stereotypowy kobiecy histeryczny płacz, aby poruszyć mężczyznę-funkcjonariusza.

Kiedy Kasia rozmawia z innymi kobietami, które ją obsługują, na przykład ze sprzedawczynią w centrum handlowym czy z pielęgniarką w szpitalu, używa form grzecznościowych, nie wyraża pogardy, zachęca wręcz drugą osobę do pewnej kobiecej zażyłości. W obu sytuacjach, stojąc przy Tomku, Kasia używa czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej:

[28] *Szukamy butów dla niego.*

[45] *Bierzemy.*

[1139] *Tak, już dajemy.*

Bohaterka pokazuje w ten sposób, że para funkcjonuje jako jeden byt, a przy okazji podkreśla fakt, że ten mężczyzna należy do niej. Taki przekaz jest bardzo wyraźny podczas rozmowy telefonicznej z Ewą, asystentką Tomka: ton głosu Kasi jest stanowczy i autorytarny, choć pozostaje w ramach poprawności i grzeczności:

[530] *Czy mogłabyś wdrożyć się już i nie dzwonić tutaj wieczorem, dobrze? Bardzo cię o to proszę...*

Wyrazy pozornej czułości, którymi Kasia zwraca się do „rywalki” – *Cześć słoneczko ... Kochana ...* – ujawniają ironię i poczucie wyższości, które kobieta czuje, kiedy ma świadomość, że ma przewagę w rywalizacji o mężczyznę.

Podczas epizodu w szpitalu Tomek również używa formy pierwszej osoby liczby mnogiej. W ten sposób i on przeżywa wypadek – zwichniętą nogę swojej dziewczyny:

[1197] *Wpychają się przed nas. Przecież to teraz nasza kolej. Jesteśmy po wypadku!*

Kiedy ma do czynienia z innymi mężczyznami w obecności Kasi, Tomek zawiera ciche porozumienie z nimi: wspiera ich swoim doświadczeniem, a oczekuje w zamian współczucia. Dotyczy to na przykład psychologa, kelnera w restauracji, kiedy Kasia stale zmienia swoje zamówienie; dotyczy to nawet instruktora siłowni, w którym nie dostrzega rywala, ponieważ jest przekonany, że żałosne sztuczki Kasi nie działają na niego. Niepokoi go jednak, gdy Kasia rozpoznaje w instruktorsze wyższy autorytet w dziedzinie gimnastyki:

[1063] *Ale po co go wołasz, przecież wszystko ci wytłumaczyłem.*

Tomkowi nie udało się jednak nawiązać relacji męskiej solidarności z Jackiem po tym, jak daremnie starał się wciągnąć go do rozmowy na stereotypowo przypisywane mężczyznom tematy, takie jak komputery, sport i motoryzacja: chłopak Ani woli gotować, robić zakupy i plotkować. Z tego powodu Tomek atakuje go, oskarża o bycie gejem, nazywa go *Jacusz* z pewną zaczepnością.

Kiedy rozmawia z kobietami, chłopak wydaje się obojętny na urodę ekspedientki, pielęgniarki, przyjaciółek Kasi; jego partnerka jednak bacznie czuwa w obawie, że każda

z tych sytuacji może okazać się niebezpieczna dla ich związku. Tomek wydaje się szczególnie czuły podczas rozmowy telefonicznej z nową asystentką, do której zwraca się pieszczotliwie *Ewunia*. To wystarczy, by wzbudzić zazdrość Kasi.

Matka Kasi jest szorstka wobec córki; zaprzecza jej słowom; korzysta z każdej okazji, żeby oskarżać ją o porzucenie poprzedniego chłopaka dla Tomka [679]:

Kasia	<i>Mamo, super, ale nie powinna dawać tyle tego boczk.</i>
Teściowa	<i>A dlaczego?</i>
Kasia	<i>Nie, bo to tłuste.</i>
Teściowa	<i>No właśnie tłustego nie dałam, wybrałam same chude kawałki. [...]</i>
Kasia	<i>Mamo! Pomogę ci, co?</i>
Teściowa	<i>A daj spokój, umiem jeszcze chodzić, zapomniałaś?</i>

Kasia stara się okazywać matce czułość i troskliwość, porusza ją jej stan, przyjmuje rolę mediatora między matką a chłopakiem, świadoma złych relacji między nimi. Kiedy matka naciska na temat byłego chłopaka, Kasia na próżno stara się jej przerwać:

[717] *Mamusiu, nie rozmawiajmy o tym, dobrze? Mamo, przestań! Mamo, proszę cię!*

Matka Kasi nie kryje dezaprobaty w stosunku do Tomka: prowokuje go, nazywa go *Tomeczek* lub *twój mąż*, z wyczuwalną zaczepnością. Zadowolona z siebie przynosi do stołu sernik, upieczony głównie dlatego, że nie smakuje on Tomkowi. Tomek usiłuje robić dobrą minę do złej gry ze względu na swoją dziewczynę, a jego riposty ukazują inteligencję i sarkazm, nigdy nie przekraczając granicy wulgarności. Tomek czasami zwraca się do teściowej grzecznościowo, a czasami jest z nią na ty:

[736] *Ale ja z Pani córką nie jestem dlatego, że jest porządnicka i akuratna.*

[761] *Ty wiesz, że pierwszy raz mnie nazwałaś człowiekiem?*

W większości przypadków Tomek znieważa teściową z uśmiechem na twarzy i spokojnym tonem głosu, unikając bezpośredniej kłótni, którą starsza kobieta chciałaby sprowokować, żeby potem pewnie zagrać rolę ofiary gwałtownego mężczyzny.

Ania i Jacek, przyjaciele Kasi, są na bieżąco informowani o tym, co dzieje się u Kasi i Tomka: dziewczyna im się zwierza, opowiada o swoim chłopaku, poruszając również kwestie tabu. Podczas obiadu w czwórkę ma się wrażenie, że Tomek jest ofiarą wyśmiewania ze strony trójki pozostałych, sprzymierzonych przeciwko niemu. Kasia pozwala sobie na publiczne podkreślanie wad Tomka, zaczynając od jego niekompetencji w kuchni, żeby później upokorzyć jego niezadowalającą sprawność seksualną podczas podróży:

[459] *Ty, jasne, on nie odróżnia winegretu od wina.*

[535] *Kochanie, ja cię bardzo kocham, naprawdę jesteś super w łóżku. Gorzej poza.*

Tomkowi pozostaje bronić się w podobny sposób:

[464] *A pamiętasz kochana, jak programowałaś wideo?*

Ania i Jacek mają okazję być złośliwi w stosunku do Kasi: im się udało uprawiać seks wszędzie i sugerują, że może to ona jest odpowiedzialna, jeśli jej partner nie stoi na wysokości zadania. Należy tu dodać, że styl wypowiedzi delikatnego Jacka czasami zalicza nieoczekiwane wpadki w postaci wulgaryzmów:

[487] *Gość z jajami, lubię takich.*

[491] *Między facetami tak się żartuje: ty pedale, ty pedale!*

[525] *Baba do niego wieczorem dzwoni?*

Kasia uwielbia ich towarzystwo i ma nadzieję spędzić z nimi wakacje, a Tomek zrobiłby wszystko, aby tego uniknąć.

Podsumowanie

Jak już stwierdzono, oryginalne kanadyjskie skecze omawianego *sitcomu* mają uniwersalny charakter, w związku z czym można je łatwo przenosić do innych krajów – podstawowe składniki to zakochana para oraz ich codzienne życie: dom, praca, rodzina, przyjaciele.

Przeniesienie przygód Guya i Sylvie z Quebecu do Polski wymagało jednak ich wpisania w specyficzny lokalny kontekst społeczny: w roku 2002 Polacy już otrząsnęli się po zmianie ustrojowej (1989) i przygotowywali się do wejścia do Unii Europejskiej (2004). Obywatele, którzy dorastali w Polsce Ludowej, mieli niewiele ponad 10 lat na dostosowanie się do nowych warunków ekonomii rynkowej, a niektórzy potrafili wykorzystać ten moment poprzez prywatyzację, zakładanie firm, otwieranie się na współpracę międzynarodową, oferowanie produktów i usług, zwłaszcza wcześniej niedostępnych w kraju. Ambitni młodzi ludzie z prowincji przenieśli się do wielkich miast, dając początek nowej grupie społecznej, nastawionej na karierę i zysk, kosmopolitycznej i otwartej na nowości technologiczne. Symbolami ich sukcesu stają się odzież markowa, telefony komórkowe i komputery – ich postawą kierują hedonizm i indywidualizm.

Nie ma oficjalnej nazwy dla tej nowej kategorii społecznej, choć można ją kojarzyć ze zjawiskiem *Yuppies* (*Young Urban Professional*), które rozpowszechniało się w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych w latach 80. Polski wariant tego słowa, *japiszoni*, zawiera konotacje lekceważące lub pogardliwe, gdyż w szczególności podkreśla ostentacyjnie wystawny tryb życia.

W tym kontekście można również używać słów *nuworysz* (i jego kalki *nowobogacki*) czy *dorobkiewicz*. Etymologia tych słów koncentruje się na aspekcie finansowym. Pierwszy wyraz nawiązuje do pewnego złego gustu estetycznego i nieokrzesanego zachowania, ponieważ szybko zarabiane pieniądze nie są w stanie wypełnić braków w kulturze osobistej. Przy drugim kwestionuje się metody gromadzenia majątku i pozycji społecznej. Te słowa mają ogólne zastosowanie i nie odnoszą się tylko do opisanego tu okresu. Należy tu jeszcze wspominać pogardliwe określenie *Warszawka*, które, co ciekawe, ma dwie przeciwstawne interpretacje: w jednym przypadku odnosi się do tych mieszkańców stolicy, którzy wywodzą się z mniejszych miejscowości, a zatem do prowincjuszy, pozujących, żeby podnieść własny status; drugie określenie opisuje

rodowitych warszawiaków, którzy z pogardą spoglądają na resztę kraju, dumni ze swojego wyczerpującego, ale intratnego stylu życia.

W ramach tych definicji należy interpretować postaci Kasi i Tomka. Statystyki oglądalności wykazały, że głównymi odbiorcami tego *sitcomu* byli zamożni trzydziestolatkowie z dużych miast, a więc osoby utożsamiające się z bohaterami programu¹⁹⁸.

Przygody Kanadyjczyków Guya i Sylvie są, owszem, uniwersalne, ale skuteczna praca nad adaptacją wykonana przez zespół Jurka Bogajewicza oraz realistyczne aktorstwo Joanny Brodzik i Pawła Wilczaka przekształciły sylwetki Kasi i Tomka w portret pewnego polskiego pokolenia.

Z dialogów nie wynika jasno, czy Tomek urodził się w Warszawie, czy może przeniósł się do stolicy na studia; brakuje też informacji o uzyskanym tytule naukowym. Wiadomo, że obecnie zajmuje kierownicze stanowisko w firmie usługowej. Sposób, w jaki włada językiem polskim, jest poprawny, niemniej jednak często posługuje się on formami potocznymi lub wybiera warianty typowe dla słabo wykształconego użytkownika.

[469] *Aa, posłuchaj. A byśmy się wybrali do mojego kumpla, on ma taki terenowy samochód, wiesz, napęd na 4 koła, jeździsz po górach po prostu, wiesz.*

Tomek nie wypowiada się na takie tematy, jak polityka czy religia, unika debaty proponowanej przez partnerkę. Zastanawia się nad takimi zjawiskami jak śmierć, ojcostwo, dyskryminacja społeczna tylko wtedy, gdy go bezpośrednio dotyczą. Wyraźnym przykładem jego praktycznego podejścia do rozmowy jest irytacja, która towarzyszy mu na spotkaniach z psychologiem, ponieważ jest zmuszony opisać relację, która w jego mniemaniu doskonale funkcjonuje. Tomek pozostaje mężczyzną, który kieruje się logiką i ma podstawową wiedzę ogólną, a jego idiolekt odzwierciedla te jego cechy: zdania proste, słownictwo ograniczone, ale odpowiednie w odniesieniu do spraw biznesowych lub technologicznych, formy potoczne, ale rzadko wulgarne. Tomek ma silne poczucie humoru, często posługuje się ironią i sarkazmem.

[1212] *A pomyślałem, że z tą złamaną kostką pożyjesz góra miesiąc, no to ci kupię może prezent.*

¹⁹⁸ <https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/kasia-i-tomek-dla-bogatych> Dostęp: 08.03.2025.

W dialogach z partnerką Tomek umie tylko bezpośrednio prosić albo nakazywać, żeby Kasia coś robiła. Dziewczyna, natomiast, skutecznie korzysta z innych, często domniemyanych zasobów, stosuje aluzje, zachowuje się dziecinnie albo gra na poczuciu winy. Kasia nie jest uległą ofiarą autorytarnego mężczyzny, jest kobietą wyemancypowaną, zdolną do podejmowania inicjatywy, która bez skrupowania radzi sobie z każdym tematem.

W odróżnieniu od konserwatywnego Tomka Kasia jest optymistycznie nastawiona wobec innych ludzi, chociaż czasami uchodzi za naiwną. Fascynuje ją różnorodność, rozmawia z cudzoziemcami, z gejami, z młodszymi od niej studentami: jej ciekawość nie zna granic, dlatego dziewczyna bezustannie pochłania informacje z otaczającego świata i rozwija się jako człowiek. Jej idiolekt cechują bardziej literackie słownictwo i złożone zdania, ale również pieszczotliwe zdrobnienia, wykrzyknienia, infantylizmy.

[645] *Musimy mieć dwie łazienki, naprawdę, wiesz, ja bym chciała mieć taką różową, na pięterku.*

[811] *Panie doktorze, więc, w ostatnim numerze „Twojego Wdzięku” przeczytałam Pański artykuł o tym, że siódmy rok bycia razem to krytyczny moment dla pary, my właśnie jesteśmy ze sobą siedem lat, no i na wszelki wypadek postanowiłam przyjść do Pana.*

Kasia i Tomek to dwie przeciwstawne postaci, jak to często bywa w prawdziwym życiu, które trzymają przy sobie ich silne uczucia i nieograniczona poufałość. Na ich idiolekty można spojrzeć dwojako. Z jednej strony można powiedzieć, że język *sitcomu* reprezentuje pewien aspekt polszczyzny medialnej zaproponowany przez komercyjną stację telewizyjną na początku XXI wieku, mającą silny wpływ na nawyki językowe użytkowników. Z drugiej strony sami bohaterowie *sitcomu* są współcześni swoim widzom i w równym stopniu pozostają pod wpływem kontekstu językowego, w którym są osadzeni.

IV.C. *Sasza + Masza. Odcinki 1–4*

Na początku lat 80. Centralna Telewizja Radziecka, będąca pod bezpośrednim nadzorem rządowym, miała monopol na nadawanie na terytorium Związku Radzieckiego. Przekazywała obywatelom informacje od komitetu centralnego, zapewniała interpretację wybranych wiadomości krajowych i zagranicznych w duchu ideologii komunistycznej, rozpowszechniała treści propagandowe, pokazywała wyróżniające się, budujące przykłady kultury narodowej, od arcydzieł literatury po muzykę klasyczną.

Pierwszy etap zmian nastąpił w 1987 roku, kiedy wprowadzone przez Michaiła Gorbaczowa reformy tak zwanej *glasnosti* znalazły zastosowanie także w środkach masowego przekazu. Po zniesieniu cenzury programy informacyjne odeszły od optymistycznych przekazów partyjnych i zaczęły dokumentować bieżące problemy społeczne: przestępczość, narkomanię i alkoholizm, choroby zawodowe i HIV, porzucone dzieci. Brak gotowego materiału lokalnego służącego zapewnieniu rozrywki skłonił władze telewizji państwowej do importu produktów zagranicznych. Wyjątkowy sukces odniosły w tym okresie południowoamerykańskie telenowełe, które przedstawiały dalekie światy i egzotyczne sytuacje, niespotykane w rosyjskiej rzeczywistości.

W 1990 roku zaczęła nadawać pierwsza stacja komercyjna 2x2, a rok później Centralna Telewizja przestała istnieć wraz ze Związkiem Radzieckim. Od tego momentu w Rosji zostały wprowadzone zasady rynkowe: telewizja żegnała się z pionowym kierunkiem komunikacji (od władzy do obywateli), aby obrać kierunek poziomy (od obywatela do całego społeczeństwa). Gwałtownie rosła liczba stacji prywatnych, głównie o zasięgu regionalnym: wyposażone w nowoczesny sprzęt, zdobywały publiczność dzięki lepszej jakości obrazu i oryginalnym programom. Nowa rosyjska telewizja państwowa (Ostankino) nie nadążała ze zmianami i musiała przejść gruntowną reorganizację w roku 2005 (ORT).

Trudno jednak twierdzić, by telewizja w Rosji była politycznie niezależna. Już podczas pierwszych wyborów prezydenckich największe grupy medialne zajęły stanowiska, popierając kandydaturę Borysa Jelcyna w imieniu koncernów finansowych lub oligarchów, którzy również za pośrednictwem telewizji walczyli między sobą o bogactwa i władzę. Ten okres chaosu został przerwany już podczas pierwszej kadencji prezydenta Władimira Putina, który systematycznie ograniczał uprawnienia kanałów nieprzychylnych władzom, redystrybuując koncesje i zwiększając nadzór nad telewizją

państwową. W efekcie duże spółki publiczne, na przykład Gazprom, stały się większościowymi udziałowcami kanałów, takich jak 2x2, NTV i TNT – kanału, który nadawał *sitcom Sasza + Masza*.

Zmiany, jakie zaszły w telewizji rosyjskiej po 1991 roku, wpłynęły nie tylko na tematy, lecz także na gatunki programów. Na rynku pojawiły się mało wówczas znane programy rozrywkowe: *quizey*, *talk show*, *reality show*, *sitcomy*¹⁹⁹. Pierwsze komedie sytuacyjne pokazywane w Rosji pochodziły ze Stanów Zjednoczonych: od klasycznej, czarnobiałej *I love Lucy* po nowoczesną *Friends*²⁰⁰. Rosyjska publiczność polubiła ich szybkie tempo, chociaż niechętnie przyjęła nagrany śmiech z widowni. Największa przeszkoda była widoczna jednak na poziomie językowym: gry słowne i aluzje gubiły się podczas tłumaczenia z angielskiego, liczne nawiązania do kultury amerykańskiej były trudne do przyswojenia. Stało się konieczne nagrywanie własnych, lokalnych produkcji, a najbardziej praktycznym rozwiązaniem była adaptacja zagranicznych formatów. Pierwsze udane rosyjskie *sitcomy* to *Moja prekrasnaja niania*, czyli adaptacja *The Nanny* w 2004 roku na kanale STS i *Sasza + Masza* stacji TNT²⁰¹. Omawiany tu serial był nadawany przez prawie dwa lata, od września 2003 do listopada 2005, liczył 125 odcinków po około 25 minut każdy. Dzięki niemu oboje aktorów wcielających się w główne postaci serialu – Georgij Dronov i Elena Birjukova – dali się poznać szerokiej publiczności.

Telewizja radziecka dbała o wysoki poziom językowy, kształcąc w ten sposób wszystkich obywateli, nawet tych, dla których język rosyjski był *lingua franca*; jej wzorem był język literacki pisany. Na początku XXI wieku wzorce zaczerpnięte z zagranicznych programów przenikały również do języka rosyjskiego, wywierając wpływ na fonetykę, leksykę i składnię. Nowy nurt proponuje rozluźnienie normy gramatycznej i przewartościowanie języka mówionego, form potocznych, pospolitego stylu. Ze względu na pochodzenie z zagranicy rosyjscy językoznawcy porównują to zjawisko z inwazją, przeprowadzaną przy użyciu nowoczesnych środków masowego przekazu, mającą na celu kulturową i duchową degradację narodu rosyjskiego²⁰². Główne jej

¹⁹⁹ А.Н. Самстыко, *Трансформация российского телевидения в постсоветскую эпоху*, „Вестник Российского государственного университета им. И. Канта” 2009, № 8, s. 102–107.

²⁰⁰ D. Heller, *Russian “sitkom” adaptation: the Pushkin principle*, “Journal of Popular Film and Television” 2003, Vol. 31, Iss. 2, s. 60–72.

²⁰¹ S. Hutchins, N. Rulyova, *Television and culture in Putin's Russia*, London 2009.

²⁰² В. Костомаров, *Языковой вкус эпохи*, Санкт-Петербург 1999.

konsekwencje to zubożenie leksyki, obniżenie stylu komunikacji, zgrubienie oraz wypaczenie języka.

W rzeczywistości już nie raz język rosyjski był poddawany wpływom zewnętrznym: jako przykład można tu podać okres reform Piotra Wielkiego w drugiej połowie XVII wieku, kiedy wprowadzenie zaawansowanej techniki z zagranicy w takie dziedziny jak marynarka wojenna, handel czy rolnictwo wiązało się z nowym, importowanym słownictwem²⁰³. W XIX wieku arystokracja rosyjska miała zwyczaj komunikować się po francusku, co też doprowadziło do licznych oddziaływań francuskiego na język lokalny. W okresie radzieckim język rosyjski znacząco wpływał na mowę innych narodów republik federalnych, ale też czerpał z nich dużo, zwłaszcza na poziomie leksykalnym. Zjawisko, które ma miejsce w bieżącym stuleciu, przybiera jednak znacznie większe rozmiary dzięki szybkiemu rozprzestrzenianiu się nowych wzorów językowych z ekranów telewizorów.

M.R. Kapusnikova i N.A. Noskova przedstawiają obecny stan rosyjskiego słownictwa, opanowanego przez żargon, barbaryzmy, zapożyczenia z języków obcych, wulgaryzmy²⁰⁴. Bezpośrednimi ofiarami tego zjawiska są młodsze pokolenia, bardziej podatne na wpływ środków masowego przekazu: ich komunikacja jest gramatycznie niepoprawna i leksykalnie zubożała.

Z gramatycznego punktu widzenia niektóre zjawiska świadczą o tym, że współczesny język rosyjski staje się coraz bardziej analityczny, to znaczy przekazuje relacje między słowami w zdaniach głównie za pomocą słów pomocniczych (cząstek, przyimków itp.) i kolejności wyrazów, w przeciwieństwie do normalnego stosowania fleksji. Wśród tych zjawisk można wymienić wzrost liczby nieodmiennych rzeczowników i skróconych wyrazów złożonych, nieprzestrzeganie fleksji i tradycyjnych rekcji, jednolitość rekcji niektórych przyimków i rozszerzenie zgodności semantycznej ze szkodą dla zgodności syntaktycznej²⁰⁵.

Badany tu korpus zawiera wybrane fragmenty z pierwszych czterech odcinków pierwszego sezonu. Liczby w nawiasach kwadratowych przy cytatach odwołują się do wiersza z tekstu korpusu, załączonego na końcu pracy. Tytułem informacji należy dodać, że istnieje jeszcze jedna wersja rosyjskojęzyczna tego *sitcomu*. To adaptacja z

²⁰³ В. В. Виноградов, *Избранные труды. История русского литературного языка*, Москва 1978.

²⁰⁴ М. Р. Капусникова, Н.А. Носкова, *Влияние СМИ на формирование русского языка*, „Научно-методический электронный журнал «Концепт»” 2016, Т. 11, s. 2776–2780.

²⁰⁵ V. Benigni, *Il mutamento linguistico nel russo contemporaneo*, Roma 2007.

Kazachstanu: nosi tytuł *Marat i Zhanna*, była emitowana przez Sed'moj Kanal w 2012 roku.

1. Słownictwo

W dialogach Saszy i Maszy słownictwo jest ograniczone, mało wyrafinowane, rzadko należy do zasobów literackich. Liczne wyrazy są nieobecne w głównych słownikach rosyjskich lub są klasyfikowane jako slang i kolokwializmy; czasami mają także nowe znaczenia.

[123] *Не надо заморачиваться на этой проблеме.* [Nie trzeba zawracać sobie głowy tym problemem.]

[333] *Когда ты начинаешь говорить о своём отце, тебя просто колбасит.* [Kiedy zaczynasz mówić o swoim ojcu, po prostu świrujesz.]

[362] *Машка, ты меня застукала.* [Masza, przyłapałaś mnie.]

[431] *Ну может быть я и переборщила.* [No, może przesadziłam.]

[433] *Но это будет так не прикольно.* [Ale nie będzie tak fajnie.]

Na szczególną uwagę zasługują niektóre wyrazy, niekiedy nawet pochodzenia literackiego, które przypisują kontekstowi nacechowanie pejoratywne. Mogą odnosić się na przykład do części ciała, do przedmiotów lub być przymiotnikami wyrażającymi negatywne wartości:

[6] *В следующий раз, когда она позвонит, я скажу ей всё это прямо в лоб... Так что, будьте добры, закройте рот и положите трубку.* [Następnym razem, gdy zadzwoni, powiem jej to prosto w twarz... Więc proszę, niech Pani zamknie gębę i odłoży słuchawkę.]

[1074] *Зануцу в твою тупую бабку.* [Rozwalę go na twoim pustym łbie.]

[321] *Саш, хватит делать кислую рожу.* [Sasza, przestań robić kwaśną minę.]

[809] *Она как раз перед этим купила четыре футболки и ещё какую-то фигню для подарка.* [Zaraz przed tym kupiła cztery T-shirty i jeszcze jakąś duperele na prezent.]

[496] *Ну потому что дурная наследственность передается и через поколение.* [No bo złe geny są przekazywane nawet co drugie pokolenie.]

[630] *Маша, ну только потому, чтобы ты отвязалась от меня со своими дурацкими вопросами.* [Masza, to tylko dlatego, żebyś się odczepiła ode mnie ze swoimi głupimi pytaniami].

1.1. Wykrzyknienia

Masza często zaczyna swoje wypowiedzi wykrzyknieniem *O, Oй*, żeby narzekać, wyrażać niezgodę, dezaprobatę.

[47] *Ой, какой кошмар. Ужас.* [Co za koszmar, masakra!]

Eufemizm *блин*, porównywalny do polskiego *kurczę*, jest dwukrotnie wymawiany przez Saszę, jeden raz przez Maszę.

[322] *Ну где эта чёртова палата? Здесь мы уже второй раз ходим. Как в лабиринте, блин!* [No gdzie jest ten cholerny oddział? Już drugi raz tu trafiliśmy. To jakiś labirynt, kurczę!]

Diabeł jest przywoływany 5 razy przez Saszę i raz przez Maszę. Sasza powtarza pospolite frazeologizmy wyrażające niecierpliwość i gniew: *чёрт возьми! чёрт побери!* (do diabła! A niech to diabli...!)

[67] *Чёрт! Давай, козёл, ну куда ты едешь?* [Cholera! Jak ty jedziesz, baranie!]

Masza zwraca się do Boga 6 razy (*Господу* 3 razy; *Боже мой* 3 razy). Sasza tylko raz, choć jeszcze używa wyrazu *слава богу* (dzięki Bogu).

[1009] *О, господи, неужели ты и с ней спал?* [Boże, czy naprawdę z nią spałeś?]

[1039] *Ой боже мой, это мишка. У меня в детстве был точно такой же.*
[Boże, to misiaczek pluszowy. W dzieciństwie miałam właśnie taki sam.]

W badaniu z roku 2015 R.F. Abdullaev twierdził, że kobiety częściej posługują się frazeologizmami podkreślającymi emocjonalną treść swoich wypowiedzi (*Боже мой, Господу*), często zawierającymi oceny wyrażone za pomocą przymiotników w stopniu najwyższym²⁰⁶. Mężczyźni natomiast używają frazesów potwierdzających prawdziwość ich wypowiedzi, aby wpłynąć na odbiorcę, aby przyznano im rację: *честное слово* (słowo honoru), *Бог свидетель* (Bóg jest mi świadkiem); *разрази меня гром* (niech mnie piorun trzaśnie). Choć w obecnym korpusie Masza, owszem, zwraca się do Boga znacznie częściej niż jej partner, wydaje się, że nie ma tu wystarczająco dużo elementów, aby potwierdzić tę teorię.

²⁰⁶ Р.Ф. Абдуллаев, *Модальные фразеологизмы в речи мужчин и женщин*, „Грамота” 2015, № 12-2(54), s. 13–16.

1.2. Wołacze, zdrobnienia, formy pieszczotliwe

Bohater *sitcomu* nazywa się Александр (Aleksandr), ale w korpusie to pełne imię słyszy się tylko raz, kiedy psycholog zwraca się do niego po raz pierwszy. Jego partnerka nazywa go zdrobnieniem Саша (Sasza), często pomijając wymowę ostatniej samogłoski. W kilku przypadkach wciąż dodaje pieszczotliwy sufix i wymawia imię Сашка (Saszka).

Dziewczyna nie używa żadnych przydomków w stosunku do niego. Tylko w jednym konkretnym przypadku, przestraszona widokiem chorego partnera, używa wołacza *бедненьки мой* (mój biedny).

Rozmawiając ze swoją dziewczyną, bohater *sitcomu* wybiera na zmianę kilka zdrobnień imienia Мария (Marija): Маша (Masza, często z pominięciem ostatniej samogłoski), Машка (Maszka), aż do bardziej dziecinnej formy Машенька (Maszeńka). Poza tym zwraca się do niej za pomocą kilku pieszczotliwych przydomków: *солнышко* (słoneczko), *дорогая* (moja droga), *моя любовь* (moja kochana). Tylko raz, zły na nią, stosuje oskarżycielskie określenia:

[1095] *А, ну врунья, ну обманищица, а!* [Ach, ty kłamczucho, ty oszustko!]

1.3. Zapożyczenia z języków obcych

Masza to nowoczesna kobieta, zafascynowana kosmopolitycznym światem. Podczas wielkanocnego obiadu odchodzi od tradycji, dekorując stół kieliszkami w stylu angielskim i serwując medalion wieprzowy, w zamian otrzymując reprimendę od matki.

Użyte w korpusie wyrazy obce w większości przypadków są już dawno zakorzenione w języku rosyjskim. Mogą odnosić się do gotowania: *пазы* (potrawka, z francuskiego *ragout*), *суп-пюре* (zupa-puree); pielęgnacji ciała: *лосьон* (balsam), *гель* (żel); technologii: *сайт* (strona internetowa), *плеер* (odtwarzacz mp3, z angielskiego *player*), *скутер* (skuter); sportu: *тренер* (trener), *тренажёр* (atlas); odzieży: *кейс* (aktówka, z angielskiego *case*). Ten ostatni wyraz można zaliczyć do socjolektu ze względu na jego rozpowszechnienie wśród pracowników korporacji.

Sasza używa serii terminów technicznych pochodzenia obcego, próbując zaimponować swojej partnerce własną wiedzą w dziedzinie gimnastyki i aby odwrócić jej uwagę od młodego, przystojnego trenera:

[892] *Да. Тренеры в этих фитнес, они на самом деле себе только жир наращивают, а не мускулы. Ну подумай сама, они жрут всякие анаболики, стероиды.* [Tak. Trenerzy w tych fitness-klubach, właściwie tylko gromadzą tłuszcz, a nie mięśnie. Pomyśl sama, wcinają wszelkiego rodzaju anaboliki, sterydy.]

1.4. Deminutywy

Niewiele jest zdrobnionych słów w dialogach Saszy i Maszy. Masza zaczyna z nich korzystać podekscytowana po otrzymaniu w prezencie pluszowego misia, który od razu kojarzy się jej z upragnionym dzieckiem:

[1043] *Саша, поцелуй его. Это теперь твой сыночек... Бусечка моя сладенькая.*
[Sasza, pocałuj go. To jest teraz twój synek... Moje słodkie maleństwo.]

Sasza natomiast posługuje się niektórymi zdrobnieniami z ironicznym nacechowaniem, odwołując się do tematów rozmów między partnerką a jej matką:

[10] *... почему она всегда звонит в половину одиннадцатого и начинает вести с тобой дурацкие беседы о своих сковородках, кастрюльках, собачках?* [... dlaczego ona zawsze dzwoni o wpół do jedenastej i zaczyna z tobą pleść głupoty o patelkach, o rondelkach, o pieskach?]

2. Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja

Styl rozmowy pomiędzy bohaterami jest na ogół nieformalny, niektóre powszechnie używane słowa są wymawiane w sposób skrócony. Na przykład: *цяс* zamiast *сейчас* (teraz); *чѐ* zamiast *чего* lub *что* (czego, co), często w kombinacjach takich jak: *Чѐ серьёзно? Чѐ правда? Ты чѐ?* (Poważnie? Naprawdę? Co ty!); *ме* zamiast *тебе*, *не* zamiast *нет*:

[330] *Ну, как те объяснить, ну?* [No jak ci to wytłumaczyć?]

[785] *Не, ну не рядом с отелем, минут семь ходьбы.* [Nie, nie obok hotelu, jakieś siedem minut na piechotę.]

Krótkie formy przymiotnikowe są rzadko używane w języku potocznym i to zjawisko odzwierciedla się w analizowanym tekście, gdzie pojawiają się tylko trzykrotnie, zawsze z funkcją orzecznika rzeczownikowego. W jednym przypadku przymiotnika takiego używa poprawnie Masza, chociaż jej zdanie może brzmieć nieco archaicznie:

[651] *Да ты совершенно невыносим.* [Jesteś zupełnie nieznośny.]

Warto zauważyć, że Sasza w innej sytuacji wypowiada identyczne zdanie, tylko że z dłuższą formą przymiotnika:

[368] *Маи, ну слушай, ну иногда ты бываешь просто невыносимой.* [Masza, posłuchaj, czasami bywasz naprawdę nieznośna.]

W dwóch innych przypadkach para powtarza konwencjonalne, utarte frazesy, zawierające krótkie formy przymiotników, a więc nie wynika to z ich świadomego wyboru stylistycznego, a z cytowania z wiedzy powszechnej każdego Rosjanina:

[191] *Вы, что, чувствуете, что конец близок. Да?* [Pani wyczuwa, że koniec jest bliski. Tak?]

[675] *Я знаю, что жизнь коротка и мы все гости в этом мире.* [Wiem, że życie jest krótkie i wszyscy jesteśmy gośćmi na tym świecie.]

Główny element gramatyczny odróżniający rosyjski język mówiony od pisanego jest widoczny w użyciu partykuł. Obficie korzystają z nich bohaterowie analizowanego

tekstu. Nie chodzi jednak tylko o dekorację stylistyczną, ale o sygnały językowe o precyzyjnych funkcjach w ramach dyskursu.

Partykuły oczywiście istnieją również w innych językach, ale w rosyjskim wyróżniają się one liczbą, częstotliwością oraz różnymi znaczeniami, jakie są w stanie przypisać danej wypowiedzi, w sposób podobny jak intonacja.

Ich głównym celem jest punktowanie całego procesu komunikacyjnego, akcentowanie wskaźników emocjonalnych: w szczególności relacji między osobą mówiącą a zaproponowanym tematem, między nim a innymi uczestnikami rozmowy. Partykuły zapewniają skuteczny przebieg komunikacji, angażują wszystkich rozmówców²⁰⁷.

Partykuły modalne, w przeciwieństwie do innych części mowy, nie mają własnego znaczenia, dlatego często pełnią funkcje pomocnicze wobec innych wyrazów. Odniesienie do modalności należy do gramatyka V.V. Vinogradova, który już w roku 1950 podkreślał znaczenie partykuł w dyskursie i podzielił je na osiem kategorii: wzmacniająco-ograniczające, łączące, definiujące, wskazujące, nieokreślone, ilościowe, negatywne, modalno-werbalne²⁰⁸.

Za pomocą pragmatycznego podejścia udało się dokładniej zdefiniować ich wartości w dyskursie. Za Starodumową partykuły pełnią liczne funkcje na różnych poziomach komunikacyjnych²⁰⁹:

- Na płaszczyźnie pragmatycznej wyrażają stosunek mówiącego do tekstu i kontekstu, ale także tworzą relacje ze współrozmówcą: pobudzają go do odpowiedzi lub działania; mogą również być częścią odpowiedzi; podtrzymują aktywny kontakt między uczestnikami. Partykuła może zatem należeć do aktu mowy, podkreślając jego znaczenie illokucyjne, albo znajdować się w reakcji na akt mowy, ujawniając sposób, w jaki ten akt został zinterpretowany.
- Na poziomie składniowym pozwalają zachować aktualność tematu i rematu; ustanawiają związki między różnymi częściami dialogu, między dwiema wypowiedziami, między pytaniem a odpowiedzią, między aktem mowy a jego konsekwencjami; mogą również samodzielnie zastępować całą wypowiedź.

²⁰⁷ Т.М. Николаева, *Функции частиц в высказывании (на материале славянских языков)*, Москва 1985.

²⁰⁸ В.В. Виноградов, *О категории модальности и модальных словах в русском языке*, Москва 1950.

²⁰⁹ Е.А. Стародумова, *Русские частицы. Учебное пособие*, Владивосток 1997.

- Na poziomie stylistycznym partykuły wskazują formę i rodzaj wypowiedzi, charakteryzują styl mówcy.

Owszem, niektóre partykuły wyraźnie określają konkretną emocję: *неужели* oraz *разве*, na przykład znajdują się zazwyczaj w zdaniach pytających i wyrażają niedowierzanie, zdziwienie, podobnie jak polska partykuła *czyżby*, wprowadzająca pytania retoryczne. W większości przypadków jednak partykuły mogą pełnić zarówno funkcję wyjaśniania statusu komunikacyjnego wypowiedzi (ilokucji), jak i nasilenia emocji. Funkcja czysto stylistyczna jest rzadko stosowana²¹⁰.

Najczęściej spotykaną partykułą w korpusie jest *ну*. Ważna jest jej pozycja w wypowiedzi: na początku pozwala mówiącemu zebrać myśli przed wyrażeniem siebie lub może odwołać się do ostatnich słów innego rozmówcy i zabezpieczyć przejęcie głosu w dialogu. W środku – może służyć jako pauza lub jako wzmocnienie znaczenia konkretnego słowa, podkreślając udział emocjonalny mówiącego. Na końcu wypowiedzi zaznacza zakończenie tury, zachęca innych do reakcji, odpowiedzi, kontynuacji rozmowy. Często partykuła jest spotykana sama, ponieważ może obejmować cały akt mowy, wzmacniany za pomocą tonu głosu, jakim jest wymawiana.

Innymi słowy, ta sama partykuła pomaga podkreślić emocje towarzyszące wypowiedzi, które jednak nie są zawarte w partykule, a są jej przypisane przez semantyczny, gramatyczny i pragmatyczny kontekst samej wypowiedzi.

[51] *Нет, ну это не возможно. Ну я есть хочу. Ну Машиа.* [Nie, no, to niemożliwe.

Ja chcę jeść. Masza, no!]

[52] *Мама обидится, ну.* [Mama się obrazi, no!]

[196] *Ну это потому что характеры наши, ну как бы, ну типа того, что...*

[Cóż, to dlatego, że nasze charaktery, no, tak jakby, no takie, że...]

[1095] *А, ну врунья, ну обманищица, а! Ну разве можно так обманывать?* [Ach, ty kłamczucho, oszustko! Jak możesz być tak podstępna?]

Godna uwagi jest sytuacja, w której Masza prosi partnera o określenie znaczenia dopiero co używanej partykuły, aby własnymi słowami rozwinął myśl, którą właśnie tym krótkim słowem wyraził [826]:

Masza	<i>Да. Саш, как ты думаешь?</i>	Tak. Sasza, co o tym myślisz?

²¹⁰ П.А. Купоросов, *Функции эмоционально-экспрессивных частиц. Коммуникативно-прагматический аспект*, в: *Смысловое пространство текста. Выпуск VII. Серия "Лингвистические исследования"*: материалы межвузовской научно-практической конференции 2007г., ред. И.Д. Чаплыгин, Петропавловск-Камчатский 2007, s. 62–68.

Sasza	<i>Ну.</i>	Cóż.
Masza	<i>Что ну?</i>	Co za „cóż”?

Partykuła może dodatkowo być sparowana w różnych kombinacjach, takich, jak:
ну и, ну а, ну как, ну что, ну да, а ну, да ну, ну уж, ну так...

[6] *Ну вот посмотри, сорок пять минут.* [Nie no posłuchaj, czterdzieści pięć minut.]

[58] *Саша, ну гусь – это святое. Ну как ты не понимаешь?...* [Sasza, no, gęś jest tu świętością. No jak możesz nie rozumieć?...]

[1078] *Ну да, именно так он и сказал. Ну он же врач, ему виднее.* [No tak, dokładnie tak powiedział. Cóż, jest lekarzem, on wie lepiej.]

Partykuła *а*, podobnie jak w języku polskim, służy wprowadzeniu wątku w dialogu, nawiązującego do poprzednich, czy zupełnie nowego:

[54] *А чё это вы так друг на друга смотрите?* [A czemu wy dwoje tak na siebie patrzycie?]

Masza używa jej czasem jako sufiksu o niemal dziecięcej konotacji:

[16] *He-а, времени нет.* [Nie-e, nie ma czasu.]

Na końcu zdania, z odpowiednim tonem, to pytanie dorzucone, zachęcające rozmówcę do wyrażenia opinii. Z pewnością nie jest to elegancka formuła, może być podyktowana szorstkością lub obawą przed obrażeniem drugiej osoby:

[122] *Ну Саи, ну мама права, ну может нам сдать какие-нибудь тесты. А?*
[No cóż, Sasza, no, mama ma rację, no, może powinniśmy robić jakieś badania, co nie?]

Może jeszcze być używana w funkcji wykrzyknienia, na przykład do podkreślenia, że coś zostało zrozumiane:

[202] *А, так вот почему Вы так резко переменили своё мнение ко мне.* [Aha, więc dlatego Pani tak drastycznie zmieniła zdanie na mój temat.]

Partykuła *вот* w funkcji przysłówkowej może towarzyszyć czynności wskazywania czegoś, ale służy również do rozpoczęcia zdania, opisu lub ujawnienia czegoś nieprzyjemnego:

[456] *Тебе может быть и все равно, а вот мне далеко не всё равно.* [Może to cię nie obchodzi, ale mnie to zdecydowanie obchodzi.]

[529] *Вот скажите мне откровенно, почему я Вам не нравлюсь?* [Niech Pani powie mi szczerze, dlaczego mnie Pani nie lubi?]

[770] *А нет, подожди, марку, щяс, марку вот. Вот, ну теперь всё. Вот.* [A nie, poczekaj, znaczek, zaraz, znaczek, tak. Cóż. Teraz wszystko. Masz.]

[952] *Саша, я ненавижу, когда ты вот так вот устраиваешь бардак в моей сумке.* [Sasza, nie znoszę, kiedy robisz bałagan w mojej torbie w ten sposób.]

Partykuła *то* jest zwykle wymawiana bezpośrednio po innym słowie, które automatycznie nabiera negatywnych konotacji:

[151] *Ну что Вы говорите-то?* [A co Pani gada?]

[160] *А что такое-то?* [A cóż to takiego?]

[537] *И что ж такого в глазах-то моих Вам такого не нравится?* [A co takiego z moimi oczami Pani nie pasuje?]

[744] *Зачем тащить с собой ракетки-то?* [Po co tachać ze sobą jakieś rakietki?]

Partykuła *же*, czasami wymawiana tylko *ж*, umieszczona po zaimku pytającym wzmacnia intensywność pytania; po zaimku osobowym podkreśla udział podmiotów w czynności; w innych przypadkach ma po prostu wartość wzmacniającą:

[28] *Кто же это?* [Kto to za jeden?]

[406] *Бедная, как же ты наверное, устала?* [Biedactwo, ależ musisz być zmęczona!]

[434] *Ты же видишь, что я бреюсь.* [Przecież widzisz, że się golę.]

[327] *Нас же слышно.* [Przecież nas słychać!]

[416] *Слушай, ну надо же, как летит время.* [No zobacz, no pewnie trzeba, ale leci ten czas.]

Partykuła *да*, poza oczywiście udzieleniem twierdzącej odpowiedzi na pytanie, pojawia się w wielu innych sytuacjach, na przykład aby wzmocnić prośbę o wykonanie czynności, często wyrażaną za pomocą czasownika w trybie rozkazującym; może również podkreślać imperatywność pytania lub prawdziwość wypowiedzi:

[218] *Да ты не волнуйся!* [A ty się nie martw!]

[764] *Слушай, да кто же мог мне подсунуть эту гадость?* [Słuchaj, ale kto mógłby mi podrzucić ten syf?]

[694] *Маи, да это было лет шесть назад!* [Masza, ale to było z sześć lat temu!]

Inne, rzadziej spotykane partykuły to na przykład *ли* oraz *ведь*.

Aby podsumować rolę partykuł w potocznym języku rosyjskim, można wyłonić jeden przykład, a dokładnie fragment rozmowy Maszy z matką podczas pogrzebu ciotki:

[83] *Ну ты же понимаешь, а?* [A ty przecież rozumiesz, co nie?]

Proste pytanie *Ты понимаешь?* (Rozumiesz?) pozbawione jest jakiegokolwiek udziału emocjonalnego zarówno wobec tematu rozmowy, jak i osoby, do której jest skierowane. Dodanie trzech różnych partykuł w języku rosyjskim podkreśla uczuciową relację z matką (*ты же*), pewność Maszy, że matka rozumie (*ну ты*), jej potrzebę usłyszenia uspokajającej, twierdzącej odpowiedzi (*понимаешь, а?*).

3. Znaczenie w sytuacji

W rozmowach Saszy i Maszy można znaleźć przykłady metafor, języka figuratywnego, porównań i analogii. Są to jednak przykłady sporadyczne, rzadsze niż w innych wersjach lokalnych tego *sitcomu*.

Warto jednak zwrócić uwagę na przypadek, gdzie proponowaną przez Saszę alegorię, zgodnie z którą życie przypomina wesołe miasteczko, kontynuuje jego partnerka [677]:

Sasza	<i>Ну на самом деле я думаю, что жизнь – это как парк аттракционов. И у вас есть куча билетов на эти аттракционы, причем аттракционы могут быть разные: есть весёлые аттракционы, есть грустные, есть страшные. А потом просто время проходит и билеты кончаются и всё.</i>	Właściwie myślę, że życie jest jak wesołe miasteczko. Ma Pan mnóstwo biletów na te atrakcje, a atrakcje mogą być różne: śmieszne, smutne, straszne. A potem po prostu mija czas, kończą się bilety i już.
Masza	<i>У тебя ещё много билетов осталось, а?</i>	Ale zostało ci jeszcze trochę biletów, co?

Efekt komiczny jest często uzyskany poprzez przerysowane, czasem groteskowe przedstawienie rzeczywistości. Obecne również są sceny z gatunku *slapstick*. Rzadziej humor opiera się na kalamburach: jedna z niewielu udanych gier słów pojawia się, gdy Masza zadaje pytanie:

[711] *...хоть есть один девственный курорт в этом мире?* [Czy na tym świecie został choć jeden dziewiczy kurort?]

W tym przypadku dziewczyna nie szuka nieodkrytego terenu, z dala od cywilizacji, czystego i nieskażonego, ale miejsca, w którym Sasza nie uprawiał jeszcze seksu z jakąś dziewczyną.

Sasza umie korzystać z ironii i sarkazmu, zwłaszcza wobec teściowej, która lepiej niż jej córka rozumie aluzje i umie odpłacić tą samą monetą. Chłopak czasami potrafi sięgać do czarnego humoru rozmawiając ze swoją partnerką:

[1034] *Врач сказал мне, что тебе с такой травмой осталось жить всего несколько дней. Поэтому я решил всё-таки раскошелиться тебе на подарок. Ну что, я подумал, когда ты умрешь, я ещё успею сдать его в магазин и верну обратно деньги.* [Lekarz mi powiedział, że z taką kontuzją zostało ci zaledwie kilka dni życia. Dlatego postanowiłem nie poskąpić grosza na prezent dla ciebie. Cóż,

pomyślałem, kiedy umrzesz, nadal mam czas, aby zwrócić go do sklepu i odzyskać pieniądze.]

3.1. Powtórzenie a intensywność wyrazu

Niejednokrotnie bohaterowie *sitcomu* powtarzają dany wyraz, zaimek, przeczenie lub nawet pełne zdanie, aby wzmocnić intensywność ekspresji. Wyrażają w ten sposób desperację, skrępowanie, rosnący gniew, rozczarowanie, groźbę:

[8] *Нет, ну почему, почему она всегда звонит в это время?* [Nie, no, dlaczego, dlaczego ona zawsze dzwoni o tej porze?]

[5] *Не, нет, ничего, у меня нормальный голос.* [Nie, nie, nic, mam normalny głos.]

[188] *Что? Что ещё такое? Что?* [Co? Co jeszcze? Co?]

[972] *Какой ты злой, а. Какой ты злой.* [Jaki ty jesteś podły. Jaki podły.]

[148] *Даже не думай об этом! Даже не думай.* [Nawet o tym nie myśl! Nawet nie myśl.]

3.2. Zwroty frazeologiczne, frazesy

Podczas określonych wydarzeń społecznych, takich jak pogrzeb, wszystko odbywa się według wcześniej ustalonego rytuału, w którym każdy z uczestników mniej lub bardziej świadomie odgrywa swoją rolę. Rytuał pogrzebu jest także przytoczony jako przykład przez Zbigniewa Nęckiego do opisu tzw. „skryptu”: „spójna sekwencja wydarzeń, których oczekuje się w danej sytuacji”²¹¹. To w tym kontekście Sasza szuka inspiracji wśród zwrotów konwencjonalnych, frazesów, kiedy na pogrzebie jednej z ciotek Maszy deklaruje:

[76] *...лучшие люди всегда уходят первыми.* [Najlepsi zawsze odchodzą pierwsi.]

Jego partnerka jednak interpretuje ten utarty zwrot jako obrazę wobec matki: skoro najlepsi umierają pierwsi, a ona jeszcze żyje, to do najlepszych nie należy. Z dialogu nie wynika, czy prawdziwym zamiarem Saszy jest uderzenie w znienawidzoną teściową za pomocą pozornie niewinnych słów – wręcz przeciwnie, on broni się, deklarując:

[78] *Всегда так говорят.* [Zawsze tak się mówi.]

²¹¹ Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, op. cit., s. 50.

Zestresowana Masza na wszelkie sposoby usiłuje zmiekczyć rzeczywiste brzmienie tej frazy – nawet do tego stopnia, że sama popada w dość przykrą niezręczność, stwierdzając, jakoby jej matka była po prostu za dobra, żeby nadal być na tym świecie. W efekcie Masza zdaje sobie sprawę z tego, że niechcący wypowiedziała przy matce coś w rodzaju życzenia jej śmierci i co w oczywisty sposób dodatkowo przysparza jej nerwów.

3.3. Sytuacja: seks, przyzwoitość, tabu

Fabula pierwszych odcinków rozwija się równolegle z oryginalną wersją kanadyjską: nieliczne, drugorzędne wątki zostały usunięte lub dodane, a dialogi w większości przypadków są wynikiem tłumaczenia scenariusza z Quebecu. W związku z tym to nie Rosjanom trzeba przypisywać pewien rodzaj humoru czy śmiałości w tematach konwersacji. Trzeba im jednak przyznać skuteczną transpozycję tematów i sytuacji do lokalnego kontekstu oraz bardzo realistyczną reprezentację uczuć, nie tylko między dwojgiem kochanków, lecz także z otaczającymi ich ludźmi: niechęć Saszy do teściowej wyraża się poprzez bezlitosny pojedynek na słowa pomiędzy nimi, a relacja między Saszą a jego ojcem nie jest karykaturalna, jak może wydawać się w innych wersjach, a realistyczna i przekonująca. Wynika to z niewątpliwych zdolności aktorów wcielających się w bohaterów, ale też z długiej tradycji stosowania treści teatralnych w telewizji w Rosji.

Większość odniesień seksualnych znalezionych w tym korpusie jest zatem również analizowana w sekcjach poświęconych innym wersjom. Z pewnością w Rosji (podobnie jak w Polsce) po raz pierwszy w telewizji poruszono pewne tematy, zwłaszcza z typową dla *sitcomu* lekkością, zaburzając wrażliwość części publiczności i podbijając resztę dzięki łamaniu konwencji społecznych i tabu. Aby zrównoważyć prowokacyjne wątki, słownictwo pozostaje na poziomie języka potocznego, nigdy nie osiąga wulgarności.

W większości przypadków akt seksualny określony jest słowami *заниматься сексом* (zajmować się seksem) lub *любовью* (miłością). Odrzucając w kinie propozycje Maszy, Sasza deklaruje:

[576] *Маш, я не буду заниматься этим в кинотеатре.* [Masza, nie będę się tym zajmował w kinie.]

Oboje używają czasownika *спать с* (spać z kimś). Masza, zazdrosna o każdą kobietę, która podchodzi do Saszy, często pyta: *ты и с ней спал?* (spaleś z nią?). Zazdrość dziewczyny wydaje się przesadzona, ale to sam chłopak często chwali się swoim bogatym doświadczeniem z kobietami: na przykład podczas planowania wakacji Masza nie może znaleźć nadmorskiego kurortu, w którym Sasza jeszcze nie był z jakąś dziewczyną.

Czasownik *трахать* jest opisywany przez główne słowniki języka rosyjskiego jako potoczny i Nieliteracki, choć nie jako wulgarny; z pewnością nie jest elegancki²¹². Sasza używa go raz w korpusie, kiedy jest zły na teściową, która przerwała telefonem chwilę intymności:

[14] *неужели нельзя дать человеку нормально потрахаться.* [Czy naprawdę nie można dać człowiekowi normalnie pobzykać?]

Masza używa go przy opisie domniemanej orgii w pracy, wymyślonej, żeby wywołać u Saszy zazdrość:

[405] *А потом пришёл начальник и всех нас трахнул по очереди... а давайте трахнем уборщицу, пока мы не остыли!* [A potem przyszedł szef i przeleciał nas wszystkie jedną po drugiej... a przelećmy jeszcze sprzątaczkę, póki jesteśmy gorące!]

Masza częściej przejmuje inicjatywę, szczególnie poza domem. Na przykład w kinie to ona dyktuje zasady:

[577] *Ну мы быстренько, я буду сверху.* [Będzie szybko, ja będę na górze.]

Sasza jest bardziej związany z pewnymi konwencjami społecznymi i woli działać w intymnej atmosferze, więc reaguje niemal przestraszonym:

[578] *Маш, какое сверху? Никаких сверху. Почему тебе в постели такие мысли в голову не приходят?* [Masza, jaka tam góra? Żadna tam góra! Dlaczego takie myśli nie przychodzą ci do głowy w łóżku?]

²¹² *Толковый словарь русского языка* (red. Д. Н. Ушаков); *Словарь русского языка* (red. С. И. Ожегов); *Современный толковый словарь русского языка* (red. Т. Ф. Ефремова). Wszystkie słowniki są dostępne online.

Nic dziwnego, jeśli Sasza mówi swojej teściowej, że jedną z jego ulubionych zalet Maszy jest jej niedosyt. Chociaż zdanie nie jest dokończone, aluzja do uprawiania seksu jest niewątpliwa:

[22] *Она всё время хочет.* [Ona ma zawsze ochotę.]

Podczas wspólnego oglądania filmu pornograficznego Sasza pyta swoją partnerkę:

[1100] *Ну и что тебя это заводит?* [I co? Kręci cię to?]

Pytanie nie zawiera wulgaryzmów, ponieważ wybrany czasownik jest używany przenośnie. Mimo że oboje twierdzą, że nagranie ich nie podnieca, Masza zdoła przywabić partnera do łóżka. To niemal mała zemsta kobiety na jej partnerze, który w poprzedniej scenie nietaktownie odrzucił jej zaloty, twierdząc:

[1071] *Ну, обнажённая женщина – это, конечно, прекрасно. Но, обнажённая женщина в гипсе не вызывает ничего, кроме жалости.* [Cóż, naga kobieta jest oczywiście piękna. Ale naga kobieta w gipsie wywołuje tylko litość.]

Mówiąc o innych kobietach, Masza często posługuje się przestarzałym słowem *девица*, które pierwotnie miało pozytywne nacechowanie, gdyż nawiązywało do kobiecej młodości, skromności i braku doświadczenia. W pogardliwym tonie głosu Maszy słowo to kojarzy się z kobietą lekkich obyczajów:

[429] *Иначе в какой-нибудь момент появиться девица с сиськами выше шеи и уведёт у тебя мужа.* [W przeciwnym razie w pewnym momencie pojawi się panienka z „ogromnymi niebieskimi oczami” i zabierze ci męża.]

W obliczu pielęgniarki w średnim wieku o obfitym biuście Masza znowu bywa bezlitosna:

[1011] *Ну с этой грудастой тёткой в белом халате...* [Cóż, a z tą cyscatą ciocią w białym fartuchu...]

Deminutyw *тётка* (ciotka) odnosi się do wieku kobiety, a więc wielkość jej piersi uzależniona jest od macierzyństwa i dojrzałości. Złośliwość Maszy jest jednak dyktowana zazdrością, ponieważ nieświadomie myśli, że nawet ta pielęgniarka może być obiektem zainteresowania Saszy.

Można by pomyśleć, że Masza ma kompleksy ze względu na rozmiar jej biustu: kiedy ogląda zdjęcia pornograficzne w sieci, jej uwagi znowu dotyczą piersi modelek. Jednak jej krytyczny wzrok pada również na pośladki:

[757] *Интересно, похоже на рекламу пластики груди.* [Ciekawe, wygląda jak reklama powiększania biustu.]

[753] *По моему этой девушки трусы не помешали бы.* [Moim zdaniem tej dziewczynie majtki by nie zaszkodziły.]

Sasza używa raz potocznego słowa *задница* (tyłek) w wypowiedzi pełnej złości o własnym ojcu. Gdy weźmie się pod uwagę jego stan emocjonalny, zastosowane wyrażenie nie przekracza granic dobrego smaku:

[332] *Где, где? Щиплет где-нибудь медсестёр за задницу.* [Gdzie on jest? Pewnie gdzieś podszczypuje pielęgniarki w tyłki.]

Nawiązując do poprzedniego związku partnera, Masza posługuje się zdrobnieniem *подружка* (psiapsiółka) z wyraźnie uwłaczającą intencją:

[693] *Потому что ты там был со своей бывшей подружкой...* [Ponieważ ty tam byłeś ze swoją byłą psiapsiółką...]

Sasza również używa tego deminutywu podczas rozmowy z ojcem: kiedy rodzic anonsuje, że znalazł nową partnerkę (*подпуза*), syn woli użyć zdrobnienia *подружка*, by przededefiniować powstającą relację do statusu ulotnego romansu, jednego z wielu, z powodu których Sasza dorastał bez ojca.

Sasza nie czuje się swobodnie, gdy mówi o własnym ciele: opowiadając partnerce o swoich seksualnych przygodach z pielęgniarką, woli szeptać jej do ucha słowa o intymnych częściach ciała:

[1026] *А однажды, она схватила за... „кашляй, кашляй!”* [A raz mnie złapała za ... i „kaszl, kaszl!”]

Nie ulega wątpliwości, że za skrępowaniem Saszy kryją się również decyzje nadawców *sitcomu*, którzy postanowili cenzurować zbyt wyraziste słowa.

Niewiele jest odniesień do homoseksualizmu. W porównaniu z oryginałem i innymi wersjami zniknął wątek, w którym on wątpi w męskość narzeczonego jej najlepszej przyjaciółki, ponieważ nie interesuje go rozmowa o elektronice, sporcie i

samochodach. Podczas rozmowy w obecności matki Maszy Sasza zakłada, że były chłopak dziewczyny jest gejem właśnie dlatego, że nadal utrzymuje kontakt z byłą teściową [511]:

Masza	<i>Саш, ты что, с ума сошёл? Миша не гомик.</i>	Sasza, co ty, oszalałeś? Misza nie jest gejem.
Sasza	<i>Брось, Маиш, ты у меня такая наивная. Разумеется он гомик</i>	Daj spokój, Masza, jesteś taka naiwna. Oczywiście, że jest gejem.

Wyraz, którego oboje używają, jest skrótem od *гомосексуалист* o neutralnych konotacjach.

Masza, by wzbudzić zazdrość partnera, wymyśla jeszcze przygodę w biurze, która kończy się seksem grupowym z wyłącznym udziałem kobiet:

[405] *И у нас началась самая настоящая лесбийская оргия.* [I zaczęłyśmy prawdziwą lesbijską orgię.]

3.4. Sytuacja: polityka

W wariancie rosyjskim w specyficzny sposób widoczne są aluzje do sytuacji politycznej kraju. Przykładem służy scena w szpitalu.

Masza skrzyła kostkę na siłowni, a na izbie przyjęć oczekiwanie na wizytę trwa wiele godzin. Z pewnością jej życie nie jest zagrożone, niemniej jednak ból jest uporczywy, a sytuacja nieprzyjemna. Masza zastanawia się, czy nie byłoby lepiej udać się do prywatnej kliniki, dając swojemu partnerowi możliwość rozpoczęcia monologu na temat jakości służby zdrowia w Rosji:

[989] *Мы платим налоги и можем рассчитывать на бесплатную медицинскую помощь. А я считаю, что в нашей стране нет никаких проблем с больницей. У нас очень хорошая система здравоохранения. Да. Между прочем, она считается чуть ли не одной из лучших в Европе.* [Płacimy podatki i możemy liczyć na bezpłatną opiekę medyczną. I myślę, że w naszym kraju nie ma problemów ze szpitalem. Mamy bardzo dobry system opieki zdrowotnej. Tak. Nawiasem mówiąc, jest uważany za niemal jeden z najlepszych w Europie.]

Ta wypowiedź brzmi jak wyuczone na pamięć przemówienie, pełne optymistycznych i budujących haseł politycznych, przypominające radziecki dyskurs propagandowy. Dziewczyna nie komentuje, ale nie wydaje się być przekonana. Tym

samym tonem Sasza dalej ujawnia, że to „nasi” lekarze chronią obywateli przed podejrzanymi zachodnimi produktami, odnawiając stereotypową rywalizację między „nami” a „nimi”, między bohaterską Rosją a kapitalistycznym, złym Zachodem.

[997] *И между прочем, консерватив наших врачей защищает тебя, между прочем, от этих новоборных западных штучек-дрючек, электронных всяких разных.* [A tak przy okazji zespół naszych lekarzy chroni cię między innymi przed tymi nowymi zachodnimi druczkami elektronicznymi wszelkiego rodzaju.]

Domniemanym dowodem nikczemności Zachodu jest ulotka szeroko rozpowszechnionego leku przeciwbólowego i przeciwgorączkowego, która obiecuje zwalczać objawy choroby, a nie samą chorobę. Z tonu głosu Saszy wnioskujemy, że ludzi przekonuje zwodnicza reklama, ale on potrafi czytać między wierszami i nie daje sobą manipulować. Tymczasem można pomyśleć, że to Sasza jest ofiarą nacjonalistycznej propagandy politycznej, równie zwodniczej, jak ulotka zachodniego preparatu.

[997] *Да. Вот посмотри, что написано на Колдрексе, что он помогает от признаков простуда. Заметь «от признаков», а не от простуды, а болезнь загоняют внутрь. И вообще они там все гниют.* [Tak. Spójrz na to, co jest napisane na ulotce Coldreksu, że pomaga przy objawach przeziębienia. Zauważ „przy objawach”, a nie przy przeziębieniu, a choroba jest wtłaczana do środka. I w ogóle tam wszystkie one gniją.]

Kiedy jednak mija już szósta godzina oczekiwania, Sasza uświadamia sobie, że nikt nie zajmuje się cierpiącą Maszą, a ofiara groźnego wypadku trafia przed nimi do gabinetu lekarskiego. Dopiero wtedy jego przekonania zaczynają się rozpadać:

[1004] *Я же говорил, что у нас самая хорошая медицина. Правильно, да? У нас же христианский принцип действует, и последние станут первыми. Да что ж такое. Да мы уже шесть часов здесь сидим.* [Mówiłem ci, że mamy najlepszą służbę zdrowia. Prawda, tak? U nas działa zasada chrześcijańska, a ostatni staną się pierwszymi. Ale co to jest? Przecież siedzimy tu już od sześciu godzin!]

Oburzony Sasza miesza cytaty polityczne z biblijnymi. Kiedy w końcu mężczyzna traci cierpliwość, jego inwektywy wobec służby zdrowia nie znają litości. Lekarze porównywani są do faszystów, do wrogów, których Związek Radziecki bohatersko pokonał podczas drugiej wojny światowej.

[1006] *Это безобразие какое-то. Фашисты, а не врачи!* [To jakaś hańba. To faszyści, a nie lekarze!]

Radziecki dyskurs propagandowy nadal wpływa na stosunek, jaki Sasza ma do państwowej instytucji służby zdrowia.

4. Intertekstualność

W językoznawstwie rosyjskim szeroko rozpowszechnione są badania nad tzw. „tekstami precedensowymi”, wprowadzone przez J.N. Karaulova w 1986 roku²¹³. Są to specyficzne dla danej kultury jednostki językowe, znane wszystkim członkom konkretnego społeczeństwa, aktywne na poziomie poznawczym i z tego powodu często cytowane lub przerabiane, by skutecznie przedstawiać sytuację, postać lub cechę człowieka. Do tych zasobów należą cytaty różnego pochodzenia: literackie i nieliterackie, z piosenek lub programów telewizyjnych, mogące przywołać skojarzenie z konkretną sytuacją. Są to niekiedy imiona osób lub postaci fikcyjnych, które przez antonomazję nawiązują do cech charakteru; nazwy miejsc albo marki produktów, używane jako metafora wydarzeń lub sytuacji²¹⁴.

N.V. Lapsina w swoich badaniach pokazuje, że w zasobach kulturowych Rosjan znajduje się wiele cytatów literackich i filmowych. W tym celu wspomina o postaciach z *sitcomu Sasza + Masza*, którzy w rozmowie między sobą odwołują się do Stirlitza, fikcyjnej postaci z powieści Juliana Semioniova i filmów opartych na tych powieściach²¹⁵. Chociaż tej kwestii nie obejmuje analizowana część korpusu, warto ją uznać za skuteczny przykład adaptacji językowej i kulturowej. Autorzy wersji rosyjskiej nie przystali na dosłowne tłumaczenie oryginalnego tekstu kanadyjskiego, a dostosowali fabułę, przenosząc ją w wiarygodny rosyjski kontekst.

Takie samo nawiązanie do Stirlitza przytacza również M.N. Kryłowa, w tym przypadku w kontekście alegorii i porównań²¹⁶. Jest to ciekawy przykład intertekstualności: cytowanie postaci fikcyjnej przez dwie równie fikcyjne postaci w ciekawy sposób czyni je bardziej realnymi, ponieważ korzystają one z form komunikacji podobnych do tych, jakie stosują widzowie programu.

Wśród odniesień do rzeczywistości w badanym korpusie tylko jedno wywodzi się z kultury rosyjskiej, kiedy mowa o gimnastyczce olimpijskiej Alinie Kabajevej. Wszyscy pozostali należą do świata zachodniego: Britney Spears, Madonna, Harrison Ford,

²¹³ Ю.Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, Москва 1987.

²¹⁴ A. Kiklewicz, *Znaczenie jednostki leksykalnej a tekst precedensowy*, „Język Polski” 2020, nr 2, s. 20–32.

²¹⁵ Н.В. Лапшина, *Анализ функционирования прецедентных феноменов в художественном фильме*, „Lingua Mobilis” 2013, № 33(42), s. 38–43.

²¹⁶ М.Н. Крылова, *Человек сравнивающий: современная языковая личность в контексте используемых сравнений*, „Филология и человек” 2013, № 2, s. 112–120.

Leonardo di Caprio i film *Titanic*. Jeśli chodzi o historię współczesną, Masza dwa razy z bólem wspomina wojnę w Jugosławii z końca lat 90.

5. Czyny, a nie tylko słowa

W codziennym życiu Saszy i Maszy prośby o wykonanie jakiejś czynności są zazwyczaj składane w sposób życzliwy: jeśli pojawia się tryb rozkazujący, często towarzyszą mu formuły łagodzące, zwłaszcza partykuła *пожалуйста*. W skrajnych przypadkach ten tryb służy do wydawania rozkazów. Może się to zdarzyć w chwilach, gdy Masza jest zła na swojego partnera lub w sytuacji awaryjnej, w której Sasza chce ostrzec partnerkę:

[882] *Отвечай, Саша, я не буду закатывать скандал.* [Odpowiadaj, Sasza, nie zrobię skandalu.]

[926] *Подожди, стой, не развязывай, не развязывай ногу, она может распухнуть!* [Poczekaj, przestań, nie rozwiązuj (buta), nie rozwiązuj, noga może spuchnąć!]

Konkretna sytuacja, w której Sasza stosuje wobec Maszy tryb rozkazujący, jest reakcją na prowokację. Wykorzystując zwichniętą kostkę, dziewczyna udaje, że nie może wstać z kanapy i prosi partnera o wykonanie szeregu prac domowych, stosując różne metody perswazji. Po ujawnieniu oszustwa Sasza odpłaca się partnerce w ten sam sposób i wręcz każe jej wykonywać te same obowiązki [1080]:

Masza	<i>Слушай, Саши, принеси мне стакан воды и плеер, пожалуйста... Слушай, Саши, я не отказалась бы сейчас от чашечки чая с мятой и принеси мне мой синий свитер. Ой, слушай, там надо прибраться в ванной, по-моему, она уже неприлично выглядит.</i>	Posłuchaj, Sasza, przynieś mi szklankę wody i odtwarzacz, proszę... Posłuchaj, Sasza, nie odmówiłabym teraz filiżaneczki miętowej herbaty i przynieś mi mój niebieski sweter. Och, słuchaj, tam trzeba posprzątać w łazience, moim zdaniem już wygląda nieprzyzwoicie.
Sasza	<i>Иди убирайся в ванной... И неси себе свитер... А ещё я буду жареную курицу с картошкой!</i>	Idź posprzątaj w łazience... I przynieś sobie sweter... A dzisiaj chcę smażonego kurczaka z ziemniakami!

W trybie rozkazującym używane są niektóre wyrazy, które w języku rosyjskim wprowadzają specyficzne akty mowy:

- *Дай*: używany, żeby prosić o pozwolenie na wykonanie jakiejś czynności.

[3] *Дай я возьму.* [Pozwól, że wezmę.]

[1047] *Маи, дай мне почитать.* [Masza, daj mi poczytać.]

- *Давай*: wraz z innym czasownikiem zachęca do podjęcia konkretnego działania, natomiast wymawiany samodzielnie ma na celu zmotywowanie lub zmuszanie do działania. Na siłowni właśnie tym czasownikiem Sasza dopinguje partnerkę do wykonywania męczących ćwiczeń, jednak nie okazuje się wystarczająco skuteczny.

[121] *Давайте все успокоимся.* [Uspokójmy się wszyscy!]

[338] *Хорошо, давай сменим тему.* [Dobra, zmieńmy temat.]

- *Прекрати, перестань, хватит* (kończ, przestań, wystarczy): zwykle używane samodzielnie, służą do gwałtownego przerywania drugiej osobie. Ostatni wyraz jest używany tylko przez Maszę, wymawiany w tonie matczynej nagany.

[159] *Саш, прекрати немедленно!* [Sasza, przestań natychmiast!]

[327] *Да ну ладно, ладно, хватит. Нас же слышно.* [Dobra, dobra, starczy.

Przecież nas słyszeć.]

- *Брось*: jest używany tylko przez Saszę, by odwieść dziewczynę od pewnych jej przekonań:

[512] *Брось, Маи, ты у меня такая наивная.* [Daj spokój, Masza, jesteś taka naiwna!]

- *Слушай* (posłuchaj): używany przez oboje, aby przyciągnąć uwagę drugiej osoby, zwłaszcza na początku zdania, w celu wprowadzenia nowego tematu.

[761] *Слушай, ты можешь объяснить, как я сюда попала?* [Posłuchaj, jesteś w stanie wytłumaczyć, jak ja tu trafiłam?]

- *Подожди*: często posługuje się nim Sasza, żeby przerywać rozmowę i przyciągać do siebie uwagę Maszy:

[448] *Маи, подожди, я правильно тебя понял?* [Masza, zaraz, czy ja cię dobrze zrozumiałem?]

Zastąpienie trybu rozkazującego czasownikiem w trybie warunkowym nie zawsze skutkuje złagodzeniem prośby. W łazience zirytowany ton głosu Saszy wyraźnie ujawnia prawdziwy przekaz zawarty w jego słowach:

[434] *А ты могла бы поаккуратней? Ты же видишь, что я бреюсь.* [Czy mogłabyś być bardziej ostrożna? Przecież widzisz, że się golę!]

Pakując się na wakacje, Masza próbuje w tę czynność zaangażować swojego partnera, chociaż widzi, że jest on zajęty przy komputerze. Ponieważ chce przyciągnąć jego uwagę, ale jednocześnie nie zdenerwować go, nieśmiało formułuje pytania w taki sposób, żeby podkreślić konieczność udziału Saszy w rozwiązywaniu bieżących problemów:

[741] *Саша, ты случайно не видел моих пляжных шлёпок пластмассовых?*

[Sasza, czy widziałeś przypadkiem moje plastikowe klapki plażowe?]

[743] *Как ты считаешь, нужно взять бадминтонные ракетки, а?* [Myślisz, że powinniśmy wziąć ze sobą rakiety do badmintonu?]

Odpowiedź Saszy nie jest odmowna, jednak przekaz jest jednoznaczny:

[742] *Ну ты сама как думаешь?* [A ty jak sądzisz?]

6. Podział wypowiedzi

Rozmowy pomiędzy Saszą a Maszą toczą się w sposób naturalny, przybliżony do codziennej, rzeczywistej konwersacji. Jak już wyżej wspomniano, najskuteczniej przyczyniają się do tego często stosowane partykuły, które wzbogacają treść każdej wypowiedzi o emocjonalne konotacje. Niektóre z nich sprzyjają przekazywaniu głosu drugiej osobie: na końcu zdania, wypowiedziane tonem pytającym, zachęcają rozmówcę do wyrażenia opinii na dany temat; na początku wypowiedzi potwierdzają zamiar aktywnego uczestniczenia w dialogu. Podobnie działają również takie czasowniki, jak *слушай* (posłuchaj), *подожди* (poczekaj), *представляешь* (wyobraź sobie). Partykuły mogą wreszcie działać jako *backchannel signals* (sygnały tła), to jest wyrazy fatyczne wydane przez słuchacza, który w ten sposób sygnalizuje swoje uczestnictwo w rozmowie, zrozumienie przekazu, zgodę lub niezgodę.

Erving Goffman ustalił, że podstawową jednostką konwersacji jest tzw. *adjacency pair* (para dopasowana), która składa się z dwóch wypowiedzi pochodzących od dwóch różnych rozmówców, z czego druga jest bezpośrednią konsekwencją pierwszej²¹⁷. Jako przykłady, poza najprostsza parą zawierającą pytanie i odpowiedź, należy jeszcze podać akty mowy i reakcje na nie albo zwroty uprzejmości, takie jak formuły powitania lub podziękowania oraz społecznie wymagane odzewy na nie.

Chociaż między dwoma członkami takiej pary można jeszcze dopowiadać różne dygresje lub prośby o wyjaśnienia, ta struktura jest podstawą skutecznej rozmowy. Poprawność jest zachowana również, kiedy jedna część zostaje domniemana lub wyrażana niewerbalnie. Niepodążanie tą ścieżką może prowadzić do nieporozumień i sytuacji konfliktowych, jak w następującym przypadku [955]:

Masza	<i>А ты мне когда-нибудь изменял?</i>	Czy kiedykolwiek mnie zdradzałeś?
Sasza	<i>Чего?</i>	Co?
Masza	<i>Ну ты мне когда-нибудь изменял?</i>	Cóż, czy kiedykolwiek mnie zdradzałeś?
Sasza	<i>Маи, скажи, пожалуйста, вот ты задаешь мне такие дурацкие вопросы, потому что не хочешь, чтобы я читал эту статью? Эта статья очень интересная.</i>	Masza, proszę powiedz mi, zadajesz mi takie głupie pytania, bo nie chcesz, żebym przeczytał ten artykuł? To bardzo interesujący artykuł.

²¹⁷ E. Goffman, *Replies and Responses*, "Language in Society" 1976, Vol. 5, Iss. 3, s. 257–313; cyt. za: Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, op. cit.

Masza	<i>Ты не отвечаешь на вопрос, значит, ты мне изменял</i>	Nie odpowiadasz na pytanie, więc mnie zdradzałeś.

W badanym *sitcomie* każdy skecz trwa nie dłużej niż minutę i często przebiega według ustalonego wzoru: na początku jeden z bohaterów zadaje pytanie lub przedstawia nową sytuację, co uruchamia pierwszą parę dopasowaną, po której następuje wymiana zdań rozwijająca temat, aż do ostatniej riposty, która go zamyka w sposób humorystyczny. Aby dialog rozwijał się bardziej dynamicznie, oboje jego uczestnicy często w swoich odpowiedziach powtarzają dopiero co usłyszane słowa drugiej osoby, dostosowując je do swoich potrzeb [453]:

Masza	<i>Саш, извини, я не надолго.</i>	Sasza, przepraszam, ja tylko na chwilę.
Sasza	<i>Маш, ну вообще-то мне нужно и я, причем надолго.</i>	Masza, cóż, właściwie ja też potrzebuję tu być, a, w dodatku, na dłuższą chwilę.
Masza	<i>Ну что, не стесняйся. Мне всё равно.</i>	Cóż, nie wstydź się. Mnie to nie obchodzi.
Sasza	<i>Тебе может быть и все равно, а вот мне далеко не всё равно</i>	Może ciebie to nie obchodzi, ale mnie to zdecydowanie obchodzi.

Często się zdarza, że jeden z uczestników proponuje parafrazę właśnie usłyszanej wypowiedzi, żeby uzyskać potwierdzenie jej znaczenia lub intencji:

[440] *То есть ты хочешь свой дом, чтобы у каждого была своя ванна?* [Czyli chcesz mieć własny dom, aby każdy miał własną łazienkę?]

[448] *Маш, подожди, я правильно тебя понял? Ты хочешь забеременеть?*

[Masza, czekaj, czy dobrze cię zrozumiałem? Chcesz zajść w ciążę?]

Wypowiedź może zostać źle zinterpretowana, gdy nie jest przyjęta racjonalnie, a za pośrednictwem różnych uczuć, takich jak zazdrość; czasami jej przesłanie jest odrzucane *a priori*, a zatem nieświadomie przeinaczane. W jednym z odcinków Sasza zaproponował listę miejsc, do których mieli z Maszą wybrać się na wakacje, ale Masza dla każdego z nich znalazła powód, by propozycję odrzucić. Mężczyźnie nie pozostało już wówczas nic innego, jak zaproponować osobne wakacje [713]:

Sasza	<i>Маш, а почему бы нам не поехать в отпуск по-отдельности?</i>	Masza, a może pojedziemy na wakacje osobno?
Masza	<i>Ты чё, ты меня больше не любишь?</i>	Już mnie nie kochasz?

Sasza	<i>Да не в этом дело. Ну что мы никак не можем выбрать страну, которая бы подходила нам обоим. [...]</i>	Nie o to chodzi. Cóż, w żaden sposób nie uda nam się wybrać kraju, który odpowiadałby nam obojemu. [...]
Masza	<i>Ты хочешь сказать, чтобы обновить наши отношения, нам нужно находиться далеко друг от друга, в двух разных странах. А в чём смысл?</i>	Czyli uważasz, że, aby odnowić nasz związek, musimy być daleko od siebie, w dwóch różnych krajach. Jaki jest sens?

Masza nie zrozumiała, że to właśnie ona spowodowała ten stan rzeczy, a wręcz podejrzewa, że Sasza zamierza się z nią rozstać. W kolejnym etapie wyobraża sobie, że to propozycja mająca na celu poprawę ich relacji. W każdym razie Sasza osiągnął swój cel, jakim jest przyspieszenie wyboru miejsca wspólnych wakacji.

Sasza jest świadom, że Masza często reaguje impulsywnie na to, co słyszy, w związku z tym chłopak zaczyna swoje wypowiedzi formułami wprowadzającymi, mającymi na celu wyjaśnienie jego intencji.

[852] *Я объясняю тебе ещё раз...* [Wyjaśnię ci jeszcze raz...]

[928] *Я тебе говорю, не снимай.* [Mówię ci, nie zdejmuj.]

[1051] *Маша... ну ладно, ладно, я расскажу тебе сказку.* [Masza... dobra, dobra, opowiem ci bajkę.]

[338] *... хорошо, давай сменим тему.* [no dobra, zmieńmy temat.]

Opuszczenie tych formuł wprowadzających może doprowadzić do błędnego zinterpretowania jego intencji przez Maszę. Niejednokrotnie w analizowanym korpusie można odnotować sytuacje językowe, w których mężczyzna zmuszony jest szybko doprecyzować, że jego słowa były żartem, tak by ostudzić gwałtowne reakcje dziewczyny.

[1014] *Шучу, шучу, Маш, да я её даже не знаю.* [Żartuję, żartuję, Masza, ja w ogóle jej nie znam.]

W ten sam sposób Masza, pełniąc funkcję pośrednika między swoim partnerem a matką, czuje się zobowiązana do wyjaśniania intencji Saszy, aby jego ironiczne i złośliwe kwestie zostały przyjęte przez matkę jako niewinne żarty:

[157] *Саша, это не смешно. Мама это он шутит...* [Sasza, to nie jest śmieszne. Mamó, on żartuje...]

7. Budowanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych

Masza chce robić dobre wrażenie w każdej sytuacji i otrzymywać komplementy. W tym celu dostosowuje się do oczekiwań swoich rozmówców. Gdy psycholog proponuje analizę testu Rorschacha, Masza usilnie stara się wykazać, twierdząc, że dostrzega zarówno osoby, jak i przedmioty, i rozwodząc się nad przerysowanymi opisami. Po powrocie z wakacji dziewczyna opisuje znajomym swoje wspomnienia, wyolbrzymiając każdy szczegół, z zamiarem wzbudzenia zdumienia i zazdrości. Nawet wybierając z Saszą cel wakacji, uwzględnia społeczną i polityczną sytuację w różnych krajach świata: trudno uwierzyć, że naprawdę martwią ją prostytutka dziecięca w Tajlandii czy prawa kobiet w Egipcie, podczas gdy łatwiej sobie wyobrazić, że bardziej interesuje ją to, że jej wybór będzie oceniany przez konformistycznych znajomych lub kolegów w pracy.

Sasza pozostaje prostolinijnym mężczyzną. Na tablicy Rorschacha dostrzega plamę benzyny, a może owada, co zresztą również widzi większość badanych: można mu zarzucić ograniczoną wyobraźnię, ale przynajmniej pozostaje konsekwentny i szczery. Kiedy Masza opowiada o wakacyjnych przygodach, on jej przerywa i poprawia, nawet ostro polemicznym tonem głosu, zdradza mniej przyjemne szczegóły, które dziewczyna celowo pomija.

Ma się wrażenie, że Masza ma powierzchowny i niezbyt szczery związek z tymi, których uważa za parę swoich najlepszych przyjaciół. Sasza ich nie znosi, jednak stara się robić dobrą minę do złej gry. W symboliczny sposób relację między nimi ukazuje scenka z wręczaniem prezentów z wakacji. Masza opowiada, że wydała dużo pieniędzy w sklepach, więc koleżanka oczekuje pięknego prezentu, jednak dostaje tylko kamień zabrany z ulicy w okolicach świątyni. Marina jest rozczarowana tym nic nie wartym i mało interesującym darem i na nic się zdadzą opowieści Maszy, według której kamień ma tysiącletnią historię i prawdopodobnie magiczne właściwości.

Podczas gdy tu chodzi o chwilowe zachwianie relacji między dwiema kobietami, dwaj mężczyźni nie ukrywają wzajemnej antypatii. Sasza nie potrafi porozumieć się z Denitem, który nie zna się na komputerach i silnikach, ale lubi gotować wyrafinowane potrawy i interesuje się modą. Prezent dla Denisa przyczynia się do pogorszenia już napiętej atmosfery między nimi: Sasza specjalnie dla niego wybrał wulgarną statuetkę z przerysowaną sylwetką nagiego mężczyzny, budząc u Denisa zgorszenie i dezaprobatę.

Podczas sesji u psychologa test ze skojarzeniami udowadnia, jak bardzo różnią się mężczyzna i kobieta. Kolor żółty dla Maszy kojarzy się z uczuciem (z zazdrością), natomiast Sasza, bardziej prozaicznie, łączy go z sygnalizacją świetlną. Dla Maszy fantazja ma duchowe konotacje cerkwi, lotu samolotem, skoku z trampoliny, podczas, gdy Sasza potrzebuje jej przy uprawianiu seksu w swojej sypialni. Największa niezgoda występuje przy hasle *dziecko*, które jest szczęściem dla Maszy, ale obowiązkiem dla Saszy. Psychologowi udaje się jednak przywrócić harmonię między nimi, proponując ostatnie hasło *czułość*: oboje bez wątpienia wskazują na siebie nawzajem.

Sasza zdradza swojej dziewczynie, że ma typowo męską zdolność rozpoznania, czego pragną kobiety. Takie twierdzenie ma miejsce, gdy Masza pyta go, skąd wiedział, że chciała otrzymać w prezencie pluszowego misia [1041]:

Masza	<i>Как ты догадался, что я хочу мишку?</i>	Skąd wiedziałeś, że chcę pluszowego misia?
Sasza	<i>Ну это просто называется мужское чутье. А ещё ты говорила мне об этом каждый день в течение трёх лет.</i>	Cóż, nazywa się to po prostu męskim wyczuciem. Zresztą mówiłaś mi o tym codziennie przez ostatnie trzy lata.

Męska wrażliwość Saszy to nic innego jak konsekwencja nieustannych bodźców ze strony jego partnerki. Masza z pewnością nie może mu zarzucić, że jej nie słucha.

8. Budowanie ról społecznych oraz relacji

Sasza rozmawia z teściową w sposób formalny, stosuje formy grzecznościowe, słownictwo literackie, a jednocześnie prowadzi z nią pojedynek na słowa, gdzie każde z nich próbuje poniżyć drugą osobę. Forma jest poprawna, za to treść – napełniona ironią i złośliwością. W wybranej scenie matka Maszy ostrzega córkę, ponieważ z tarota wynika, że jakiś wrogi mężczyzna nią manipuluje. Starsza pani nie wymawia imienia zięcia, ale podaje szereg jednoznacznych informacji – tylko Masza nie rozumie aluzji. Sasza wtedy zwraca się do matki swojej partnerki i z nutą ironii pyta, czy czytane przez nią karty wskazują, że teściowa tego złego człowieka jest starą wiedźmą. Zamiast ją jawnie obrazić, ryzykując oskarżenie o chamstwo, woli uczestniczyć w obrzędzie chiromancji, udawać, że nie zrozumiał aluzji i odpłacać pięknym za nadobne za pomocą pozornie niewinnego pytania. Teściowa zmuszona jest odpowiedzieć przecząco, inaczej przyznałaby się do bycia wspomnianą starą wiedźmą, usiłującą przekonać córkę do rozstania się z partnerem. W ten sposób Sasza wygrywa tę fazę pojedynku i może przygotować się do kolejnej [32]:

Sasza	<i>Татьяна Сергеевна, а Ваши карты случайно не говорят, что тёща у этого парня старая ведьма?</i>	Tatjana Sergejevno, czy Pani karty przypadkiem nie mówią, że teściowa tego faceta jest starą czarownicą?
Teściowa	<i>Нет, не говорят.</i>	Nie, nie mówią.
Sasza	<i>Ну, слава богу. А то я подумал, что Вы имеете в виду меня. Ну, продолжайте.</i>	Uff, dzięki Bogu. Bo pomyślałem, że to mnie ma Pani na myśli. Proszę dalej.

Podczas rozmowy ze swoją babcią Sasza wyraża natomiast szczerze uczucia miłości. Mówi do niej czułym tonem, zwraca się używając zdrobnienia, jak *бабулечка*, *бабуль*, *ба*, *бабушка*. W jej obecności stara się wymawiać każde słowo wyraźnie i głośno, używając nieco dziecinnego tonu, zarówno dlatego, że babcia nadal postrzega go jako dziecko, lecz także dlatego, że wykazuje ona oznaki demencji starczej. Jego próba wyjaśnienia sposobu użycia karty kredytowej kończy się niepowodzeniem – prawdopodobnie babcia nie dostosowała się do wymogów współczesnej gospodarki rynkowej.

Masza nie potrafi znaleźć właściwego kodu komunikacji z ojcem Saszy. Nietuzinkowy mężczyzna czuje się psychicznie i fizycznie młodszy niż wskazuje jego wiek, nie czuje presji odpowiedzialności za własne czyny, uwielbia towarzystwo znacznie młodszych od niego kobiet. Masza stara się więc być dla niego miła i komplementująca,

choć ostrożnie waży słowa w obawie, że jej intencje zostaną źle zinterpretowane przez mężczyznę, który znajduje wszelkie preteksty do żartów o charakterze seksualnym [244]:

Masza	<i>Могу я поцеловать своего свёкра?</i>	Czy mogę pocałować swojego teścia?
Ojciec	<i>О, да, моя красавица. Отлично. Все красавицы мира могут целовать меня куда угодно.</i>	O tak, moja piękna. Doskonale. Wszystkie piękności świata mają prawo mnie całować, gdzie chcą.

Ojciec wyrzuca Maszy, że zwraca się do niego per *nan* (tatuś), co jest wprawdzie określeniem bardzo poufałym, które jednak podkreśla przynależność do dwóch różnych pokoleń. On chciałby, żeby dziewczyna mówiła do niego Gosza, czyli używała zdrobnienia od imienia Georgij. Masza jednak ciągle myli się i im bardziej stara się pilnować, tym częściej myli nieformalne i grzecznościowe zwroty [275]:

Masza	<i>Пана, мне так нравится Ваш дом, такое тёплое и уютное место.</i>	Tato, tak bardzo podoba mi się Pana dom, takie ciepłe i przytulne miejsce.
Ojciec	<i>Гоша, зови меня Гошей уже в конце концов!</i>	Gosza, w końcu mów do mnie Gosza!
Masza	<i>Ой, извините, я всё время забываю.</i>	Och, przepraszam, ciągle zapominam.

Masza jest świadoma złych relacji między swoim partnerem a jego ojcem. Sasza ma głęboką urazę do rodzica, nieobecnego, gdy syn był dzieckiem i nastolatkiem, ale ojciec nie ma poczucia winy; przeciwnie, krytykuje syna za jego słabą, wrażliwą, niemal kobiecą naturę. Masza dostrzega, że jej partner przeżywa obecność ojca, ale nic nie robi, by go wesprzeć lub zmienić tę sytuację. Razem jednak pokazują mu harmonię w ich związku, która odzwierciedla się w sposobie, w jaki każdy kontynuuje zdanie drugiego, podążając jednym strumieniem myśli i niezmiernie bawiąc ojca Saszy [261]:

Masza	<i>Это все обогреватель. Мы, правда, думаем о том, ...</i>	To są same grzejniki. Co prawda planujemy, ...
Sasza	<i>... чтобы заменить его на кондиционер с автоматическим климатконтролем.</i>	... aby zastąpić je klimatyzatorem z automatycznym dopasowaniem do warunków pogodowych.
Masza	<i>А ещё мы хотим поставить камин электрический.</i>	Chcemy też zainstalować kominek elektryczny.
Sasza	<i>Но он будет с компьютерным управлением. Так что будет как настоящий только ...</i>	Ale będzie sterowany komputerowo. Więc będzie wyglądał jak prawdziwy kominek, tylko ...

Masza	<i>... пахнут по-другому</i>	... pachnie inaczej.

Masza nieświadomie, choć nieprzypadkowo, wybiera te części zdania, które zawierają czasowniki o wspólnym podejmowaniu decyzji (*мыслимы, chcemy*) oraz informacje o doznaniach zmysłowych (*pachnie*), Sasza podaje natomiast więcej szczegółów technicznych: o zautomatyzowanej klimatyzacji, o sterowaniu komputerowym. Kiedy ojciec Saszy zwraca uwagę na to ich zachowanie, odpowiedź kochanków jest ponownie podzielona [270]:

Sasza	<i>Ну, прекратите. О чём вы говорите? Ну, во-первых, мы ещё...</i>	Cóż, przestańcie. O czym mówicie? Cóż, po pierwsze my jeszcze ...
Masza	<i>... не всю жизнь прожили вместе и мы не заканчиваем...</i>	... nie spędziliśmy razem całe życie i nie dokańczamy ...
Sasza	<i>... фразы друг за другом. Так что прошу...</i>	... zdania po sobie nawzajem. Więc, przepraszam...
Masza	<i>... прощения</i>	...bardzo.

Zupełnie odmiennie brzmi rozmowa kochanków u psychologa. Na pytania specjalisty odpowiadają oni jednocześnie, jednak niejednakowo [625]:

Psycholog	<i>Ну Вы вообще-то хотите иметь детей?</i>	Czy w ogóle chcecie mieć dzieci?
S + M	<i>[S] Нет. / [M] Да.</i>	[S] Nie. [M] Tak.
Psycholog	<i>Сколько раз в неделю Вы занимаетесь сексом?</i>	Ile razy w tygodniu uprawiacie seks?
S + M	<i>[S] Четыре. / [M] Три.</i>	[S] Cztery. [M] Trzy.
Psycholog	<i>А в какое время суток Вы предпочитаете заниматься сексом?</i>	O której porze dnia wolicie uprawiać seks?
S + M	<i>[S] Днём. / [M] Ночью.</i>	[S] W dzień. [M] W nocy.

Brak zgody jest dla nich powodem do niepokoju, zmusza do konfrontacji, budzi potrzebę wyjaśnienia sobie nawzajem różnych rzeczy.

Podsumowanie

Na siłowni instruktor musi wypełnić ankietę, aby przygotować program treningowy dla Maszy:

[862] *Ну, я из Калуги, люблю готовить, ходить в кино и...* [Cóż, pochodzę z Kaługi, lubię gotować, chodzić do kina i...]

Nie takie informacje chciał uzyskać trener, jednak to tymi słowami Masza chce przedstawić siebie: urodzona w mieście 160 km na południowy wschód od Moskwy, uwielbia gotować i chodzić do kina; zwyczajna kobieta, miłośniczka rzeczy pięknych, domu, sztuki. Te słowa nie wynikają tylko z naiwności czy kokieterii w stosunku do młodego, przystojnego trenera: dziewczyna wie, że zaraz usłyszy konkretne pytania dotyczące jej wzrostu, wagi i wieku, na które nie chce odpowiadać. Z tego powodu zaczyna podawać błędne informacje, licząc na to, że nikt nie będzie kwestionował jej odpowiedzi. Sasza, będąc obok niej, namawia ją do szczerości, ale Masza w niemal dziecinny sposób nie jest w stanie powiedzieć prawdy.

Masza nieustannie martwi się opinią innych ludzi. Czuje, że osiągnęła godny pozazdroszczenia status społeczny, jednak obawia się, że ktoś może jej zarzucić brak oficjalnego związku i dzieci; maniakalnie opiekuje się domem na wypadek, gdyby pojawili się niespodziewani goście; spędza wakacje, myśląc o tym, co opowie swoim przyjaciom po powrocie. Tylko w nielicznych sytuacjach, sam na sam z Saszą, pokazuje swoją prawdziwą wrażliwość; jednak nawet z nim rzadko wyraża wprost swoje myśli: używa aluzji, przedstawia hipotetyczne sytuacje.

[1039] *О! Аааа! Ой боже мой, это мишка. У меня в детстве был точно такой же. Мне его папа подарил. Но это не важно. Саш, я так счастлива.* [O! Ach! O Boże, to miś pluszowy. Miałam dokładnie takiego samego w dzieciństwie. Mój tata mi go podarował. Ale to nie ważne. Sasza, jestem bardzo szczęśliwa.]

Większość jej próśb do partnera jest przekazywana w sposób domniemany: to on musi domyślać się, czego ona potrzebuje. Jej sposób mówienia nie jest więc zbyt spontaniczny, jej wypowiedzi są przemyślane i zawsze dopasowywane do kontekstu. Ona mówi poprawnie po rosyjsku, ale czerpie z form języka potocznego: świadczą o tym skrócona wymowa niektórych słów i często stosowane partykuły.

[54] *А чё это вы так друг на друга смотрите?* [A co wy tak na siebie patrzycie?]

[831] *Ух ты, как здорово. А, правда, Саша?* [Ależ fajnie. Nieprawda, Sasza?]

Jej słownictwo może być wyszukane, gdy odnosi się do produktów kosmetycznych lub składników egzotycznego dania, ale jest bardzo ogólnikowe w innych sytuacjach, na przykład na siłowni, gdzie każdy element wyposażenia jest dla niej *эма умыка* (to coś):

[849] *Как эма умыка работает, а?* [Jak to coś działa?]

Widzowie *sitcomu* dowiadują się o szczegółach z życia Saszy podczas pierwszej sesji pary u psychologa, ale to nie on odpowiada na kwestionariusz osobowy. To Masza narzuca się i przemawia w jego imieniu, przekonana, że działa dla jego dobra. Okazuje się więc, że Sasza ma 30 lat, prowadzi małą, ale dobrze prosperującą firmę informatyczną, pochłaniającą dużo jego czasu i energii. Mężczyzna jest prywatnym przedsiębiorcą, skorzystał na zmianach ustrojowych w Rosji i oferuje swoje usługi w ciągle rozwijającym się segmencie rynku; jest zadowolony z własnej sytuacji ekonomicznej i uczuciowej, nie oszczędza pieniędzy na hobby, podróże i inne przyjemności, które Moskwa ma do zaoferowania²¹⁸. Jest człowiekiem praktycznym, konsekwentnym i prostolinijnym: mówi to, co myśli, obojętny na opinie innych. Jego uczucia do krewnych i znajomych są bardzo przejrzyste: pogarda dla teściowej, uraza do ojca, przywiązanie do babci, a przede wszystkim miłość do swojej partnerki. Jest to szczerzy i silny sentyment, nie wymagający – w jego mniemaniu – analizy psychologa, aprobaty teściowej lub ciągłego udowadniania zazdrosnej partnerce, która boi się go stracić i nieustannie oczekuje od niego namacalnych dowodów uczucia.

Czasami jednak Sasza nie mówi wprost tego, co myśli: wtedy stosuje ironię, sarkazm, czarny humor:

[971] *Я думаю, что твоей маме лучше всего купить питбуля, при чём скрещенного с попугаем.* [Myślę, że najlepiej będzie twojej matce kupić pitbulla, w dodatku skrzyżowanego z papugą.]

[778] *Нет, когда она заканчивала мазаться, мы сразу шли ужинать.* [Nie, kiedy ona wreszcie kończyła się smarować (kremami z filtrem przeciwsłonecznym), od razu szliśmy na kolację.]

²¹⁸ О.И. Бычкова, Герой нашего времени: ценности в зеркале российского телесериала, „Наследие веков” 2016, № 1, s. 48–53.

Jego partnerka zazwyczaj nie umie interpretować tej jego dwuznaczności i wtedy jest on zmuszony wyjaśniać sens swojej wypowiedzi. Idiolekt Saszy zawiera wiele elementów języka potocznego: skrócone formy, partykuły, frazeologizmy; pomimo nielicznych barwnych wyrazów, nigdy nie bywa wulgarny.

[476] *Маш, ты чѐ? С дуба рухнула что ли?* [Masza, to co? Upadłaś na głowę, czy co?]

IV.D. *Love Bugs*. Odcinki 1–5 (wybrane sceny)

Publiczne włoskie radio i telewizja przez dziesięciolecia realizowały misję powierzoną im przez rząd, to jest zadanie kulturowego i językowego zjednoczenia narodu, mocno przywiązanego do tradycji lokalnych, przyzwyczajonego do komunikowania się głównie za pomocą dialektów. Obecnie, gdy misję tę zrealizowano, a telewizja publiczna straciła wyłączność na rynku, większość programów informacyjnych nadal pozostaje wierna kanonom języka standardowego, podczas gdy inne programy, należące do sektora rozrywki, odstępują od standardów i dopasowują się do form komunikacji powszechnie panujących we Włoszech: odtwarzanie języka potocznego wiąże się z wprowadzeniem kolokwializmów, wyrazów dialektałnych oraz słownictwa młodzieży i subkultur, jak również z przesunięciem granic wulgarności.

Również dzisiaj telewizja stanowi ważny czynnik w kształtowaniu języka: tak zwanego *italiano trasmesso* (język włoski nadawany), jak go zdefiniował Francesco Sabatini, przedstawianego jako trzeci wektor komunikacyjny we Włoszech, obok języka pisanego i mówionego, ponieważ łączy tryby komunikacji dwóch pozostałych²¹⁹.

Jeśli chodzi o język włoskich produkcji fabularnych, dla niektórych gatunków – *science fiction*, akcja i szpiegostwo, historyczne i westerny, *medical drama* – zachowuje się standardy języka literackiego: ich fabuły zazwyczaj toczą się za granicą z udziałem postaci międzynarodowych. Inne gatunki, takie jak komedie rodzinne i romantyczne, programy dla młodzieży, *sitcomy* i kryminały, często prezentują postaci wyrażające się w dialektach, ponieważ cechy ich mowy mogą być stereotypowo skojarzone ze specyficznymi zawodami lub cechami charakteru.

Debora de Fazio, po przeglądzie głównych badań nad językiem włoskim w telewizji, deklaruje, że dyskurs obecnie stosowany w produktach fabularnych prawdopodobnie najlepiej odtwarza dzisiejszą mowę potoczną:

[...] z jednej strony występuje konieczność – podyktowana poszukiwaniem realizmu i potrzeby naśladownictwa – czerpania z całego socjolingwistycznego repertuaru współczesnego języka włoskiego, „słabo znormalizowanego”, jak twierdzi Dardano²²⁰, a zatem bardzo bogatego w niuanse i zmienne wewnętrzne; z drugiej potwierdza się tendencja, a także wymóg, związane z licznymi i różnymi sytuacjami

²¹⁹ F. Sabatini, *Prove per l'italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice)*, w: *Gli italiani trasmessi*, ed. Accademia della Crusca, Firenze 1997, s. 11–30.

²²⁰ M. Dardano, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, w: *Storia della lingua italiana Vol.2*, ed. L. Serianni, P. Trifone, Torino 1994, s. 343–430.

fikcyjnymi oraz z poszukiwaniem kontaktu z publicznością poprzez próbę odtworzenia języka, który na różnych poziomach (intonacyjnym, leksykalnym, frazeologicznym lub morfosyntaktycznym) przypomina rzeczywisty. Ta tendencja naśladowania wszystkich możliwych stylów mówienia przynosi bardziej lub mniej udane wyniki²²¹.

Debora de Fazio jest autorką gruntownego badania włoskich seriali telewizyjnych pod kątem językoznawczym, opierającego się na korpusie 30 włoskich programów, do których zaliczyła również *Love Bugs*. Jej praca jest źródłem cennych informacji i inspiracji metodologicznej dla tego rozdziału.

Stacja *Italia 1* rozpoczęła nadawanie pierwszego sezonu *sitcomu Love Bugs* w grudniu 2004 roku, po sensacyjnym sukcesie adaptacji w sąsiedniej Francji. Włoska wersja stanowi jedyny przypadek na świecie, kiedy została zastosowana komercyjna nazwa formatu, wybrana przez jego pomysłodawców w celach jego umiędzynarodowienia. Wersja oryginalna nosi tytuł *Un gars, une fille* (Jeden chłopak, jedna dziewczyna), a większość adaptacji zawiera w tytule imiona bohaterów lokalnych. Tytuł *Love Bugs* odnosi się do rodzaju owadów powszechnego na kontynencie amerykańskim (*Plecia nearctica*), znanego ze specyficznego nawyku par w okresie godowym: ich ciała są praktycznie nierozłączne, nawet w locie, przez co wyglądają prawie jak dwugłowe zwierzę.

Francuscy adaptatorzy skrócili czas trwania odcinków: codzienna emisja trwała zaledwie kilka minut i miała miejsce zaraz przed głównym wydaniem wiadomości. Włoski odcinek, podobnie jak wersja oryginalna, zawiera trzy bloki tematyczne podzielone wstawkami reklamowymi, trwające łącznie około 30 minut. Komik Fabio de Luigi wciela się w rolę głównego męskiego bohatera, który podobnie jak on nazywa się Fabio i pochodzi z regionu Romanii w północnych Włoszech, nad Morzem Adriatyckim. Akcent tego regionu jest łatwo rozpoznawalny dla Włocha, ale nie brzmi karykaturalnie. Postać pracuje jako doradca biznesowy w Mediolanie – to najbardziej kosmopolityczne miasto we Włoszech, siedziba giełdy i największych włoskich przedsiębiorstw, stolica mody i życia towarzyskiego. Mediolan jest więc idealnym tłem dla dwojga ambitnych ludzi z klasy średniej, którzy pracują w świecie finansów i uczestniczą w ważnych wydarzeniach towarzyskich. Fabio mieszka ze swoją partnerką Michelle, pochodzącą ze

²²¹ *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, ed. M. Aprile, D. de Fazio, Galatina 2010, s. 69.

Szwajcarii, dzięki czemu jest dwujęzyczna. W główną postać kobiecą wcieliła się szwajcarska modelka i prezenterka telewizyjna Michelle Hunziker. Stosowana jest więc podobna strategia jak w wersji z Quebecu, zgodnie z którą postaci noszą te same imiona, co grający je aktorzy, przez co wydaje się, że narracja przekracza kruchą granicę między rzeczywistością a fikcją. Pierwszy sezon liczy 53 odcinki i jako jedyny jest uwzględniany w tym badaniu, ponieważ jest najbardziej spójny z oryginałem. W drugim sezonie (2005) Fabio ma nową partnerkę, w którą wciela się sardyńska modelka Elisabetta Canalis; trzeci sezon (2007) przedstawia przygody zupełnie nowej pary – są to Emilio (Solfrizzi) i Giorgia (Surina).

Korpus zawiera wybrane fragmenty z pierwszych pięciu odcinków pierwszego sezonu. Liczby w nawiasach kwadratowych zaraz przed cytatami odwołują się do wierszy z tekstu przepisanego korpusu, załączonego na końcu pracy.

1. Słownictwo

Na wstępie można stwierdzić, że leksyka użyta w tym serialu jest na ogół uboga: postaci powtarzają te same słowa, nie odczuwają potrzeby wyszukiwania synonimów, wręcz przeciwnie, korzystają ze słów polisemicznych, o szerszym, ogólnym znaczeniu. Oboje czerpią formy obrazowe z języka potocznego:

[390] *Abbiamo seccato una bottiglia...* [Wysuszyliśmy butelkę...]

[798] *Su, allora facciamo un bel brindisi a questa improvvisa botta di ipoglicemia che ci ha colpito tutti, dai, vai!* [To proponuję toast za niespodziewany szok hipoglikemiczny, który wstrząsnął nami wszystkimi, no!]

[564] *Anche, perché no, il fatto è che se dovessi poi mollare il lavoro, e scopro che quello era il lavoro della mia vita, cosa faccio?* [No, bo gdybym potem rzuciła pracę i odkryła, że to jednak praca mojego życia, co wtedy zrobię?]

Czasami występują idiomy:

[565] *Perfetto, allora tieniti questo e buonanotte ai suonatori!* [Super. No w takim razie nie zmieniaj jej i koniec tematu.]

Para ma swój prywatny, umowny słownik, tak zwany ekolekt. Przykładem w badanym fragmencie jest prośba Michelle do Fabio:

[697] *Mi fai chitty chitty?* [Robisz mi drapu drapu?]

W reakcji na to chłopak zaczyna drapać jej plecy i odpowiada:

[698] *Pronto il chitty chitty!* [Już idzie drapu drapu!]

Umowne jest również przedstawiane już wyżej naśladowanie miauczenia kotów jako gry wstępnej. Nawet w miejscu publicznym, na siłowni, Michelle błaga chłopaka, jakby potrzebowała chwili intymności, szyfrowanej deklaracji miłości, niepojętej dla innych tam obecnych osób.

[277] *Fammi il gatto, amore, ti prego!* [Zrób mi kota, kochanie, błagam!]

Matka Michelle nie popiera relacji córki z Fabiem i knuje przeciw niemu, a więc chłopak nieprzychylnie podchodzi do niej i nazywa ją *la vecchia* (starucha). Nic dziwnego, że Fabio myśli o niej, kiedy musi stworzyć nazwę domniemanego potwornego

węza i wpisać ją do krzyżówki: co może być zaklasyfikowane jako jedyny neologizm w korpusie:

[833] *Ah, no, mi è venuto in mente, serpente velenoso presente anche in Italia, certo, c'era sul giornale, il tuamamma gigante.* [No tak, przypomniało mi się, „wąż jadowity powszechny również we Włoszech”, pewnie, widziałem w gazecie, to twamać olbrzymia.]

Na widok bieżni na siłowni Michelle wykrzykuje jedyne słowo, które może być spisane jako socjolekt: *fico!* To wyraz o wulgarnym pochodzeniu, bardzo modnym w latach 80. i 90., porównywalnym do polskiego *zarąbiste*.

1.1. Wykrzyknienia

Zarówno Fabio, jak i Michelle często zaczynają swoje wypowiedzi potocznym wykrzyknieniem *oh!*, żeby przyciągać uwagę współrozmówcy, podkreślić, że to, co zaraz będzie mówione, brzmi nie do wiary, a jednak jest prawdą. W podobny sposób oboje wielokrotnie kończą skrótownym pytaniem dorzuconym, prostym *eh?*, w znaczeniu *co nie?*, w oczekiwaniu na reakcję drugiej osoby, a więc jako znak umowny przekazywania głosu podczas konwersacji (tzw. *turn-taking*).

Korpus zawiera mało jednoznacznych wykrzyknień w funkcji wulgaryzmów. Fabio skanduje hasła pochodzące ze świata kibiców sportowych, jak na przykład *Evvai!* lub *Alè!*, na podkreślenie jakiegoś własnego sukcesu. Michelle po przeczytaniu, ile wynosi rachunek w restauracji, wykrzykuje *Perbacco!* – mdłe, słabe przekleństwo o humorystycznym efekcie, polegające na odwołaniu do boga alkoholu Bachusa w tym specyficznym, upojnym kontekście.

Nawet zwrot *chi se ne frega!*, wymawiane razem *chissenefrega!*, stracił już na dawnej arogancji charakterystycznej dla haseł propagandy faszystowskiej, do których należał, a jednocześnie nie przybiera wulgarności swoich współczesnych wariantów.

[462] *Chissenefrega di Marina, perché non ti rimetti con lei?* [Kogo to obchodzi o Marinie, czemu nie wracasz do niej?]

Warto skierować uwagę na konstrukcję stosowaną aż cztery razy przez Fabia. Zwracając się polemicznie do swojej partnerki, powtarza ostatnie słowa jej poprzedniej wypowiedzi, wprowadzone przez *ma che...* Efekt jest uzyskiwany zarówno z rzeczownikami, jak i z przymiotnikami i czasownikami [195]:

Teściowa	<i>Ecco il brodo di magro!</i>	A oto bulion!
Fabio	<i>Ma che brodo! Ma se lo beva lei il brodo, vecchia!</i>	Po grzyba mi bulion! Sama Pani sobie go wypije, starucho!

[797]

Marco	<i>Allora sei ipoglicemica anche tu, non ci sono dubbi.</i>	To w takim razie ty też cierpisz z powodu hipoglikemii, bez wątpienia.
Fabio	<i>Ma che ipoglicemica!</i>	A gdzie tam hipoglikemia!

[524]

Michelle	<i>Amore, sto attenta,</i>	Kochanie, będę ostrożna.
Fabio	<i>Ma che stai attenta, l'ultima volta avevo le briciole anche fra le dita dei piedi, dai!</i>	Jaka tam ostrożna, ostatnio miałem okruszki nawet między palcami u stóp, no weź!

[682]

Michelle	<i>Secondo me mi ricoverano, amore.</i>	Według mnie zatrzymają mnie w szpitalu.
Fabio	<i>Ma che ti ricoverano, semmai ti mettono tre bypass e ti mandano a casa nel pomeriggio.</i>	Jakie tam zatrzymają, najwyżej wszczepią ci trzy bajpasy, a po południu odeślą do domu.

1.2. Wołacz, zdrobnienia, formy pieszczotliwe

W analizowanym korpusie kochankowie najczęściej nazywają się nawzajem *amore*: 76 razy ona jego, 25 razy on ją. Do tych statystyk należy jeszcze dodać przypadki (4 u Fabio, raz u Michelle), kiedy *amore* nie jest używany jako wołacz, a jako trop, jak na przykład w pytaniu:

[159] *Che cosa ha combinato di nuovo il mio amore?* [Co znowu narobiła moja kochana?]

Stosowanie zaimka *tu* zmieniałoby ton pytania na bardziej oskarżycielski, podczas kiedy metonimia pozwala na łagodniejsze, choć ironiczne podejście. Ton, w jakim wymawiane jest słowo *amore*, może wyrażać przeróżne uczucia, od szczerej miłości, przez uwodzenie, po krytykę. Michelle używa również skróconej, potocznej formy *'more*

dla przyciągnięcia uwagi partnera na początku swojej wypowiedzi. Dziewczyna jeszcze 4 razy korzysta z wołacza *tesoro*, (skarbie), z czego dwa razy z ironią [125, 433], jak gdyby chciała podważyć wartość tego skarbu.

[135] *Sarà anche la nostra macchina, ma sono i miei polmoni, tesoro.* [To może i nasz samochód, ale tu chodzi o moje płuca, skarbie]

Michelle w 19 przypadkach zwraca się do Fabia po imieniu, Fabio czyni to w stosunku do Michelle 30 razy. Można tu stwierdzić, że zakres emocji wyrażonych imieniem własnym jest szerszy, ponieważ występują tu przypadki przygany, oskarżenia, zawstydzenia. Nie słychać tu zdrobnień imienia Fabio, a trudno wyobrazić sobie hipokorystyk imienia Michelle, obcego pochodzenia, chociaż prawdopodobnie w takim właśnie kontekście Fabio zwraca się dwukrotnie do partnerki formą *Cece* podczas namiętnych chwil w sypialni:

[821] *Cece, vieni a letto?* [Cece, idziesz do łóżka?]

Formy pieśczośliwe mogą jeszcze pochodzić ze świata zwierząt: Michelle raz zwraca się do Fabia *cucciolino* (szczeniaczek), ale jej ton głosu brzmi podobnie do matki udzielającej nagany małemu dziecku. Fabio również używa raz rzadko spotykanej formy żeńskiej *cucciola*. Tylko raz notuje się tu pieśczośliwe słowo *baghino*, które zdecydowanie częściej pojawia się w odcinkach nieujętych w korpusie, również w formie żeńskiej *baghina*. Słowo prawdopodobnie pochodzi z dialektu Romanii, a więc z regionu, gdzie urodził się aktor Fabio De Luigi i znaczy *prosiaczek*.

W obecności matki Michelle Fabio woła swoją dziewczynę *patatina* (ziemniaczek). Chłopak nie miał tu ewidentnie złych zamiarów, ale w innym kontekście takie przezwisko mogłoby brzmieć wulgarnie, ponieważ ziemniak jest we Włoszech skojarzony z żeńskim narządem płciowym. Prawdopodobnie w tym znaczeniu odebrała to nieufna wobec Fabia teściowa. Cała wymiana przydomków „warzywnych” toczy się w izbie przyjęć szpitala: *fagiolo* (fasola), *melanzanina* (bakłażanek), *radicchio* (cykoria), którą Fabio puentuje, przedstawiając innym pacjentom Michelle jako *la mia carotina* (moja marcheweczka).

[778] *Io, anche laggiù in fondo, io la mia carotina non la do nelle mani di un uomo che non sa, io la do nelle mani di uno bravo, la mia carotina, lo devono sapere.* [A ja, mówię do Państwa tam na końcu, ja swojej marcheweczki nie oddam]

człowiekowi, który się nie zna, oddam ją specjaliście, moją marchewczkę, wszyscy muszą wiedzieć]

Michelle 7 razy wyzywa Fabio od głupców. Stosuje słowa *scemo* (głupi) lub *deficiente* (kretyn). Obelgi te jednak są ogólnie łagodniejsze niż widoczny poziom zdenerwowania dziewczyny. Chłopak raz wyzywa Michelle od kretynek, ponieważ sprawia mu ona ból, raz od dziewczynek, kiedy ona nałogowo je herbatniki w łóżku.

Michelle krytykuje partnera przy klientach siłowni, w obecności psychologa, lub kelnera w restauracji:

[286] *Ma guarda tu! la tecnica, eh? Grande! Che scemo che sei!* [Zobacz, a to miała być technika. To dopiero! Ale z ciebie głupek!]

[58] *No sei solo falso, ipocrita, vigliacco e immaturo.* [Jesteś tylko zakłamany, obłudny, tchórzliwy, niedojrzały]

[406] *Brutto taccagno spilorcio, ma l'ha sentito, scusi, vuole lasciarle 2 euro, braccino!...* [Ty chytry sknero! Czy Pan to słyszał, on chce Panu zostawić 2 euro napiwku, co za dusigrosz!]

Na początku tego podrozdziału zaznaczono, że forma *il mio amore* może zastąpić zbyt bezpośredni zaimek *tu* i załagodzić ton konwersacji. Można jednak znaleźć przypadki, kiedy stosowanie trzeciej osoby okazuje się mocniejszym i bardziej ironicznym sposobem, żeby potępić współrozmówcę [287]:

Fabio	<i>Michelle piccola curiosità: hai messo a posto tu la mia scrivania?</i>	Michelle, tak dla ciekawości: czy to ty posprzątałaś moje biurko?
Michelle	<i>Il signorino ha voglia di litigare.</i>	Panicz ma ochotę się kłócić.
Fabio	<i>No, il signorino non ha voglia di litigare, il signorino vorrebbe ritrovare tutte le sue cose, i suoi documenti, le sue agende i numeri importanti, ne sai qualcosa?</i>	Nie, panicz nie chce się kłócić, panicz chciałby odnaleźć wszystkie swoje rzeczy, dokumenty, kalendarze, ważne numery telefonu, wiesz coś na ten temat?
Michelle	<i>Potrei anche dirti di sì, visto che la tua stanza la pulisco io, ma preferisco non risponderti perché qualcuno ha voglia di litigare.</i>	Mogłabym powiedzieć, że tak, skoro to ja sprzątam twój pokój, ale wolę nie odpowiadać, ponieważ ktoś chce tu się kłócić.

1.3. Przekleństwa i wulgaryzmy

Wulgaryzmy obecne w korpusie nie tylko są nieliczne, lecz także są zazwyczaj celowo wymawiane niewyraźnie. Na przykład w sposób prawie niezrozumiały Fabio

wymawia raz słowo *culo* (dupa), odnosząc się do własnego tyłka; w kinie Fabio przeklina bohatera filmu mocnym *vaffanculo*, jednak mówi przez łyżę i w związku z tym słychać tylko samogłoski:

[859] *Perché sei andato via, lei ti amava e tu..., vaffanculo!* [Dlaczego odszedłeś, ona cię kochała, a ty... Spierdalaj!]

Identycznie w innej scenie nieujętej w korpusie Michelle wymawia te same samogłoski pod pretekstem, że ma założoną na twarzy maseczkę i nie może ruszać szczęką. Najbardziej wulgarne słowa wychodzą z ust Fabia – są to obelgi skierowane do przyjaciela:

[929] *Marco, grandissimo, vai a cagare! Cosa ha fatto sto idiota, cretino di un impedito!* [Marco, gościu, idź do diabła! Co zrobiłeś, idioto, kretynie, ciamajdo!]

Fabio aż 8 razy wykrzykuje *porca miseria!* (kurcze blade), raz w wariacie *urca miseria* a raz samo *miseria*. To wyraz niebędący wulgaryzmem, stosowany eufemistycznie w miejsce innych, mocniejszych przekleństw, również rozpoczynających się słowem *porco/porca*. Z ust zdenerwowanej Michelle słychać podobne eufemizmy, gdzie słowa *cacchio* i *corno* zastępują podobnie brzmiące włoskie inwektywy.

[566] *Ma io non lo so, non lo vede quanto è odioso, e che cacchio, cioè ha sempre la soluzione a tutto lui, non esistono problemi, non esiste niente di complicato per lui, mai niente!* [Ja już nie wiem, widzi Pan, jaki jest nieznośny, kurde, to znaczy on zawsze ma rozwiązanie na wszystko, problemów nie ma, nie ma dla niego nic skomplikowanego, nigdy nic!]

[901] *Ma pari un corno, dai qua, non vale!* [Żaden tam remis, oddaj mi to, to się nie liczy!]

Pewne wyrazy figuratywne są już tak zakorzenione w języku potocznym, że prawie zatraciły wulgarne cechy:

[613] *Io penso che la vita sia come un luna park, ci sono le montagne russe, che sono la mia attrazione preferita, poi c'è la ruota panoramica che è una palla mortale.* [Myślę, że życie jest jak park rozrywki, są kolejki górskie, które są moją ulubioną atrakcją, jest też diabelski młyn, który jest śmiertelnie nudny.]

Użyte w przytoczonym przykładzie słowo *palla* ogólnie znaczy *piłka*, ale odnosi się również do męskich jąder i w tym rozumieniu określa coś nudnego. Trudno jednak wyczuwać wulgarność w tej wypowiedzi.

Bluźnierstwo może wyrażać się również poprzez gestykulację. Podczas gdy Michelle rozmawia przez telefon z matką, która właśnie przerwała ich stosunek seksualny, Fabio kieruje swój palec środkowy do słuchawki. Teściowa jednak tego nie widzi, a słyszy miłe słowa córki:

[249] *Mamma... sì, Ciao, no, non ti preoccupare, non stai disturbando, dai, dai ...*
Fabio sta bene, sì, sì... ti saluta anche lui, sì sì. [Mamo, tak, cześć, nie, nie martw się, wcale nie przeszkadzasz, cóż... Fabio ma się dobrze, tak, on też tu cię pozdrawia, tak.]

1.4. Zapożyczenia z języków obcych

W badanym korpusie można znaleźć wiele wyrazów pochodzenia obcego. Są to wyrazy dawno utrwalone w języku włoskim, odnotowane w słownikach. Mogą oznaczać nazwy konkretnych przedmiotów, jak *tapis-roulant* (bieżnia), *barbecue* (grill) czy *abat-jour* (abażur), albo zawodów – jak *majorette* (mażoretka). W większości przypadków nie mają odpowiednika w języku włoskim, ewentualnie jakiś mniej jednoznaczny opis.

Ponieważ włoska publiczność wie, że aktorka Michelle Hunziker urodziła się w Szwajcarii i mówi płynnie po niemiecku, to postać przez nią zagrana ma podobne pochodzenie i komunikuje się z matką w języku ojczystym, na przykład podczas rozmów telefonicznych. Fabio czuje się wtedy pominięty i podejrzewa, że dwie kobiety spiskują przeciw niemu; dlatego on czasami naśladuje sposób mówienia teściowej, przybiera stereotypowy, autorytarny ton głosu i zabawny niemiecki akcent. Jeszcze w jednym wypadku Michelle polega na języku ojczystym: kiedy wybiera stronę po niemiecku w książeczce z instrukcją obsługi grilla. Wątek z językiem niemieckim został wprowadzony, żeby zakotwiczyć fikcyjną postać w rzeczywistości, z tą różnicą, że w rzeczywistości matka aktorki jest Holenderką, a to ojciec był niemieckojęzyczny.

2. Dlaczego tak, a nie inaczej? Integracja

Wymowa obu postaci jest poprawna. U niego można rozpoznać lekki, nieprzesadny wpływ muzykalności dialektu z Romanii: przedłużone samogłoski *e* oraz *o* przekształcają się w dyftongi, z wymawia się sycząco w środku słowa, a dźwięcznie na początku. U niej można rozpoznać cechy wymowy typowe dla regionu Lombardii i dla Szwajcarii Italskiej, skąd pochodzi aktorka: wymowa samogłosek nie zgadza się z włoskim standardowym: *e* i *o* są otwarte, kiedy powinny być zamknięte, samogłoski toniczne są natomiast lekko wydłużone.

Charakterystyczne cechy języka potocznego to apokopy i aferezy: najczęściej aferezy dotyczą zaimka wskazującego *questo*, skrócone na *'sto* i *'sta* (10 razy w badanym korpusie):

[91] *Buono 'sto gelato.* [Ale smaczne lody]

Inne przypadki to:

[839] *'Spetta, 'spetta, 'spetta, ce l'ho sulla punta della lingua, leggi.* [Czekaj, czekaj, czekaj, mam to na końcu języka, przeczytaj]

[847] *Mamma mia che 'gnorante, proprio brutta l'ignoranza, brutta...* [Boże, co za nieuk, jak to brzydko być ignorantem.]

Zdenerwowany przez teściową Fabio stosuje apokopy:

[194] *Mi vien da vomitare, non mi può dar tutti 'sti pacchi...* [Rzygać mi się chce, po co daje tyle paczek...]

Gramatyka jest nawet tematem jednego epizodu, w którym Fabio wręcza swojej ukochanej list miłosny własnoręcznie do niej napisany. Michelle natychmiast krytykuje jego charakter pisma, a następnie wytyka mu szereg błędów językowych i ortograficznych. Dziewczyna, która często czuje potrzebę publicznego wyrażania własnych uczuć, w tym przypadku nie zdaje sobie sprawy z wysiłków chłopaka i reaguje tylko na formę, a nie na treść [935]:

Fabio	<i>Cos'è, guarda, con tutto il cuore.</i>	Spójrz, ode mnie z całego serca.
Michelle	<i>Potevi scrivere al computer, che calligrafia hai.</i>	Mogłeś napisać na komputerze, popatrz na swój charakter pisma.
Fabio	<i>Vabbè, però si capisce, dai!</i>	No cóż, ale to jest czytelne, no dalej!

Michelle	<i>“Ci avevo paura che potessimo perderci”... Ci avevo paura?</i>	„Obawiałem sobie, że możemy się pogubić”... Obawiałem siebie?
Fabio	<i>Si.</i>	Tak.
Michelle	<i>Avevo paura, eh, Fabio, dai...</i>	To „Obawiałem się”, Fabio, daj spokój...
Fabio	<i>Perché non ...</i>	Dlaczego nie ...
Michelle	<i>“Da 7 anni in qua nessun giorno è stato uguale all'altro.” Cucciolino, qua con l'accento?</i>	„Od 7 lat każdy dzień nie jest taki sam”. Kotek, piszesz „qua” z akcentem?
Fabio	<i>Si</i>	Tak.
Michelle	<i>Qui e qua l'accento mai non ha, eh?</i>	[Nie pamiętasz rymowanki w szkole:] na „qua” akcentu nie ma!
Fabio	<i>Vabbè, però è carino il concetto.</i>	No cóż, ale pomysł fajny.
Michelle	<i>“Non ci lasceremo mai.”</i>	„Nigdy się nie rozstajemy”.
Fabio	<i>Mai mai mai.</i>	Nigdy przenigdy.
Michelle	<i>Lascieremo con la I! ... Fabio quanto sei permaloso, ma dai, la tua prima lettera d'amore...</i>	Napisaleś „lascieremo” z literą I [to brzmi jak po neapolitańsku]! Fabio, ale jesteś drażliwy, coś ty, to twój pierwszy list miłosny...
Fabio	<i>Anche l'ultima.</i>	I ostatni.

2.1. Składnia

Poziom poprawności gramatycznej wypowiedzi obojga bohaterów ogólnie jest wysoki. Punktem odniesienia dla tej oceny może być prawidłowe stosowanie trybu łączącego (*modo congiuntivo*) w zdaniach względnych, w okresie warunkowym (*periodo ipotetico*), w formach grzecznościowych trybu rozkazującego. W niektórych zdaniach błąd jest tylko pozorny, ponieważ tryb oznajmujący służy podkreśleniu pewności we własnym twierdzeniu:

[611] *Io credo che ognuno di noi ha comunque un compito.* [Uważam, że każdy z nas ma jakieś zadanie.]

Tryb oznajmujący jest również stosowany w mowie zależnej, z czasownikiem zdania głównego w formie przeczącej, zarówno przez Fabia, jak i przez Michelle:

[57] *Non è corretto dire che io non voglio avere dei figli* [Nie jest poprawne

powiedzieć, że ja nie chcę mieć dzieci]

[60] *Tu non vuoi ammettere che mia madre ti fa anche dei complimenti.* [Ty nie chcesz przyznać, że moja matka czasami prawi Ci komplementy]

Michelle nawet pod wpływem alkoholu w restauracji używa poprawnej formy łączącej:

[395] *E' possibile che tu non possa accettare che la tua donna ogni tanto paghi un conto?* [Czy to możliwe, że nie możesz pogodzić się z tym, żeby twoja dziewczyna czasami płaciła rachunek?]

Fabio, wyraźnie zdenerwowany, popełnia błąd:

[398] *Basta che stai zitta.* [Obyś tylko milczała.]

Inne cechy, które zbliżają język badanego *sitcomu* do współczesnej mowy potocznej, to nieobecność form czasu *passato remoto*, rzadkie użycie formy biernej, stosowanie czasu teraźniejszego zamiast przyszłego, popularność formy progresywnej (*stare* plus imiesłów). W szczególności te cechy zdradzają wpływ mowy z północnych Włoch, z Mediolanu, gdzie mieszkają Fabio i Michelle. Na potwierdzenie tej tezy Michelle niepoprawnie stawia rodzajnik przed nazwą własną – imieniem kobiety, jak to często robi się w Lombardii:

[410] *Senti, ma la Samantha si è ripresa?* [Posłuchaj, a Samantha wyzdrowiała?]

2.2. Zaimki

Również w przypadku zaimków można zanotować wpływy języka potocznego z północnych Włoch. Najbardziej widoczne jest gramatycznie niepoprawne stawianie podmiotu po czasowniku w trybie rozkazującym w formie dopełnienia bliższego: *guarda te* (zobacz); *vai te* (to ty idź); *paga te* (to ty zapłać); *pensa te* (pomyśl). Nie jest to jednak ustalony standard, ponieważ notowana jest również poprawna wersja: *guarda tu* (zobacz). Bardziej rażące dla purystów języka włoskiego jest zastąpienie żeńskiego zaimka osobowego w celowniku *le* formą męską *gli* lub potocznym *ci*:

[701] *Sai che pensavo di comprare un cucciolino alla mamma? Così gli fa compagnia.* [Wiesz co? Zastanawiam się nad zakupem szczeniaczka dla mamy. Żeby dotrzymał jej towarzystwa]

[108] *La prossima volta che chiama a quest'ora, rispondo io, ci parlo io, va bene?*

[Następnym razem jak ona zadzwoni o tej porze, to ja podniosę słuchawkę, to ja z nią rozmawiam, dobrze?]

Kolejny przykład to tak zwana dyslokacja, czyli powtarzanie dopełnienia, raz w zaimku, a raz w formie pełnej, podzielonego czasownikiem. Ten nadmiar słów ma na celu podkreślenie kluczowego elementu wypowiedzi, skierowanie uwagi na najważniejszą informację. Uważany za niepoprawny w języku pisanym, taki szyk zdania jest jednak bardzo popularny w mowie potocznej, ponieważ zyskuje na wyrazistości:

[917] *Fabio, io sono svizzera, ma tu dovresti saperle queste cose...* [Fabio, ja jestem ze Szwajcarii, ale ty powinienes takie rzeczy wiedzieć]

[753] *Ma dove le leggi queste cose?* [Ale gdzie ty takie rzeczy czytasz?]

Zbędne i niepoprawne są również zaimki emfatyczne w celowniku:

[743] *Michelle, tu mi interrompi una lettura fondamentale come Selezione del 75 per fare una domanda così stupida?* [Michelle, ty przeszkadzasz mi w czytaniu czegoś tak ważnego, jak „Reader's Digest”²²² z roku 1975, żeby zadać takie głupie pytanie?]

[10] *Spesso mi soffre di insonnia, è distratto, disattento.* [Często cierpi na bezsenność, jest roztargniony, nieuwważny.]

Jeśli chodzi o zaimki względne, notuje się przewagę formy *che*, używanej zarówno jako podmiot i jako przedmiot, czasami błędnie, ponieważ ma inne funkcje:

[555] *Ci sono delle volte che ho l'impressione che nel mio ufficio non venga apprezzato quello che faccio e che le possibilità di promozione siano proprio nulle.*

[Są chwile, kiedy mam wrażenie, że w moim biurze nie jest doceniane to, co robię, a szanse na awans są zerowe.]

Zaimek *il quale* jest praktycznie nieobecny, zarówno w funkcji podmiotu/przedmiotu, jak i po przyimkach. Jest on zastąpiony zaimkiem względnym *cui*. Tylko w jednej sytuacji *cui* występuje bez żadnego przyimka, zgodnie z jego pierwotną funkcją celownikową, pochodzącą z łaciny.

[866] *Allora è la storia di questa donna, cui muore il marito.* [A więc to jest historia

²²² *Reader's Digest* to amerykański miesięcznik z artykułami popularnonaukowymi. Skoro akcja serialu toczy się w roku 2004, ten numer miesięcznika od wielu lat już leży w poczekalni szpitala.

kobiety, której umiera mąż.]

Zaimki dzierżawcze są używane przez parę do wyrażania istniejącej między nimi więzi, zarówno wtedy, gdy zwracają się do siebie nawzajem: *il mio amore, amore mio* (kochany ty mój, moja kochana), jak i do osób trzecich: *il mio fidanzato* (mój narzeczony), *la mia ragazza* (moja dziewczyna). W niektórych przypadkach podkreślają przynależność pewnych przedmiotów tylko do jednego z nich: *il mio portafoglio* (mój portfel), *la mia scrivania* (moje biurko). Jako przykład służy następująca rozmowa w samochodzie [133]:

Michelle	<i>(Stai fumando) nella mia macchina?</i>	Palisz w moim samochodzie?
Fabio	<i>Non è la tua macchina, è la nostra macchina.</i>	To nie jest twój samochód. To nasz samochód.
Michelle	<i>Sarà anche la nostra macchina, ma sono i miei polmoni, non voglio essere vittima delle tue malattie e delle tue cattive abitudini</i>	To może i nasz samochód, ale to moje płuca. Nie chcę być ofiarą twoich chorób i twoich złych nawyków.

3. Znaczenie w sytuacji

Aby uzyskać humorystyczny efekt, potoczny język pary wzbogacony jest o metafory i analogie, celowo wyolbrzymione i przesadne, ale skutecznie oddające swoje znaczenie. Warto zauważyć, że w większości przypadków metaforę wprowadza poprawne użycie czasowników w trybie łączącym:

[822] *Si, aspetta, ho passato una settimana, guarda, come se mi fosse passato sopra un tram.* [Tak, poczekaj, mam za sobą taki tydzień, wiesz, jakby tramwaj mnie przejechał.]

[613] *Io penso che la vita sia come un luna park.* [Ja myślę, że życie jest jak park rozrywki.]

Analogie są głównie inspirowane światem zwierząt:

[110] *Pronto, ci stiamo accoppiando come due ricci!* [Słucham, tak, kryjemy się jak jeże!]

[279] *Loro mangiano come dei porci.* [Oni żrą jak świnie]

Przesadę wyrażają również emfazy i hiperbole. Michelle często korzysta z przymiotnika *pazzesco* (szaleńczy), żeby opisać wydarzenia lub przedmioty.

[278] *Forte l'allenatore, eh? Simpatico Ha dei muscoli pazzeschi, amore.* [Nieźły ten trener, co? Sympatyczny. Ma obłędne mięśnie, kochanie]

[532] *Fabio, mi è venuta una sete pazzesca, andresti in cucina a prendermi un bicchiere d'acqua?* [Fabio, strasznie chce mi się pić, poszedłbyś do kuchni po szklankę wody?]

Oboje często używają formy potocznej *un sacco di* zamiast *molto*:

[988] *No, Michelle, non scherzare, costa un sacco di soldi il mio palmare!* [Nie, Michelle, bez żartów, mój palmtop kosztuje kupę pieniędzy!]

Można wyróżnić jeszcze przykład synekdochy: w szpitalu Fabio mówi do swojej dziewczyny, zwracając się jednak do jej bolącej nogi, a więc do powodu, z jakiego oni trafili na pogotowie:

[715] *'Sta gambina gigia che si è fatta male, lei...* [Biedna chora nóżka, krzywda jej się stała...]

3.1. Sytuacja: seks

W badanym fragmencie uprawianie seksu jest przywołane za pomocą potocznego słownictwa, jednak nigdy nie czerpano z wulgaryzmów: czasownik *accoppiarsi* (parzyć się), wzmacniane z porównaniem *accoppiarsi come due ricci* (kryć się jak dwa jeże); frazeologizm *fare l'amore* (uprawiać miłość), archaiczny wariant *fare all'amore* i aluzyjny *farlo*. Opowiadając o doświadczeniach z innymi partnerami, mówiący skupiają się nie na czynności, a na miejscu: *finire a letto con qualcuno, andare a letto con qualcuno* (trafiać do łóżka, iść do łóżka z kimś).

Podczas wyjątkowo krępującej rozmowy z matką dziewczyny na temat dzieci i seksu starsza kobieta dosyć postępowo wypowiada się o kochaniu się i stosowaniu środków antykoncepcyjnych, jednak używa pruderyjnej, dziecinnej definicji *fare pum pum*, którą Fabio ironicznie powtarza z małą odmianą *fare bum bum* [95]:

Michelle	<i>Mamma, siamo tutti e due impegnatissimi, poi non è che, non abbiamo neanche tempo di ...</i>	Mamo, oboje jesteśmy bardzo zajęci, a potem, w zasadzie, nie mamy nawet czasu na...
Teściowa	<i>Di fare l'amore? Ma scusa la sera non state a casa insieme a fare pum pum?</i>	Kochanie się? Ale przepraszam, a wieczorem, czy nie zostajecie razem w domu, by robić pif paf?
Michelle	<i>Mamma!</i>	Mamo!
Teściowa	<i>Allora, non userete mica qualche anticoncezionale?</i>	Chyba że stosujecie jakieś środki antykoncepcyjne?
Fabio	<i>Sì, esatto, uno infallibile, la sua puntuale telefonata tutte le sere driiin "pronto, sono la mamma, cosa è successo, non ti sento da 10 minuti, è morto qualcuno, è bruciata la casa?" dai, come fa uno a fare bum bum?</i>	Tak, właśnie, środek nieomylny, Pani punktualny telefon każdej nocy: „halo, tu mama, co się stało, nie mam twoich wiadomości od 10 minut, czy ktoś zmarł, czy dom się spalił?” No weź, jak tu robić bum bum?

Nawet opis wymyślonej orgii nie zawiera wulgaryzmów, a najwyżej komiksowe onomatopeje:

[985] *Poi il capo mi è saltato addosso, e patapim patapam patapum, eravamo talmente eccitati che abbiamo chiamato anche il portinaio, poi tutte le colleghe, un'ammucchiata pazzesca!* [Szef wskoczył na mnie i pif paf bum, byliśmy tak podnieceni, że zawołaliśmy również portiera, a potem wszystkie koleżanki, szalony tłok...]

Kiedy Michelle donosi o swoich snach erotycznych, w których kocha się z piłkarzami i aktorami, czasami grupowo, definiuje to uczucie jako „burzę hormonalną”. Fabio grzecznie zaleca się, żeby urzeczywistniać jej marzenia, ale nie spełnia wymagań partnerki:

[322] *Potrei darti una mano...* [Mógłbym pomóc...]

Podczas epizodu w szpitalu Michelle, znudzona czekaniem na wizytę u lekarza, zachęca Fabio do opowiadania o poprzednich doświadczeniach seksualnych, z tego powodu sama wprowadza bardziej wyluzowany rejestr językowy:

[724] *vi fate un sacco di fantasie, ma va'!* 'Mazza che eccitante, e poi...!' [Wasze wybujałe fantazje, coś ty! Kurde, ale podniecające, co jeszcze!]

Kiedy ona osiąga swój cel, a Fabio zaczyna ujawniać pikantne, prawdopodobnie wymyślone lub przesadzone szczegóły swojego związku z pielęgniarką, Michelle zaczyna być zdegustowana tym, co sama spowodowała i nie chce już słuchać dalej:

[737] *mi prendeva i testicoli, mi eccitavo, mi ingrifavo, la prendevo, sopra, sotto...*
[Ona łapała mnie za jądra, ja się podniecałem, rajcowałem się, brałem ją, z przodu, z tyłu...]

Ciekawym zbiegiem okoliczności oboje czerpią tutaj z dialektu rzymskiego: *ingrifarsi*, 'mazza'.

Aluzje do intymnych części ciała są czasami zrozumiałe tylko w konkretnym kontekście odegranej scenki. Michelle, leżąc obok Fabio w łóżku, zaczyna rozwiązywać krzyżówki i czyta definicje, jednak po sprawdzeniu stanu spoczynku członka Fabio pod kołdrą poprawia się:

[830] *5 lettere, uno verticale. No a me sembra uno orizzontale.* [5 liter, jeden pionowo. Nie, mnie się wydaje, że to jeden poziomo]

Pięcioliterowe słowo okazuje się więc być jednym z najbardziej wulgarnych słów języka włoskiego, potoczną nazwą męskiego narządu płciowego, więc cała scenka, jeśli odpowiednio zinterpretowana, zyskuje na pikanterii.

W badanym fragmencie ani Fabio, ani Michelle nie zachęcają słownie i bezpośrednio drugiej osoby do zbliżenia fizycznego. Zamiast tego Fabio odgrywa pewien rytuał umowny (3 razy), zaczyna naśladować miauczenia i zachowania kota w okresie

ru, po czym Michelle z entuzjazmem dołącza do godowych zalotów. To jasna sugestia tego, co się zaraz stanie, jak również namiastka niepokazywanej, bo zbędnej, sceny erotycznej. Śmieszny rytuał celowo obniża do poziomu komedii zmysłowe napięcie iskrzące między dwojgiem kochanków. Jedyna scena pieszczot w łóżku została wprowadzana do serialu jako przyczynek do rozmowy z matką dziewczyny, która swoim telefonem przerywa ich zabawę.

W jedynym przypadku, kiedy to Michelle kusi partnera do uprawiania seksu, jej zaproszenie nie jest kierowane namiętnością, a pragmatyzmem:

[199] *Sai che ho fatto un calcolo che potrebbe essere proprio stasera?* [Wiesz, że dokonałam obliczenia, że mogłoby to być właśnie dziś wieczorem?]

Przypomnienie o wysokich szansach na poczęcie dziecka sprawia, że wystraszony Fabio odmawia.

Nieprecyzyjna definicja własnych intencji i korzystanie z aluzji może skutkować nieporozumieniem. W jednym przypadku gra wstępna wydaje się jasna: podekscytowany ton głosu, zdania przerywane, powtarzane słowa, szybkie odbieranie i przekazywanie głosu, wypowiedzi łańcuchowo odwołujące się do poprzednich słów współrozmówcy. Kochankowie świadomie zaczynają naśladować dialogi filmów pornograficznych: Fabio wciela się w stereotypowego dominatora i odtwarza sztafpowe wypowiedzi w trybie rozkazującym. Michelle również stosuje tryb rozkazujący, błagając, wchodząc w rolę uległej kobiety. Chwilę później role się zamieniają, ponieważ Michelle domaga się lodu, a on posłusznie spełnia jej życzenia. Kiedy osiągnięto szczyt namiętności, okazuje się, że ich intencje są jednak różne, ponieważ ona wyobrażała sobie stosowanie miodu jako afrodyzjaku, a on, bardziej prozaicznie i banalnie, jako pożywienie [416]:

Fabio	<i>Quella del frigo... Mi ha fatto venire delle voglie...</i>	Ta scena z lodówką... aż nabrałem ochotę...
Michelle	<i>Porcellino...</i>	Świntuszek...
Fabio	<i>Aspetta che arrivo... non ti muovere...</i>	Zaraz przyjdę, nie ruszaj się...
Michelle	<i>Si, non mi muovo</i>	Tak, nie ruszam się
Fabio	<i>Qui abbiamo del miele per la signora...</i>	Proszę, miód dla Pani...
Michelle	<i>Si! Bendami...</i>	Tak! Zasłoń mi oczy opaską!
Fabio	<i>No, ti bendi da sola!</i>	Sama załóż sobie opaskę na oczy!
Michelle	<i>Oddio, si!</i>	Och Boże, tak!
Fabio	<i>Te lo ordino, schiava!</i>	Rozkazuję ci to, niewolnico!
Michelle	<i>Non esagerare, eh?</i>	Nie przesadzaj, co?
Fabio	<i>No, arriva il miele!</i>	Idzie już miód!
Michelle	<i>Si, ma prima voglio un po' di ghiaccio.</i>	Ale najpierw chcę trochę lodu.
Fabio	<i>Ghiaccio! La padrona ha ordinato del ghiaccio, portatemi del ghiaccio, schiavi anche voi! Ecco il ghiaccio. Apri la mano senti come...</i>	Lód! Moja Pani życzy sobie lodu, przynieście lodu, moi niewolnicy! Oto lód. Otwórz dłoń, poczuj jak ...
Michelle	<i>Dammi, dammi qualcos'altro, dai. Miele, spalmamelo tutto, dappertutto si si si!</i>	Daj mi, daj mi coś innego, daj. Miód, nasmaruj mnie wszędzie, tak, tak!
Fabio	<i>Ecco che arriva il miele, preparati.</i>	Idzie miód, przygotuj się.
Michelle	<i>Non vedo l'ora!</i>	Nie mogę się doczekać!
Fabio	<i>Apri la bocca!</i>	Otwórz usta!
Michelle	<i>Spalmamelo!</i>	Smaruj!
Fabio	<i>Piano piano... ahm! Evvai! No, dico, pane e miele è la morte sua eh?</i>	Powoli! Mniam! Nie, no, mówię ci, nie ma nic lepszego niż chleb z masłem!
Michelle	<i>Ma dai, ma sei scemo! dai</i>	No weź, co za głupol, weź.

W innym przypadku to Fabio chce stworzyć korzystną sytuację i proponuje dziewczynie popołudniową drzemkę, używając dzieciennego i niewinnego tonu głosu, zdrobnionego słowa *pisolino* (drzemka), które jednak Michelle interpretuje dosłownie i rzeczywiście zasypia. Kiedy Fabio ujawnia swoje prawdziwe intencje, wyjąc jak wilk, ona już śpi:

[954] *Sai com'è, sabato pomeriggio, il pisolino ci sta tutto, eh.* [Wiesz jak to jest, sobota po południu, drzemka pasuje jak najbardziej.]

Na propozycję psychologa, żeby porozmawiali o seksie, Fabio zgrywa rolę odważnego, wyluzowanego macho bez kompleksów. Fabio nie odnosi się do psychologa jak do specjalisty, a jak do drugiego mężczyzny, w duchu zdrowej rywalizacji i męskiej solidarności. Kiedy jednak Michelle, w obecności psychologa, oskarża partnera o to, że, nawet w szczególnie sprzyjających okazjach nie stoi na wysokości zadania, Fabio odczuwa porażkę i upokorzenie.

3.2. Sytuacja: tabu

Sitcom Love Bugs pokazuje drobne szczegóły codziennego życia dwóch osób, które na przykład chodzą do łazienki, myją zęby, golą się. Przedstawiane są tu sytuacje uważane za prywatne i dlatego zazwyczaj unika się ich w telewizji. Bohaterowie, wręcz przeciwnie, rozmawiają ze sobą otwarcie o różnych krępujących tematach, nieraz przekraczając granice tabu.

W epizodzie w samochodzie Fabio puszcza gazy, a Michelle pyta go:

[141] *Amore, hai mollato?* [Kochanie, puściłeś baka?]

Ta wypowiedź w stylu potocznym zawiera mieszankę zdziwienia i potępienia, ale przeważnie zdradza bardzo wysoki poziom poufałości między nimi, swobodę w wypowiadaniu się na każdy temat. Wesoła odpowiedź chłopaka świadczy o tym, że on przy swojej partnerce nie tylko nie wstydzi się, ale jest nawet dziecinnie dumny ze swojego czynu.

[144] *Tira su, tira su che ce la godiamo, vai!* [Zamykaj okno, zamykaj i rozkoszujmy się tym, no!]

W podobnym stylu Fabio pyta Michelle:

[529] *Hai fatto la pipì a letto?* [Nasikałaś do łóżka?]

On stosuje dziecinną terminologię, ponieważ dopiero co oskarżył ją o bycie kapryśną dziewczynką.

Michelle opowiada o swojej miesiączce w obecności Fabio i swojej matki:

[653] *Mi sono venute le mie cose.* [Mam dzisiaj te dni.]

Ten bardzo powszechny i powściągliwy wyraz jest używany również przez Fabia, chociaż w jego ustach brzmi komicznie. Chłopak deklaruje, że ma okres, ponieważ nie chce uprawiać seksu z partnerką, pragnącą koniecznie zapłodnienia.

Po tym, jak Michelle skrzyła sobie kostkę i trafiła do szpitala, dziewczyna ostrzega Fabia, który masuje jej nogę:

[716] *Non ho fatto la ceretta!* [Nie wydepilowałam się!]

Chłopak więc żartuje, że rzeczywiście można się pokaleczyć głaszcząc jej nogi, ale nie przestaje starać się łagodzić jej bólu.

Należy jednak odnotować, że Fabio jednak uznaje pewne granice tabu, ponieważ gdy wchodzi do łazienki, a Michelle siedzi na toalecie – on czuje się zakłopotany. Dziewczyna oskarża go o wydumaną przyzwoitość, posługując się metaforą:

[604] *Sei stato educato dalle suore orsoline?* [Wychowały cię siostry urszulanki?]

Warto tutaj przypomnieć, że aktorka Michelle Hunziker, a więc postać przez nią zagrana, ma pochodzenie szwajcarskie. W wyobraźni Włochów narody niemieckojęzyczne mają bardziej wyzwolone obyczaje i są mniej pruderyjne. Chłopak umie stawić czoło sytuacji i żartuje o feterze w pomieszczeniu, żeby to jednak dziewczyna czuła się zakłopotana.

4. Intertekstualność

Kiedy Michelle bezustannie wyciąga różne przedmioty ze swojej torby w poszukiwaniu dowodu osobistego, Fabio porównuje ją do postaci ze świata Disneya, kosmity znanego w Polsce jako Ele-Mele, będącego w stanie wydobywać z kieszeni nawet przedmioty o dużych gabarytach, jak samoloty czy meble:

[674] *Ma chi sei, Eta Beta? Eh, Eta Beta mi sembri!* [Kim ty jesteś? Ele-Mele?

Przypominasz mi go!]

5. Czyny, a nie tylko słowa

W nielicznych sytuacjach, kiedy Fabio i Michelle korzystają z trybu rozkazującego, wolą złagodzić jego siłę za pomocą zwrotów grzecznościowych, takich jak *per favore* (proszę), lub *ti prego* (proszę cię). Prośby są ogólnie składane życzliwie, najczęściej w trybie warunkowym lub w czasie teraźniejszym trybu oznajmującego:

[588] *Mi passeresti per favore la schiuma da barba?* [Podałbyś mi piankę do golenia?]

[592] *Ah, già che ci sei mi passi anche il rasoio, quello rosa, lì sulla mensola, amore?*

[A przy okazji, podasz mi również golarkę, tę różową na półce, kochanie?]

Do trybu rozkazującego formalnie należy często stosowane wykrzyknienie *dai!*, używane, żeby wzywać drugą osobę do wykonania czegoś, wspierać, przyspieszać, a nawet potępiać.

[148] *Michelle, vero o falso, facciamo così: allora diciamo tre cose a testa, una deve essere falsa, dai, comincia.* [Michelle, zagramy w „prawdę czy kłamstwo”, to w ten sposób: mówimy po trzy zdania, jedno musi być kłamstwem, dawaj, rozpoczynaj!]

[40] *Dai, Michelle, su, sono cose che magari non interessano, giusto?* [No weź, Michelle, proszę, to są sprawy, które może nikogo nie interesują, co nie?]

Warto jednak zwrócić uwagę na dwie scenki, kiedy szczególne znaczenie ma stosowanie form rozkazujących. Jedna z nich została opisana już wyżej: podczas gry wstępnej kochankowie wdają się w namiętny rytuał i nakazują sobie nawzajem wykonanie określonych czynności. W drugiej sytuacji Fabio jest zły na swoją partnerkę, ponieważ podarowała dziecku jego zabawkę [226]:

Fabio	<i>Buongiorno... Michelle... Dov'è la mia sorpresina?</i>	Dzień dobry... Michelle... Gdzie jest moja mała niespodzianka?
Michelle	<i>Quale sorpresina?</i>	Jaka mała niespodzianka?
Fabio	<i>Quella che era lì dentro, dov'è?</i>	Ta, która była w środku opakowania, gdzie ona jest?
Michelle	<i>Ma l'ho data al bambino di Simona che ha 5 anni</i>	Dałam ją dziecku Simony, które ma 5 lat.
Fabio	<i>E che cos'era, sentiamo!</i>	A co to było, posłuchajmy!
Michelle	<i>Un pupazzetto di quelli...</i>	Jedna z tych figurek...

Fabio	<i>Sì, ma un tirannosauro o un velociraptor?</i>	Dobra, ale tyranozaur czy welociraptor?
Michelle	<i>Non me ne intendo di animali preistorici.</i>	Nie znam się na prehistorycznych zwierzętach.
Fabio	<i>Non è difficile: tipo questo o tipo questo, pensaci, tipo questo o tipo questo, guardali bene</i>	To nie jest trudne: podobny do tego czy do tamtego, zastanów się, taki czy taki, dobrze się im przyjrzyj.
Michelle	<i>Mah, sarà stato tipo questo ma un pochino più grande...</i>	No, to musiało być podobny do tego, tylko trochę większe...
Fabio	<i>No! il velociraptor, 2 mesi che aspettavo, 2 mesi, avevo finito la collezione, brava, complimenti, brava. Adesso vai dalla tua amica e te lo fai ridare, veloce!</i>	Nie! To welociraptor, na niego czekam już 2 miesiące, 2 miesiące, ostatnia figurka z kolekcji, brawo, gratuluję. A teraz idź do przyjaciółki i odzyskaj go, szybko!
Michelle	<i>Stai scherzando? è un bambino di 5 anni. Non ci penso nemmeno a chiamarla per una stupidaggine del genere...</i>	Żartujesz? To pięcioletnie dziecko. Nawet nie myślę o dzwonieniu do niej w takiej głupiej sprawie...
Fabio	<i>Non è una stupidaggine! Uno stegosauro è una stupidaggine, un triceratopo che ne ho 4 è una stupidaggine, no il velociraptor che avevo finito la collezione era 2 mesi che aspettavo, porca miseria!</i>	To nie głupota! Stegozaur to głupota, triceratops, którego mam 4 sztuki to głupota, nie, to welociraptor, z którym kończę kolekcję, 2 miesiące już czekałem, do cholery!
Michelle	<i>Domani te lo compro il tuo velociptor, ok, non ti preoccupare!</i>	Jutro kupię ci twój welociptor, ok, to się nie martw!
Fabio	<i>Velociraptor, e non domani, adesso, andare!</i>	Welociraptor, i nie jutro, teraz, ruszać się!

Kolejne wypowiedzi chłopaka ukazują eskalację gniewu, zaczyna on od trybu rozkazującego: *pensaci, guardali*, żeby potem przejść na *my: sentiamo*. Kolejne polecenia – *vai, te lo fai ridare* – są w czasie teraźniejszym, a więc nie wyzwalają żadnego sprzeciwu i opisują to, co bez wątpienia zaraz ma się wydarzyć. Fabio nie ustępuje i kończy wojskowym bezokolicznikiem: *andare!*

Michelle stosuje bardziej subtelne metody perswazji. W jednej sytuacji dziewczyna chce przekonać Fabio, aby wstał z łóżka i przyniósł jej szklankę wody [532]:

Michelle	<i>Fabio, mi è venuta una sete pazzesca, andresti in cucina a prendermi un bicchiere d'acqua?</i>	Fabio, strasznie chce mi się pić, poszedłbyś do kuchni po szklankę wody?
Fabio	<i>Sto dormendo, quella che senti è la mia voce registrata, buonanotte.</i>	Śpię, to co słyszysz to mój nagrany głos, dobranoc.
Michelle	<i>Non hai sete?</i>	Nie jesteś spragniony?
Fabio	<i>No.</i>	Nie.
Michelle	<i>Amore, abbiamo mangiato il prosciutto.</i>	Kochanie, jedliśmy szynkę.
Fabio	<i>Lo sai che adesso che mi ci fai pensare ho la gola secca... però vai te, e dai.</i>	Wiesz teraz, że mi przypominasz, mam sucho w gardle... ale to ty idź, proszę.
Michelle	<i>Amore non ce la faccio.</i>	Kochanie, nie dam rady.
Fabio	<i>Pensa a un bel bicchiere ghiacciato con tutto il vetro appannato e l'acqua che scende fresca.</i>	Pomyśl o ładnej lodowatej szklance z zaparowanym szkłem i o spływającej chłodnej wodzie.
Michelle	<i>Dai, amore, non vale, l'ho chiesto prima io.</i>	Tak nie wolno, kochanie, to ja poprosiłam pierwsza.
Fabio	<i>Fra l'altro neanche 2 ore fa ho messo una bella bottiglia di acqua fresca in frigo...</i>	Poza tym, jeszcze niecałe 2 godziny temu wstawiłem do lodówki fajną butelkę świeżej wody...
Michelle	<i>No!</i>	Nie!
Fabio	<i>Oligominerale, effervescente naturale... Ma porca miseria, no, mi hai fatto venire una sete porca!</i>	O niskiej zawartości składników mineralnych, naturalnie gazowana... Do cholery, nie, przez ciebie teraz strasznie mi się chce pić!
Michelle	<i>Mi raccomando anche per me, eh!</i>	Nie zapominaj też dla mnie, proszę!

Najpierw ona prosi grzecznie, używając trybu warunkowego: *andresti a prendermi...* Ponieważ nie osiągnęła swojego celu, pobudza w nim pragnienie, przypominając mu, że zjedli szynkę na kolację. W ten sposób wstanie do kuchni po wodę staje się dla Fabio już nie w celu spełnienia życzenia dziewczyny, ale własnego.

W innej sytuacji Michelle gra na jego poczuciu winy: zamiast zachęcać bezpośrednio do rozmowy z nią podczas śniadania, powabną litotą zwraca mu uwagę:

[302] *Fabio, non è carino da parte tua leggere mentre siamo a tavola.* [Fabio, to nie jest miłe z twojej strony, żeby czytać, kiedy jesteśmy przy stole.]

6. Podział wypowiedzi

Dialogi badanego serialu w sposób realistyczny odtwarzają ludzką rozmowę: dużo w nich powtórzeń, fragmentacji, jąkania, niedokończonych wypowiedzi, domniemanych elementów. Powtarzanie słów lub całych zdań jest często stosowane do wyrażania silnych uczuć, takich jak radość, gniew, czy może zakłopotanie. Fabio najczęściej powtarza się, żeby być przekonujący, choć uprzejmy:

[394] *Vedi? Vedi? Lo sapevo, faccio io, faccio io.* [Widzisz? Widzisz? Wiedziałem, to ja się tym zajmę, ja się tym zajmę]

W niektórych sytuacjach nie treść dialogów jest kluczowa, a ich forma. W epizodzie w kinie oboje wysławiają się krótkimi, niedokończonymi zdaniami, aby ukryć emocje; kłamią, w szczególności Fabio, który nie chce przyznać, że fabuła filmu go wzruszyła.

[859] *Dai, che andiamo, su, abbiamo perso 2 ore... Scusa non trovo le chiavi della..., vai pure che arrivo... Perché sei andato via, lei ti amava e tu..., vaffanculo!* [Chodź, idziemy stąd, no, straciliśmy dwie godziny... Przepraszam, nie mogę znaleźć klucza od... idź, to cię dogonię... Dlaczego odszedłeś, ona cię kochała, a ty ... spierdalaj!]

W innej sytuacji, w łóżku, Fabio nie chce pokazać, że dopadła go zazdrość podczas rozmowy telefonicznej dziewczyny z nieznanym mężczyzną, a więc powtarza swoje słowa, usiłuje zmienić temat, usprawiedliwić się, aby zaprzeczyć oczywistym faktom. W między czasie Fabio wyładowuje swoje emocje rozszarpując poduszkę [115]:

Michelle	<i>Che carino! Collega di lavoro.</i>	Jaki słodki! To kolega z pracy.
Fabio	<i>Non ti ho chiesto niente, non ti ho chiesto niente, quindi...</i>	O nic cię nie pytałem, nic nie pytałem, więc...
Michelle	<i>Lo sai, quello nuovo di cui ti parlavo, Claudio, quello tutto palestrato...</i>	Wiesz, to ten nowy, o którym ci mówiłam, Claudio, ten napakowany ...
Fabio	<i>Certo.</i>	Pewnie.
Michelle	<i>...amore sei geloso!</i>	...kochanie, jesteś zazdrosny!
Fabio	<i>Per favore, sto seguendo sta cosa, ci tengo.</i>	Proszę, jestem zajęty czytaniem tego, zależy mi na tym.

Michelle	<i>Tesoro, ha chiamato per il convegno di Bruxelles che c'è ogni anno, però guarda che quest'anno ci sono solo stanze singole, non ti preoccupare.</i>	Kochanie, dzwonił w sprawie corocznego konwentu w Brukseli, ale zobacz, w tym roku są tylko pokoje jednoosobowe, nie martw się.
Fabio	<i>Amore, io ti amo tu mi ami mi fido non c'è nessun problema.</i>	Kochana, ja cię kocham, ty mnie kochasz, ja tobie ufam, nie ma problemu.
Michelle	<i>Certo.</i>	Pewnie.
Fabio	<i>Non c'è nessun problema.</i>	Nie ma żadnego problemu.
Michelle	<i>Amore io te lo dico, ti dico tutto per farti stare tranquillo.</i>	Kochanie, ja ci to wszystko mówię, żebyś czuł się spokojny.
Fabio	<i>Brava, oh adesso per cortesia, grazie.</i>	Dobrze, ale teraz proszę, dziękuję.
Michelle	<i>Io vado in bagno.</i>	Idę do toalety.
Fabio	<i>Bravissima.</i>	Bardzo, bardzo dobrze.
Michelle	<i>Amore che cosa hai fatto?</i>	Kochanie, co zrobiłeś?
Fabio	<i>Niente non c'è nessun problema va bene.</i>	Nic, nie ma problemu, wszystko w porządku.

W dialogach zauważa się częste stosowanie pewnej struktury, którą Carla Bazzanella określa jako *powtarzania dialogowe*: identyczne, choć nawet częściowe, wypowiedzenie jednego lub więcej elementów leksykalnych obecnych w turze poprzedniego mówcy, wznawiane przez kolejnego mówcę²²³. Warto tu przytaczać najczęściej stosowane warianty tej struktury. Najprostszy zawiera zmianę form osobowych czasownika [106]:

Fabio	<i>Lo so, io ho fatto tedesco alle medie, non te lo dimenticare mai. Intuisco di cosa parlate.</i>	Wiem, uczyłem się niemieckiego w gimnazjum, nigdy o tym nie zapominaj. Wyczuwam, o czym rozmawiacie.
Michelle	<i>E tu non dimenticare che è mia madre, ok?</i>	A ty nie zapominaj, że to moja matka, dobrze?
Fabio	<i>Infatti non mi dimentico, tant'è che la prossima volta che chiama a quest'ora, rispondo io, ci parlo io va bene?</i>	Wcale nie zapominam, do tego stopnia, że następnym razem, gdy zadzwoni o tej porze, to ja odbiorę i porozmawiam z nią, może być?

Czasami słowo kluczowe powtarzane jest w różnych intonacjach [825]:

²²³ C. Bazzanella, *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano 2002, s. 28.

Fabio	<i>E che sarà mai, c'è una sorpresa!</i>	A co może być, to niespodzianka!
Michelle	<i>Uh, una sorpresa!</i>	O, niespodzianka!
Fabio	<i>Un sorpresone!</i>	Wielka niespodzianka!
Michelle	<i>Sorpresa! e quale quale quale!</i>	Niespodzianka! A jaka, jaka, jaka!
Fabio	<i>Le parole crociate, un bell'applauso, bene bene bene!</i>	Krzyżówka! Gromkie brawa, dobrze, dobrze, dobrze!

Powtarzanie tego samego zdania może mieć na celu odpłacenie drugiej osobie pięknym za nadobne [302]:

Michelle	<i>Fabio, non è carino da parte tua leggere mentre siamo a tavola.</i>	Fabio, to nie ładnie z twojej strony czytać, kiedy siedzimy razem przy stole.
Fabio	<i>Michelle, per favore, non mi parlare mentre sto leggendo il giornale grazie... Ecco, vedi, hanno aumentato di nuovo le assicurazioni, lo sapevo, perché tutti gli anni ...</i>	Michelle, proszę, nie mów do mnie, kiedy czytam gazetę, dziękuję... Cóż, widzisz, znowu podrożały ubezpieczenia. Wiedziałem, ponieważ co roku...
Michelle	<i>Fabio, per favore, non mi parlare mentre sto leggendo la scatola dei cereali</i>	Fabio, proszę, nie mów do mnie, kiedy czytam informacje na opakowaniu płatków śniadaniowych.

Kolejny wariant to odbicie lustrzane struktury poprzedniej wypowiedzi [496]:

Michelle	<i>E allora, se non sei capace a far le cose, chiama qualcuno che le sa fare, no? ...</i>	A więc, jeśli nie umiesz załatwić sprawy, zwołaj kogoś, kto umie, co nie? ...
Fabio	<i>Allora se non ce la fai a stare zitta, stai almeno zitta, no?</i>	A więc, jeśli nie umiesz milczeć, to przynajmniej milcz, co nie?

Problem par leży w komunikowaniu się między sobą: taką tezę przedstawia John Gray w cytowanych już podręcznikach. Podczas pierwszej sesji kochanków u psychologa do podobnego wniosku dochodzi również sam lekarz, a także widzowie programu. Dziewczyna przejmuje inicjatywę w rozmowie podczas całej sesji, wypowiada się w imieniu Fabio, nawet kiedy pytania są bezpośrednio do niego skierowane, nie dopuszcza go do głosu, jednocześnie narzekając, że on nigdy nie pozwala jej mówić. Fabio wydaje się spięty, ale nie przejmuje się obnażaniem swoich uczuć przed psychologiem: chłopak pilnuje się, żeby nie powiedzieć czegokolwiek, co może urazić dziewczynę i zepsuć jej

nastrój; z tego powodu w niektórych przypadkach on nawet woli poprawić własne słowa, żeby się dostosować do wypowiedzi partnerki.

Dziewczyna jest głęboko przekonana, że terapia może poprawić relację między nią a Fabiem, dlatego jest optymistycznie nastawiona; chętnie uczestniczy w rozmowie, często powtarza słowa lekarza i własne. Chłopak jest sceptyczny, ponieważ obawia się, że rozmowy mogą wywołać drażliwe tematy i spowodować niepotrzebny konflikt.

Fabio ujawnia u psychologa własną metodę, żeby uciszyć Michelle, gdy ona z uparciem broni swojego zdania: on przyznaje jej rację. Zaraz potem, na głośne wyrazy dezaprobaty dziewczyny, chłopak wprowadza swoją technikę w życie i udowadnia jej skuteczność [47]:

Michelle	<i>E da quando in qua non vuoi dei bambini?</i>	A od kiedy nie chcesz dzieci?
Fabio	<i>Da sempre.</i>	Od zawsze.
Michelle	<i>E come mai l'altro giorno mi avevi detto che ne volevi?</i>	I dlaczego ostatnio mi mówiłeś, że chcesz?
Fabio	<i>Perché quando ti impunti l'unico modo per farti smettere è darti ragione.</i>	Bo kiedy się upierasz, jedynym sposobem na przystopowanie ciebie jest przyznanie ci racji.
Michelle	<i>Allora sei proprio falso!</i>	W takim razie jesteś naprawdę fałszywy!
Fabio	<i>Hai ragione</i>	Masz rację.
Michelle	<i>E anche ipocrita!</i>	I hipokrytą też!
Fabio	<i>Hai perfettamente ragione</i>	Zdecydowanie masz rację.
Michelle	<i>Io non ho parole</i>	Brak mi słów.

W innym epizodzie to jednak Michelle przyznaje chłopakowi rację i przeprasza za zaistniałą sytuację, odbierając mu w ten sposób szansę podniesienia głosu i oskarżenia jej, a wręcz go zawstydzając. Sytuacja jest tu szczególnie napięta, każde z nich zaczyna swoją wypowiedź, przytaczając słowa drugiej osoby, ale Michelle zgrywa rolę uległej kobiety, gotowej uznać patriarchalny autorytet mężczyzny. Metoda okazuje się skuteczna: Fabio nie tylko przestaje narzekać na to, że coś zniknęło z jego biurka, lecz jeszcze dziękuje Michelle za uporządkowanie pracowni i przeprasza za rozzłoszczenie się [291]:

Fabio	<i>Quindi sei stata tu, bene!</i>	A więc to twoja sprawka, brawo!
Michelle	<i>Sì sono stata io, non lo farò mai più amore</i>	Tak, to ja byłam, nigdy więcej tego nie zrobię, kochanie.
Fabio	<i>Dici così solo per chiudere il discorso, brava!</i>	Mówisz tak, żeby uciąć rozmowę, brawo!
Michelle	<i>Esatto</i>	Dokładnie
Fabio	<i>E smettila di darmi ragione!</i>	I przestań przyznac mi rację!
Michelle	<i>Hai ragione amore</i>	Masz rację kochanie.
Fabio	<i>Non ho affatto ragione</i>	Wcale nie mam racji.
Michelle	<i>Scusa non lo farò mai più, hai ragione non lo farò mai più</i>	Przepraszam, nigdy więcej tego nie zrobię, masz rację, nigdy więcej.
Fabio	<i>Non ti devi scusare, non è colpa tua, fallo pure quando ti pare, va bene?</i>	Nie musisz przeproszać, to nie twoja wina, rób to kiedy chcesz, dobrze?
Michelle	<i>Scusa</i>	Przepraszam
Fabio	<i>E scusa tu!</i>	To ja przepraszam!

W szpitalu Michelle postanawia zweryfikować prawdziwość teorii komunikacji zaproponowanej przez jej ulubiony magazyn dla kobiet: jeśli odpowiada się pytaniem na pytanie, oznacza to, że nie chce się odpowiadać na pierwsze pytanie. Zachowanie Fabia wywołuje serię oskarżeń dziewczyny wobec nieświadomego eksperymentu chłopaka, który daremnie próbuje jej udowodnić, że ona też na pytania odpowiada pytaniem. Michelle kieruje się autorytetem czasopisma i wciąż sądzi, że Fabio ją okłamuje [740]:

Michelle	<i>Mi hai mai tradita?</i>	Czy kiedykolwiek mnie zdradzałeś?
Fabio	<i>Chi?</i>	Kto?
Michelle	<i>Mi hai mai tradita?</i>	Czy kiedykolwiek mnie zdradzałeś?
Fabio	<i>Michelle, tu mi interrompi una lettura fondamentale come Selezione del 75 per fare una domanda così stupida?</i>	Michelle, ty mi przeszkadzasz w czytaniu czegoś tak ważnego, jak „Reader’s Digest” z roku 1975, żeby zadać takie głupie pytanie?
Michelle	<i>Vedi, mi hai risposto con una domanda e questo vuol dire che mi hai tradita.</i>	Widzisz, odpowiedziałeś pytaniem na pytanie, a to oznacza, że mnie zdradziłeś.
Fabio	<i>Che regola è? Che regola è? Scusa, allora, tu, tua mamma, pensi che sia una donna insopportabile?</i>	Co to za zasada? Przepraszam, to w takim razie, ty, twoja mama, myślisz, że jest ona kobietą nie do zniesienia?
Michelle	<i>Cosa c’entra?</i>	Co to ma z tym wspólnego?
Fabio	<i>Rispondi, pensi che tua mamma sia una donna insopportabile?</i>	Odpowiedz, czy uważasz, że twoja mama jest kobietą nie do zniesienia?
Michelle	<i>Perché giri il discorso?</i>	Dlaczego zmieniasz temat?
Fabio	<i>Hai visto? Hai risposto con una domanda a una domanda. Siccome tu non pensi che tua mamma sia una donna insopportabile. vuol dire che questa teoria non funziona.</i>	Widziałeś? Sama odpowiedziałeś pytaniem na pytanie. Ponieważ nie uważasz, że twoja mama jest kobietą nie do zniesienia. oznacza to, że ta teoria nie działa.
Michelle	<i>E quindi vuol dire che mi hai tradita.</i>	A to oznacza, że mnie zdradziłeś.
Fabio	<i>Michelle, ti ho appena detto che se tu rispondi a una domanda con una domanda non vuol dire necessariamente che questa sia un’affermazione positiva.</i>	Michelle, właśnie ci powiedziałem, że jeśli odpowiadasz pytaniem na pytanie, niekoniecznie oznacza to, że jest to twierdząca wypowiedź.
Michelle	<i>No!</i>	Nie!

7. Wytwarzanie praktyk kulturowo-społecznych oraz dóbr społecznych

W swoich podręcznikach John Gray podkreśla, że mężczyzna i kobieta podchodzą do wspólnej rozmowy z różnymi zamierzeniami. Ta teoria odnajduje odzwierciedlenie w epizodzie u psychologa, kiedy Michelle przedstawia swoje wątpliwości co do zmiany pracy [555]:

Michelle	<i>Ok, bene, ci sono delle volte che ho l'impressione che nel mio ufficio non venga apprezzato quello che faccio e che le possibilità di promozione siano proprio nulle.</i>	Dobra, cóż, są chwile, kiedy mam wrażenie, że u mnie w biurze nie doceniają tego, co robię i że moje szanse na awans są znikome.
Fabio	<i>Cambia ufficio.</i>	Zmień biuro.
Psycholog	<i>Va bene, continuate pure.</i>	W porządku, śmiało, dalej.
Michelle	<i>Magari hai ragione tu, dovrei cambiare ufficio, forse però non è questione di cambiare ufficio, forse non ho scelto il campo giusto.</i>	Może masz rację, powinnam zmienić pracę, ale może nie chodzi tu o miejsce pracy, może nie wybrałam właściwego zawodu.
Fabio	<i>Cambia quello allora, no?</i>	W takim razie zmień zawód, no?
Michelle	<i>OK cambio quello, ma non so fare nient'altro.</i>	Ok, zmienię, ale w zasadzie nie umiem robić nic innego.
Fabio	<i>Rimettiti a studiare.</i>	Wróć do szkoły.
Michelle	<i>Eh, non è una brutta idea, ma mi ci vedi tornare all'università?</i>	Niezły pomysł, ale czy możesz wyobrazić sobie mnie z powrotem na uniwersytecie?
Fabio	<i>Guarda che un sacco di gente lo fa, non vedo proprio problemi e ...</i>	Wiesz, że dużo ludzi tak robi, naprawdę nie widzę problemu i...
Michelle	<i>Anche, perché no, il fatto è che se dovessi poi mollare il lavoro, e scopro che quello era il lavoro della mia vita, cosa faccio?</i>	No, czemu nie, ale, gdybym potem rzuciła pracę i odkryła, że to była jednak praca mojego życia, co wtedy?
Fabio	<i>Perfetto, allora tieniti questo e buonanotte ai suonatori!</i>	Super. No w takim razie nie zmieniaj jej i koniec tematu.
Michelle	<i>Ma io non lo so, non lo vede quanto è odioso, e che cacchio, cioè ha sempre la soluzione a tutto lui, non esistono problemi, non esiste niente di complicato per lui, mai niente!</i>	Ja już nie wiem, słyszy Pan, jaki jest nieznośny, kurde, to znaczy on zawsze ma rozwiązanie na wszystko, problemów nie ma, nie ma dla niego nic skomplikowanego, nigdy nie!

Fabio	<i>No no no no no no no scusami, scusami amore ma io qui ti devo correggere perché una cosa un po' complicata nella mia vita c'è.</i>	Oj nie, nie, nie, nie, nie, przepraszam, przepraszam, kochanie, ale muszę cię tutaj poprawić, ponieważ w moim życiu coś trochę skomplikowanego jest.
Michelle	<i>Oh meno male, è umano anche lui.</i>	Och, dzięki Bogu, on też jest człowiekiem.
Fabio	<i>Questo va detto.</i>	Trzeba to powiedzieć.
Michelle	<i>Sentiamo, che cos'è!</i>	Posłuchajmy, co to jest!
Fabio	<i>Tu.</i>	Ty.

Michelle z planety Wenus (nawiązując do już cytowanych teorii Johna Graya) tak naprawdę nie chce znaleźć rozwiązania swoich problemów osobistych, a więc nie chce słuchać praktycznych porad, które Fabio z Marsa jej proponuje po prostej ocenie wszystkich czynników. Ona chce tylko ponarzekać i czuć, że jej partner słucha, rozumie, współczuje. Odczuwa masochistyczną przyjemność, kiedy wylicza nawarstwiające się problemy, analizuje wszystkie za i przeciw, ponieważ rytuał ten ma na celu wyładowanie stresu, współdzielenie jego odczuwania z partnerem, odżegnanie się od tego, co negatywne. Jej frustracja rośnie, ponieważ Fabio odnajduje logiczny sposób obejścia coraz większych przeszkód, przedstawianych przez nią; zwyczajnie nie podziela jej paniki. Mężczyzna na swój sposób również odczuwa frustrację, ponieważ jego porady są regularnie odrzucane. Uważa, że przykładanie się do rozwiązania problemów partnerki jest właściwym sposobem okazywania swojej miłości, dlatego czuje się niedoceniany.

W restauracji rozgrywa się scena szczególnie osadzona w stereotypowej wizji ról i zachowań społecznych kobiet i mężczyzn. W eleganckim lokalu Fabio dżentelmeńsko ustępuje, aby Michelle wybierała: którą woli salę, który stolik, co na przystawkę; dziewczyna nie może jednak się zdecydować, rozważa wszystkie opcje, zmienia zdanie, kończy wypowiedzi pytającym tonem, jakby prosiła o wsparcie. Swoim zachowaniem ona dezorientuje nie tylko Fabio, lecz jeszcze kelnera; między dwoma mężczyznami rodzi się pewna cicha więź męskiej solidarności [329]:

Kelner	<i>Buona sera avete prenotato?</i>	Dobry wieczór, mają Państwo rezerwację?
Fabio	<i>No.</i>	Nie.
Kelner	<i>Non c'è problema. Non fumatori o fumatori?</i>	Nie ma sprawy. Sala dla palących czy dla niepalących?

Michelle	<i>Non fumatori, anche se devo dire che la saletta fumatori è decisamente più carina, eh? Però mangiare con l'odore del fumo non è un granché, eh? Ci sono delle luci soffuse bellissime di là, di qua non le avete le luci soffuse? Allora va bene non fumatori.</i>	Dla niepalących, choć muszę przyznać, że sala dla palących jest zdecydowanie ładniejsza, co? Jednak jedzenie, które pachnie tytoniem nie kusi, co? Tam jest przepiękne przyciemnione oświetlenie, czy tu nie ma? To w takim razie dla niepalących.
Kelner	<i>Avete qualche preferenza per il tavolo, volete stare vicino alla finestra o al centro della sala, oppure c'è la saletta di sopra molto carina.</i>	Mają Państwo jakieś preferencje co do stolika, może przy oknie lub w środku sali, jest również ładna mała sala na piętrze.
Fabio	<i>Mah, uguale.</i>	Wszystko mi jedno.
Michelle	<i>Direi vicino alla finestra no? Anche se il centro sala è molto carino, sì però se ci mettiamo lì siamo vicini all'entrata, poi c'è il condizionatore di là?</i>	Chyba przy oknie, co nie? Chociaż środek też bardzo ładny, tak, ale jeśli usiądziemy tam jesteśmy blisko wejścia, a czy tam jest klimatyzator?
Kelner	<i>Sì</i>	Tak.
Michelle	<i>Allora, mettiamoci su nella sala sopra che fa anche meno freddo.</i>	To w takim razie usiądźmy w salce na piętrze, gdzie jest mniej zimno.
Fabio	<i>Bom, saletta di sopra e non se ne parla più, dai.</i>	Już, salka na górze i koniec tematu, idziemy.
Michelle	<i>No, dai, vicino alla finestra.</i>	No nie, już, przy oknie.
Fabio	<i>Arrivederci.</i>	Żegnam.

Żeby jakoś przerwać patową sytuację, Fabio zgrywa parodię zachowania dziewczyny, rozbawiając kelnera, ale zaskakując Michelle, która nie rozumie żartu; parodia naśladuje jej strumień świadomości, pełny niedokończonych wypowiedzi oraz spójników przeciwstawnych [348]:

Kelner	<i>Gradiscono un aperitivo?</i>	Zechcą Państwo wypić aperitif?
Michelle	<i>Sì, grazie, allora io prendo un'acqua minerale, anzi, no, prosecco, però ho lo stomaco vuoto, non fa mica tanto bene l'alcol, ma sì un Bellini, anzi no, un prosecco.</i>	Tak, poproszę, w takim razie poproszę wodę mineralną, właściwie nie, prosecco, ale mam pusty żołądek, alkohol może szkodzić, a niech będzie bellini, może i nie, prosecco.
Kelner	<i>E per lei signore?</i>	I dla pana?

Fabio	<i>Io vorrei una donna senza dubbi per favore, no magari mi tengo questa che è un pochino più ... anche se quella senza dubbi, magari indecisa, però con un po' di certezze ma con, bionda che assomigli a lei, però mora, bionda ma mora però con tanti dubbi senza certezze, con un po' di ironia, magari, tengo lei, uguale.</i>	Chciałbym kobietę bez wahań, poproszę, a nie, może zatrzymam sobie tę, która jest odrobinę bardziej... chociaż ta bez wahań, nawet jeśli niezdecydowana, ale z odrobiną pewności, ale z..., blondynka, podobna do niej, jednak brunetka, blondynka, ale brunetka jednak z wieloma wątpliwościami bez pewności, z odrobiną ironii, może zatrzymam sobie tę, wszystko jedno.

Michelle głośno rozważa każdą pozycję jadłospisu, a jej struktury językowe i słownictwo są potoczne i niewyrafinowane. Fabio w restauracji zachowuje jasny umysł: zamawia dania o krótkich i prostych nazwach, pod warunkiem, że znajdują się czarno na białym w jadłospisie. Michelle fascynują skomplikowane nazwy i oryginalne kombinacje smakowe, sama proponuje nowe kombinacje, zadaje kelnerowi wyczerpujące pytania o dania, których i tak nie zamówi, zmienia zdanie kilka razy, by ostatecznie polegać na tym, co Fabio już zamówił [367]:

Kelner	<i>I signori desiderano?</i>	Czego Państwo sobie życzą?
Fabio	<i>Dai amore</i>	Proszę, kochana
Michelle	<i>Fai tu amore.</i>	To ty rozpoczynaj, kochanie.
Fabio	<i>Allora un risotto alle erbe e una bistecca di manzo, grazie</i>	Poproszę ziołowe risotto i stek wołowy.
Kelner	<i>Benissimo e per la signorina?</i>	Bardzo dobrze, a dla młodej damy?
Michelle	<i>Io vorrei le pennette ai gamberi in salsa di asparagi e di secondo i totani alla malvasia... senta, con gli asparagi c'è anche la panna?</i>	Poproszę makaron z krewetkami w sosie szparagowym, a jako drugie danie kalmary w sosie winnym... proszę Pana, czy w sosie szparagowym jest śmietanka?
Kelner	<i>Sì un pochino di panna c'è.</i>	Tak, odrobina.
Michelle	<i>No, prenderò il risotto alle seppie e anzi no, i totani, no, ho cambiato idea, prendo il rombo alla finocchiella selvatica che è eccezionale secondo me... senta, invece della finocchiella, è possibile un po' di quel bel radicchio che c'è associato qua alla spigola?</i>	Nie, poproszę risotto z mątwą i rzeczywiście nie, kalmary już nie, zmieniłam zdanie, wezmę turbota z dzikim marchewnikiem anyżowym, który moim zdaniem jest niesamowity... proszę Pana, zamiast marchewnika, czy mogę prosić odrobinę tej pięknej cykorii, którą widzę tu z labraksem?
Kelner	<i>Devo chiedere allo chef.</i>	Muszę zapytać szefa kuchni.

Michelle	<i>Grazie, nooo! c'è anche la frittura di paranza! quasi quasi un pochino qua in mezzo al tavolo...</i>	Dzięki, no nieeeee! Jest również patera smażonych ryb! A może mała porcja tu, na środek stolika...
Fabio	<i>Però decidi amore, sì o no ...</i>	Kochana, podejmij decyzję, tak czy nie.
Michelle	<i>Tu cosa hai preso?</i>	Co ty zamówiłeś?
Fabio	<i>Risotto alle erbe e bistecca di manzo.</i>	Ziołowe risotto i stek wołowy.
Michelle	<i>Ottima idea, risotto alle erbe anche per me vai, vai, vai... senta al posto del radicchio posso avere delle belle patate al forno, belle croccanti eh? Grazie mille!</i>	Świetny pomysł, ziołowe risotto dla mnie też, no, no... proszę Pana, a zamiast cykorii mogę prosić jakieś fajne pieczone ziemniaki, z tych chrupiących, co? Dzięki wielkie!

Mężczyźnie zależy, aby nie psuła się atmosfera wyjątkowego wieczoru, więc cierpliwie czeka, żeby dziewczyna dokonała trudnego wyboru dań. Kiedy jednak trzeba zamawiać wino, stanowczo narzuca swoje preferencje, żeby nie przeżywać drugi raz podobnej męki.

8. Budowanie ról społecznych oraz relacji

W dwóch sytuacjach Michelle narusza prawo drogowe i zostaje zatrzymana przez policję. W jednym przypadku Michelle świadomie odgrywa rolę przygnębionej blondynki: wyraża się potocznie, niepoprawnie gramatycznie. Metoda działa, a grzywny nie ma:

[215] *Non so cosa mi è preso, è che è, mi va tutto storto.* [Nie wiem, co mnie wzięło, jest tak, że ostatnio wszystko idzie nie tak.]

W innym epizodzie dziewczyna jest oburzona, ponieważ policjant nie zamierza wypisać jej mandatu: jest przekonana, że on traktuje ją zbyt przychylnie, a może z politowaniem, ze względu na jej płeć. Na dowód tej teorii Michelle wyczuwa aluzje seksualne w słowach policjanta. Fabio z kolei nie rozpoznaje tych aluzji, wręcz przeciwnie, uznaje autorytet mundurowca, przez co on też zostaje przez dziewczynę zaliczony do grupy męskich szowinistów. Michelle przeklina tu policjanta słowem *bastardo* (bękart), które może nie należy do wulgarnych, jednak jest nadal obraźliwe [170]:

Michelle	<i>Sì, arrivederci... maschilista!</i>	Tak, do widzenia... męski szowinisto!
Fabio	<i>Ma non l'ha neanche fatta la multa, che maschilista?</i>	Ale nawet nie dostałaś mandatu, jaki tu szowinizm?
Michelle	<i>Era in vena di doppi sensi, il bastardo, io non mi faccio tamponare da nessuno ok?</i>	Chciał błysnąć podtekstem, ten drań, ja nie dam się postukać z tyłu przez nikogo, dobra?
Fabio	<i>Non era un doppio senso, per dire ha detto.</i>	Nie było tam podtekstu, on właśnie to chciał powiedzieć.
Michelle	<i>Ah, sì? Lo difendi pure? Maschilista!</i>	Tak? Też go bronisz? Szowinisto!

W obecności muskularnego trenera siłowni Fabio odczuwa zagrożenie, rozpoznaje potencjalnego rywala, zdolnego do pokazania lepszych atrybutów cielesnych i odbicia mu kobiety. Fabio obawia się o utratę swojej pozycji, zwłaszcza, gdy dziewczyna postanawia polegać nie na nim w wyborze ćwiczeń do treningu, a na wyborze instruktora. Chłopak nieświadomie nastawia się na prymitywną rywalizację, niemal godową, jego ton głosu staje się nieokrzesany, a język – niegramatyczny:

[283] *Che faccio attenzione, ti carico a te e tua mamma, dai!* [Co mam tu uważać?
Ja to podniosę i ciebie i twoją matkę, coś ty!]

Michelle przy trenerze staje się frywolna i zmysłowa, wyraża się potocznym językiem młodzieżowym. Należy jednak jej przyznać, że to właśnie ona jasno określa role obecnych, przedstawiając publicznie Fabio jako *il mio fidanzato* (mój narzeczony).

Podsumowanie

Pomimo zazdrości i różnic poglądów, które często leżą u podstaw skeczów, wzajemna miłość bohaterów serialu jest silna i szczerą. To uczucie zachęca ich do dzielenia się doświadczeniami, do spędzania jak najwięcej czasu razem, w domu i poza domem, starają się dobrze bawić w każdej sytuacji. Oboje śmieją się razem, śmieją się z siebie i w ten sposób sprawiają, że ich związek jest beztroski i trochę dziecinny; dokuczają sobie cały czas i znają się na tyle dobrze, aby wiedzieć, jakie są słabe punkty drugiej strony. Wydawać by się mogło, że ich codzienność często przerywają chwilowe zakłócenia w harmonii między nimi, które dwoje kochanków rekompensuje poprzez rozmowę.

Michelle Hunziker i Fabio de Luigi wiarygodnie wcielają się w niezbyt pogłębione i dość stereotypowe postaci, obrazujące pokolenie mieszkających w Mediolanie trzydziestolatków z klasy średniej, którzy sukces zawodowy przedkładają ponad cele pokolenia swoich rodziców: dom, rodzina, dzieci. Ofiary konsumpcjonizmu, większość pensji przeznaczają na elektroniczne gadżety, ubrania i inne akcesoria, ale tym razem udział kobiety w domowym budżecie jest znaczący: ona też pracuje, jest wyemancypowana, ma osobiste zainteresowania.

Idiolekt tych postaci przekazuje dalsze informacje o ich doświadczeniach i cechach osobowości. Poprawność gramatyczna ujawnia wykształcenie wyższe. Pomimo ograniczonego słownictwa Fabio używa dokładnych określeń, mówiąc o swojej pracy czy o swoich hobby: sport, komputery, samochody. Michelle nie czuje się swojsko z tą terminologią, ale przewyższa swojego partnera, jeśli chodzi o sztukę lub modę. Ich rozmowa prywatna jest pozbawiona wszelkich formalności, jednak zachowuje poprawność językową i rzadko staje się trywialna. Ich zdania zawierają barwne metafory i potoczne wykrzyknienia. W wielu przypadkach dostrzega się wpływ języka potocznego z północnych Włoch.

[69] *Fabio è un uomo molto fedele. Per forza, vorrei vedere chi se lo piglia quel mollusco!* [Fabio jest bardzo wiernym mężczyzną. Pewnie, która sobie bierze takiego mięczaka!]

[319] *Sai che ultimamente sto facendo dei sogni erotici? Non mi è mai successo, una roba pazzesca...* [Wiesz, że ostatnio miewam sny erotyczne? Nigdy mi się to nie przytrafiło, coś niesamowitego...]

Gdy ogląda się pierwszy sezon, można odnieść wrażenie, że na początku wielu skeczów Fabio stara się narzucić realistyczne spojrzenie na fakty, racjonalne rozwiązanie stojących przed nimi problemów, jak przystoi mężczyźnie odpowiedzialnemu za utrzymanie rodziny. W końcu jednak i on akceptuje rozwiązania zaproponowane przez partnerkę, przekonany miłością do niej, a może chęcią uniknięcia konfliktów, albo dlatego, że pewne dziecinne i ukryte aspekty jego męskiego charakteru skutkują fascynacją jej impulsywnością i emocjami. Męski stereotyp rzadko wychodzi zwycięsko w tym pojedynku, ale to właśnie ten układ między nimi utrzymuje parę razem.

Podsumowanie analizy dyskursu poszczególnych wersji językowych

Sketch comedy Un gars, une fille jest formatem rozrywkowym przeznaczonym dla masowej publiczności, pozbawionym wielkich ambicji artystycznych – fabuła jest prosta i przewidywalna, postaci są prezentowane karykaturalnie, komizm bywa grubiański, język dialogów jest potoczny, nieobecny jest jakikolwiek przekaz ideologiczny.

Nowatorskie są w tym serialu metody filmowania scen i przedstawiony model rodzinny: główne postaci to mężczyzna i kobieta po trzydziestce, partnerzy od wielu lat, jednak bez dzieci. Oboje mają wyższe wykształcenie i dobrą pracę, dzięki temu wiodą godne życie. Kobieta w parze zdobyła pozycję, która wykracza poza rolę gospodyni domowej czy matki, nie boi się wyrażać własnego zdania i uczestniczyć w decyzjach dotyczących obojga. Pod tym względem ich „odpowiednicy” w polskiej i rosyjskiej wersji wyróżniają się jeszcze bardziej, ponieważ Kasia i Tomek oraz Masza i Sasza stanowią portret nowej, przedsiębiorczej, uzależnionej od konsumpcjonizmu klasy społecznej, powstałej w wyniku zmian politycznych i gospodarczych, które miały miejsce na przestrzeni ostatnich lat w ich krajach pochodzenia.

W programie rozrywkowym tego rodzaju nie ma miejsca na głoszenie ideałów społecznych czy światopoglądowych, chociaż autorzy wersji rosyjskiej pozwolili sobie na liczne nawiązania do bieżących wewnętrznych i międzynarodowych wydarzeń politycznych. To komedia, która ma za zadanie bawić publiczność w sposób oparty na przetestowanych już lokalnych tradycjach humoryzmu. Z tego powodu adaptacje przedstawiają sytuacje podobne do tych z wersji oryginalnej, jednak ich rozwój i konkluzje mogą różnić się, żeby w odpowiedni sposób wywołać śmiech w danym kraju. Dla Kanadyjczyków zabawne są: zachowania dwóch karykaturalnych postaci w kontekstach graniczących z groteską; interakcja między nimi wobec pojawiających się kolejnych przeszkód; powstające w poszczególnych sytuacjach sprzeczności oraz mające je pogłębiać lub łagodzić czynności każdego z nich. Każda sytuacja jest dla jednego z nich okazją, żeby zabłysnąć wiedzą lub umiejętnościami w rozwiązywaniu bieżących problemów, co zaostreza rywalizację zarówno między nimi, jako partnerami, jak i przedstawicielami różnych płci.

Konwersacja w wersji włoskiej toczy się inaczej: na ogół dyskusje są bardziej chaotyczne, a ton głosu jest wyższy, jakby zwycięstwo w rywalizacji należało do tego, kto powie ostatnie słowo. Postaci przesadzają w śmiesznej mimice twarzy i gestykulacji,

prawie przypominają lalki w teatrzyku. W Rosji humor osiąga się poprzez wprowadzenie mało prawdopodobnych elementów do obrazu życia codziennego dwojga pospolitych osób. W Polsce komiczność można odnaleźć raczej w elementach językowych niż wizualnych: w spokojnych, miłych rozmowach dwojga kochanków, śmiech wywołują jego ironia i jej błyskotliwe odpowiedzi, a także wyrafinowane gry słowne, metafory, porównania i hiperbole.

Niniejsze podsumowanie zawiera porównanie wyników uzyskanych w poprzednich czterech sekcjach przy zastosowaniu wybranych narzędzi spośród zaproponowanych przez Jamesa Gee.

Narzędzie 8: Słownictwo

Język, którym posługują się postaci z analizowanych wersji sitcomu, odzwierciedla współczesny język mówiony danego kraju, a szczególnie jego styl nieformalny. Jedyną znaczącą różnicą w stosunku do języka ze świata realnego jest niemal całkowity brak wulgarnych wyrazów, podyktowany szacunkiem dla młodych widzów programu, usprawiedliwiony również faktem, że bohaterowie są wykształconymi, zamożnymi ludźmi, dopasowującymi swoje słownictwo do zajmowanej pozycji społecznej.

Odejście od języka literackiego dostrzegalne jest także w zasobach leksykalnych, które we wszystkich krajach są dość ograniczone. Wyrazy o znaczeniu ogólnym są wielokrotnie używane zamiast wielu bardziej szczegółowych słów: czasownik *fare* (robić) w języku włoskim może zastąpić wiele innych czasowników. Kiedy jednak rozmowa dotyczy tematów bliskich bohaterom (moda, kuchnia, kosmetyki, technologia i IT), każdy jest merytorycznie dokładny w doborze słów.

Niemalże wbrew temu, co właśnie napisano, najbardziej humorystyczne skecze polskiej wersji językowej często opierają się na słownictwie: zdarza się wtedy, że to samo słowo używane jest w różnych znaczeniach, co rodzi sprzeczne interpretacje, czasem groteskowe lub ironiczne (na przykład: *plyta CD i plyta nagrobna, pociąg na dworcu i pociąg erotyczny*).

Komunikacja pomiędzy dwojgiem ludzi oparta jest na umownym kodzie. Słowa nabierają znaczeń i skojarzeń jedynie im zrozumiałych. W ramach tego kodu można również uwzględnić sposoby, w jakich kochankowie zwracają się do siebie. W Quebecu i Włoszech nie skraca się imion, lecz często zastępuje się je przezwiskami pieszczotliwymi. W wersji włoskiej oboje zwracają się do siebie

tymi samymi słowami: *amore*, *tesoro* (kochanie/kochana, skarbie), jednak są również w stanie przekształcić powszechnie używane słowa w nowe określenia drugiej osoby: *melanzanina*, *baghino* (bakłażanek, prosiaczek). W wersji kanadyjskiej szczególnie skuteczne są przezwiska, nadawane drugiej osobie w celu skomentowania jej zachowania w konkretnej sytuacji (*Miss Technology*, *Madame Sting*). W językach słowiańskich możliwości tworzenia zdrobnień i formieszczotliwych są liczne: w rzadkich przypadkach, w których Kasia nazywa swojego partnera *Tomaszem*, już wiadomo, że sytuacja jest napięta.

Zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim powszechne jest stosowanie zdrobnień, co ma swoje odzwierciedlenie w zebranych materiale. Na podstawie badanego korpusu można jednakże wywnioskować, że kobiety i mężczyźni używają ich odmiennie. Kasia i Masza stosują zdrobnienia, aby podkreślić nacechowany emocjonalnie stosunek do danego przedmiotu. Tomek i Sasza, stosując ten sam zabieg, bagatelizują wartość tego przedmiotu, zbliżając się do ironii.

Bohaterowie często wyrażają wykrzyknieniami swoje bezpośrednie i natychmiastowe reakcje na wydarzenia. W nielicznych przypadkach postaci używają wulgarnych epitetów, czerpią z bogatych zasobów eufemizmów i aluzji, tradycyjnych frazeologizmów i form idiomatycznych, które skutecznie odtwarzają wyrażane uczucia i czynią przekaz bardziej barwnym i humorystycznym. W wersji włoskiej w kilku sytuacjach zastosowano specyficzną strategię: wulgarne słowa wymawia się niewyraźnie, np. głosem załamującym się od płaczu. Rosjanie i Polacy w swoich okrzykach odwołują się do boskości, a Rosjanie dodatkowo także do diabła, bez bluźnierczych intencji. W Quebecu pojawiają się umiarkowane przykłady *sacres*, zawierające odniesienia do religii, typowe dla socjoletku *Joual*, które dziś utraciły swoje pierwotne bluźniercze znaczenie. Często pojawiające się w rosyjskiej wersji partykuły służące do emocjonalnego nacechowania wypowiedzi, mogą mieć również funkcje wykrzyknienia – w tym przypadku pojedyncza sylaba (jak na przykład *hy*, *gom*), wymawiana z odpowiednią intonacją, zastępuje całe wypowiedzi. Na początku zdania, Masza wymawia wykrzyknienie *O*, *Oï*, żeby na coś narzekać, a we Włoszech, aby przyciągnąć uwagę partnera, Michelle często zaczyna swoje zdanie od *Oh*.

Na idiolekty włoskich postaci wpływają także regionalne dialekty: na podstawie wymowy oraz pewnych wyborów leksykalnych i gramatycznych łatwo jest określić, skąd pochodzą Fabio i Michelle. Oboje są z północnych Włoch – on z

regionu Romania, a ona z obszaru obejmującego Mediolan i Szwajcarię włoskojęzyczną. Para z Montrealu pozostaje pod wpływem lokalnego *Joual*. Jego cechą charakterystyczną jest częste włączanie do mowy angielskich słów określających powszechne przedmioty lub czynności, zwłaszcza gdy te słowa są bardziej zwięzłe niż ich francuskie odpowiedniki. Można to oczywiście uznać za formę zepsucia języka ojczystego, spowodowanego tym, że *Quebecois* są praktycznie dwujęzyczni i znajdują się pod ciągłym wpływem mediów z anglojęzycznych prowincji kanadyjskich i ze Stanów Zjednoczonych. Słowa obcego pochodzenia występujące w wersjach włoskiej i rosyjskiej zostały już dawno uznane i wprowadzone do lokalnych słowników. Kasia i Tomek określają obcymi słowami pojęcia i sytuacje od niedawna popularne w Polsce, modne wśród młodych mieszkańców stolicy – Tomek jednak ma tendencję do tworzenia na ich podstawie neologizmów (*joggingowałem, solarowanie, fitnessowanie*).

Narzędzie 9: Dlaczego tak, a nie inaczej?

Narzędzie 10: Integracja

Rozmowa między dwójgiem bohaterów odbywa się z wykorzystaniem nieformalnego rejestru: panująca między nimi poufałość pozwala porozumiewać się w sposób bezpośredni i spontaniczny, aby nadać większe znaczenie treści niż formie.

Ponieważ wypowiedzi nie są przygotowywane z góry (przynajmniej w fikcji telewizyjnej), pojawiają się w nich przejęzyczenia i zająknięcia, powtórzenia słów lub całego zdania, pauzy na refleksję, nagłe zmiany tematu. Nieformalność i swoboda stylistyczna nie oznaczają jednak niepoprawności gramatycznej – trudno, żeby reguły biernie wyuczone w dzieciństwie nie były stosowane, chyba że należą do rejestrów języka literackiego, w związku z czym można rozpoznać nieścisłości typowe dla języka mówionego. Należy również wziąć pod uwagę, że kiedy bohaterowie komunikują się z osobami trzecimi, zwracają większą uwagę na styl i pokazują, że są w stanie sprostać zadaniu.

Jeśli chodzi o parę z Montrealu, ich gramatyka jest poprawna, jeśli uwzględniony zostanie wariant Quebecois, a nie europejski francuski: najbardziej rzucające się w oczy różnice to pomijanie pierwszej części przeczenia, stosowanie partykuły pytającej *-tu*, preferowanie formy bezosobowej *on* zamiast *nous*. Partykuły są ważnym elementem języka potocznego u par z Quebecu i z Polski, ale to w dialogach Maszy i Saszy mają szczególnie kluczowe znaczenie: akcentują wskaźniki emocjonalne w procesie komunikacyjnym, podkreślają relację między współrozmówcami.

W języku polskim najczęstsze błędy to forma biernika zaimka wskazującego *tą*, błędy fleksyjne jak *włanczać* czy formy uproszczone jak *poszłem*. Tego typu nieprawidłowości nie pojawiają się w wypowiedziach Kasi i Tomka, którzy mówią poprawnie, choć czasami ulegają wpływom typowych form języka mówionego. Tomek na przykład przedstawia końcówki osobowe czasownika do zaimków osobowych, do zaimków pytających, do partykuły (*Myśmy przyjechali w niedzielę*) czy też używa formy narzędnika dwoma przed rzeczownikami rodzaju żeńskiego. Kasia posługuje się skróconą formą zaimka *se* i subiektywnie zmienia szyk zdania, zwykle pod wpływem emocji.

W języku włoskim użycie czasu *passato remoto* i zaimka względnego *il quale* jest jedną z cech współczesnego języka pisanego, zwłaszcza w regionach północnych Włoch, skąd pochodzą Michelle i Fabio. Z tego też powodu są całkowicie

nieobecne w korpusie. Stosowanie form *modo congiuntivo* (trybu łączącego) jest dziś z pewnością najbardziej oczywistym wyznacznikiem osób wykształconych, lubiących czytać: bohaterowie serialu używają go poprawnie w niemal każdej sytuacji. Niepoprawne i potoczne są formy zaimkowe: postaci stawiają podmiot po czasowniku w trybie rozkazującym w formie dopełnienia bliższego: *guarda te* (zobacz); stosują dyslokację, to jest powtarzają dopełnienia, raz w zaimku, a raz w formie pełnej, rozdzielonego czasownikiem: *Ma dove le leggi queste cose?* (ale gdzie ty takie rzeczy czytasz?).

Narzędzie 23: Znaczenie w sytuacji

W Quebecu Guy wykazuje się kreatywnością językową: tworzy oryginalne porównania i aluzje, wywołuje odważne, czasami ironiczne skojarzenia: *Écoute Sylvie, moi, là, ça me tente pas de faire du Cirque du Soleil dans le parfum, ok ? Fait que on va y aller, sans ça on va se faire violer par une moufette.* (Posłuchaj Sylvie, nie mam ochoty robić akrobacji w perfumerii, ok? Trzeba iść, inaczej zostaniemy zgwałceni przez skunksa.). Wypowiedzi Sylvie są mniej kreatywne, a nieraz czerpią z form idiomatycznych.

Dialogi między Kasią a Tomkiem często opierają się na grach słownych, języku figuratywnym, metaforach i lingwistycznych tropach. Efekt humorystyczny gwarantują również częste hiperbole i porównania.

Rozmowy między Saszą a Maszą także zawierają przykłady metafor, porównań i analogii, jednak nie tyle słowa, ile absurdalne i groteskowe sytuacje, z którymi para musi się na co dzień mierzyć, budzą śmiech widzów. Typowy dla wersji rosyjskiej jest zwyczaj powtarzania przez bohaterów słowa lub nawet całego zdania, aby podkreślić własne uczucia: desperację, skrępowanie, rosnący gniew, rozczarowanie.

W wersji włoskiej dialogi są rozwlekłe, ponieważ sam słowotok bohaterów staje się elementem humorystycznym, w związku z czym niczego nie można pozostawić w domyśle. Opisy są długie, szczegółowe, przesadzone a metafory – celowo wyolbrzymione.

W każdym kraju ironia jest domeną męskiej postaci. Mężczyzna ukrywa swoje myśli za słowami, które oznaczają ich przeciwieństwo, pozwalając jednak, aby ton jego głosu oddawał to, co naprawdę czuje. W specyficznych sytuacjach jego ironia przekształca się w sarkazm. Partnerki nie zawsze wyczuwają ironię, wręcz naiwnie wierzą w to, co dosłownie słyszą.

Kochankom udaje się z pogodą ducha poruszać delikatne tematy, takie jak seks, relacja z własnym ciałem, funkcje fizjologiczne, poprzednie związki i homoseksualizm. Nie czują potrzeby uciekania się do wulgarnych słów, aby omówić te kwestie, umieją znaleźć odpowiednie eufemizmy, a nawet zabawne definicje, aby zbagatelizować temat, śmiać się i cieszyć wspólnie spędzonym czasem. Nawet pozornie banalne tematy mogą stworzyć warunki do aluzji seksualnych, które dodają ich szczęśliwemu związkowi niezbędnej pikanterii: są częścią wewnętrznego kodu łączącego dwoje bohaterów, nawiązaniem do chwil intymności, które należą tylko do nich. Z tego powodu seks jest przez nich uważany za piękne przeżycie, wspomnienie, obietnicę do spełnienia, nagrodę, a nawet lekarstwo na chwilę nieporozumienia między nimi. W każdym kraju kobieta częściej mówi o seksie niż mężczyzna: z powodu zazdrości wyobraża sobie go w łóżku z innymi kobietami; aby podtrzymać związek przy życiu, czuje się zobowiązana do ciągłego poszukiwania nowych sposobów na kuszenie partnera. Mężczyzna czasami boi się inicjatywy, jaką podejmuje jego partnerka. Jej wyznania o tym, że seks jest również narzędziem, które może zaspokoić potrzebę macierzyństwa hamują jego popęd seksualny.

W związku z powyższym w części empirycznej przeanalizowane zostały liczne sytuacje, w których para rozmawia lub nawiązuje do seksu, oraz sposób, w jaki ta rozmowa jest prowadzona.

Guy i Sylvie mówią bez skrępowania o pozycjach i o menstruacji; dziewczyna wypowiada się na temat długości penisa (*la longueur de ton pénis*) albo szuka jego „paczki” (*mon petit paquet*). Akt płciowy można określić jako coś neutralnego: *coucher avec* (spać z); romantycznego: *faire l'amour* (kochać się); wulgarnego: *baiser* (pieprzyć) lub szybkiego: *un galop, une vire* (szybki numerek).

W Polsce i we Włoszech natomiast rozmowy dotyczące seksu prowadzone są w innym duchu niż w wersji kanadyjskiej: w Polsce można wyczuć pewną pruderyjność, szczególnie na poziomie językowym. Stosowane są słowa pełne aluzji, dziecinne, onomatopeje (*barabara, bumbum*), eufemizmy (*się tegesować*). Zdania czasami są przerywane, a dokończenie jest domniemane. Można jednak twierdzić, że pomimo zawoalowanego, pośredniego słownictwa przekaz nie stracił namiętności z wersji oryginalnej.

We Włoszech erotyczne napędy postaci zostały stłumione nieco trywialnym i groteskowym humorem. Słowa odnoszące się do seksu są potoczne, ale nigdy nie wulgarne i zwykle odnoszą się do łóżka i spania z kimś. Również w tym

przypadku można znaleźć onomatopeje (*patapim patapum*) i eufemizmy. Wiele słów zostaje jednak zastąpionych wprowadzonym w tej adaptacji rodzajem godowego rytuału, podczas którego kochankowie naśladują miauczenie i zachowanie kota w okresie rui. Choć jest to aluzyjne zaproszenie do aktu seksualnego, efekt jest humorystyczny, a erotyzm celowo stłumiony.

W adaptacji rosyjskiej w często dosłownym tłumaczeniu dialogów z wersji oryginalnej nie przeszkodziła obawa urażenia wrażliwości publiczności. Mimo braku rzeczywiście wulgarnych słów odniesienia do seksu są wyraźne: *заниматься сексом, любовью, трахать, лесбийская оргия* (zajmować się seksem, miłością, pieprzyć, orgia lesbijska). Można tu również znaleźć mało eleganckie słowa obrazujące części ciała, nigdy jednak nieodnoszące się do ciała osoby mówiącej: *девица с сиськами выше шеи; с этой грудастой тёткой; цуплет где-нибудь медсестёр за задницу* (panienka z „ogromnymi niebieskimi oczami”, z tą cyncatą ciocią, podszczypuje pielęgniarki w tyłki). Wręcz przeciwnie, gdy Sasza i Masza mówią o sobie, uderza ich nagle pewna wstydlivość. W pozornie niewinnych rozmowach Kasi i Tomka pojawiają się aluzje do ich ciał, niektóre sprośne, jednak nigdy nie dosadne. Tylko w jednym przypadku Tomek publicznie wychwala ciało swojej kobiety: *No bo strasznie mi się podoba jej tylek*. Dziewczyna nie krępuje się rozmawiać o własnym okresie w obecności partnera. Badany *sitcom* pokazuje, choć w humorystyczny sposób, inne sceny z życia codziennego, które ze względu na przyzwoitość i tabu są rzadko przedstawiane w telewizji. Zwłaszcza w wersji włoskiej rozmowa Fabia i Michelle zawiera barwne wyrażenia, gdy on na przykład puszcza gazy w samochodzie; oskarża Michelle o nasikanie do łóżka; oświadcza, że miesiączkuje, aby nie uprawiać seksu ze swoją partnerką. W dwóch scenach jedno z nich wchodzi do łazienki, kiedy drugie siedzi na sedesie: w pierwszej ona nie rozumie, dlaczego jej obecność krępuje go, a w drugiej to on narzeka na przykry zapach w pomieszczeniu.

Homoseksualizm był tematem mało popularnym w programach telewizyjnych na początku XXI wieku. O ile Kasia nie ma problemu z podjęciem tego tematu i wymawianiem słowa *gej*, o tyle Tomek woli zachować dystans i nawet o tym nie mówić, ponieważ nie chce być z nim kojarzony. Podczas gdy w polskiej wersji odniesień do tej sytuacji jest wiele, we Włoszech i Rosji są one bardziej sporadyczne.

Nie brakuje momentów, w których w centrum rozmowy znajdują się łączące bohaterów uczucia. Także w tym przypadku wyznania miłosne, potyczki, pieszczoty, sceny zazdrości wyrażane są w sposób prosty, bez poetyckich

wzlotów. Udział innych postaci w skeczu rzadko wpływa na poziom formalności rozmowy, jednak w specyficznych sytuacjach, na przykład w obecności psychologa, konieczne staje się znalezienie bardziej odpowiednich wyrazów i form, aby określić podstawy ich relacji.

To kobieta częściej wygłasza deklaracje miłości i zazdrości, ponieważ odczuwa ciągłą potrzebę słownego odnawiania swoich obietnic i otrzymywania zapewnienia o stabilności jej związku. Mężczyzna ma tendencję do niewyrażania swoich uczuć słowami, uważa to za akt słabości. Zakłada ponadto, że jego uczucia są jasne i nie ma potrzeby przedstawiania dalszych dowodów lub oświadczeń. W niektórych sytuacjach, gdy pojawia się rywalizacja z innymi mężczyznami, on potrafi udowodnić, że umie być zaborczy i mściwy.

Zaprezentowane dotychczas tematy obecne są we wszystkich wersjach, nawet jeśli ujęte są w różnych rejestrach językowych. Tematem szczególnie bliskim rosyjskiej parze jest polityka. W niejednej sytuacji Sasza powołuje się na ostatnie wydarzenia z lokalnej polityki wewnętrznej, podając nazwiska ministrów i prezydentów. Jego ton wydaje się niemal ironiczny i satyryczny, zwłaszcza gdy nieświadomie odwołuje się do haseł charakterystycznych dla radzieckiego dyskursu propagandowego. Masza zaś jest na bieżąco z międzynarodową sytuacją polityczną: szczególnie niepokoją ją wojna w Jugosławii i sytuacja kobiet w krajach muzułmańskich.

Narzędzie 25: Intertekstualność

Intertekstualność realizuje się wtedy, gdy tekst (literacki, muzyczny, artystyczny, publicystyczny, medialny...) zawiera cytaty, aluzje, nawiązania, a nawet parodię innego tekstu. W analizowanym korpusie jedyny taki przykład ma miejsce, kiedy oglądanie filmu *9 i pół tygodnia* inspiruje bohaterów sitcomu do odtworzenia sceny erotycznej.

Szersze pole badawcze obejmują wprowadzone przez rosyjskich językoznawców teksty precedensowe. W tym kontekście dwóch rosyjskich badaczy podkreśliło relacje pomiędzy bohaterami komedii Sasza + Masza i Stirlitzem, popularną postacią z powieści Juliana Semioniova i z jej adaptacji filmowej. Oprócz cytatów teksty precedensowe uwzględniają nazwiska, miejsca, marki produktów, wprowadzane do tekstu w celu wywołania porównań, skojarzeń, nawiązań symbolicznych. To pozwoliło w tym rozdziale zweryfikować powiązania pomiędzy fikcyjnym światem, w którym żyją bohaterowie serialu, a światem rzeczywistym.

Masza nie może ćwiczyć na siłowni, bo czuje, że nie jest jak wysportowana Alina Kabajewa, choć Sasza namawia ją, żeby była piękna, wytrwała i smukła jak Britney Spears. Kasia nie może kupić bielizny, o której marzy Tomek, bo nie ma rozmiarów Katarzyny Figury. Guy zarzuca Sylvie, że przypomina Stinga w swojej wrażliwości na kwestie środowiskowe.

Odniesienia te służą umiejscowieniu pary w świecie, w którym żyją także widzowie programu, czyniąc ją mniej fikcyjną i bardziej wiarygodną.

Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa

W każdej z czterech wersji sitcomu, podczas gdy dwoje bohaterów porozumiewa się ze sobą w domowym zaciszu, często używane są czasowniki w trybie rozkazującym. W ramach analizy w kontekście pragmatyki błędem byłoby interpretowanie ich jako nakazów, jako sposobu na zdobycie pozycji dominującej w związku. Są to prośby, wypowiedziane w możliwie najbardziej bezpośredni sposób, w dialogu pozbawionym wymuszanych formalności. Są to zaproszenia do współpracy przy codziennym wykonywaniu obowiązków domowych. Świadczą o tym liczne formuły uprzejmości towarzyszące pozornym rozkazom, wypowiedziane właśnie w celu łagodzenia tonów: *proszę cię, błagam, per favore, ti prego, пожалуйста*.

W obrębie aktów mowy warto wspomnieć o niektórych rosyjskich wyrazach w trybie rozkazującym, które spełniają określone funkcje: *дай, давай, прекрати, перестань, брось, слушай, подожди* (daj, dawaj, przestań, posłuchaj, poczekaj).

Również w języku włoskim forma rozkazująca *dai!* (dawaj) staje się okrzykiem zachęty. W języku polskim szczególnie interesujące są formy rozkazujące we wtrąconych zdaniach wykrzyknikowych: *zlituj się! daj spokój! uwierz mi!*

W niektórych sytuacjach prośby kumulują się lub stają się natarczywe. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy kobieta kilkakrotnie prosi partnera, aby przerywał golenie i podawał jej kolejne produkty kosmetyczne lub przedstawia szereg kapryśnych próśb. Podobnie mężczyzna domaga się, żeby kobieta rozwiązała tajemnicze zniknięcie plastikowego dinozaura z opakowania płatków owsianych. Pomimo stosowania formuł łagodzących rozkazy efektem tych ataków jest zażenowanie drugiej osoby.

Męska postać nawet w środowisku domowym stara się unikać czasowników w trybie rozkazującym, właśnie po to, by nie zakłócić wrażliwości partnerki. Częściej używa trybu warunkowego: pyta ją, czy mogłaby coś zrobić lub czy pozwala mu coś zrobić; proponuje, pozostawiając swojej partnerce możliwość wyboru, czy zastosować się do propozycji. W Quebecu Guy używa jeszcze form czasu *futur proche* (przyszły peryfrastyczny) w formie przeczącej. Użycie trybu rozkazującym przez mężczyznę może nastąpić w sytuacjach awaryjnych lub jest oznaką utraty jego cierpliwości.

Bohaterka sitcomu jest przekonana, że można zachować z partnerem ten sam poufaly styl komunikacji nawet poza domem, dlatego z nonszalancją zwraca się do niego z trybem rozkazującym w miejscach publicznych, w obecności innych osób. Nie zdaje sobie sprawy, że w ten sposób uraża wrażliwość swojego partnera, który uważa, że jego pozycja w parze jest publicznie poniżana.

Życzenia kobiety wyrażane w trybie warunkowym zazwyczaj nie dotyczą wykonywania powszechnych czynności. Ona w ten sposób stawia kapryśne, dziecinne zachcianki, a – pomimo trybu warunkowego – nie uwzględnia opcji, że nie będą spełnione. W tym celu jej mrugnięcia okiem i domyślne obietnice wywierają dodatkowy, silny wpływ na zachowania partnera.

Mężczyzna również ma swoją subtelną metodę, żeby kierować decyzjami swojej partnerki: lubi wykazać się jako osoba kompetentna i poinformowana, chętna służyć radą, a jej stosowanie się do rady często pokrywa się z realizacją jego celów. Ponadto jej zadowolenie może zamienić się we wdzięczność, którą on będzie mógł odpowiednio wykorzystać.

Narzędzie 12: Podział wypowiedzi

Jak wspomniano wcześniej, analiza konwersacyjna została zastosowana do nienaturalnych dialogów tego serialu, ponieważ starają się one wiernie odtwarzać rozmowę naturalną. Przykładem mogą służyć głośne rozważania Kasi przed zamówieniem w restauracji: dziewczyna przeplata mówienie do siebie pytaniami do kelnera, mówi niewyraźnie, przerywa i powtarza własne słowa, wydaje dużo wykrzykników, nie kończy swoich zdań.

Choć kochankowie często znajdują się w sytuacjach sprzeczki, w badanych dialogach nie pojawiają się zdarzenia krytyczne: przejmowanie głosu następuje w sposób płynny i naturalny, nikt nie przerywa wypowiedzi drugiej osoby ani nie stara się zagłuszyć jej głosu własnym. Nie chodzi zatem o kłótnie, ale o dyskusje, w których szacunek i przywiązanie do drugiej osoby poprzedzają chęć narzucania swojego zdania.

Zapisane w korpusie dialogi można uznać za ciąg powiązanych ze sobą i wynikających z siebie aktów mowy, tak zwane łańcuchowe pary przyległe. Najprostsze struktury tego rodzaju powstają na przykład wtedy, gdy po pytaniu następuje odpowiedź, po komplement – podziękowanie (lub inny, wzajemny komplement), po propozycji – jej akceptacja lub odrzucenie. Czasami jednak kolejne ogniwo łańcucha zawiera nietypową, nieoczekiwaną reakcję, po której łańcuch staje się dłuższy i bardziej złożony. Jego koniec nastąpi dopiero po kilku wymianach, często pod koniec skeczu. W niektórych przypadkach końcowe ogniwo pozostaje domniemane lub wyrażane niewerbalnie. Bardzo rzadko zdarza się, że łańcuch zostaje przerywany – z powodu nieporozumienia, zmiany tematu lub po prostu braku reakcji.

Wśród nieoczekiwanych reakcji postaci często proszą swoich rozmówców o wyjaśnienia albo sami proponują parafrazę tego, co właśnie usłyszeli, aby sprawdzić, czy znaczenie i intencje mówiącego pokrywają się z własną interpretacją. Aby okazać aktywne uczestnictwo w dialogu, mówiący często dodaje do drugiej części zdarzenia łańcuchowego jakieś elementy z pierwszej: słowo lub nawet całe zdanie.

Zjawisko to może wywołać także efekt komiczny, zwłaszcza w wersji włoskiej, gdzie dwoje bohaterów, powtarzając usłyszane przed chwilą zdanie po zamianie niektórych słów, całkowicie zaprzecza jego znaczeniu na własną korzyść.

W wersji rosyjskiej Sasza wydaje się szczególnie ostrożny, by unikać nieporozumień i sytuacji konfliktowych, dlatego często wprowadza swoje

wypowiedzi informacją wyjaśniającą swoje intencje lub uprzedza, że to, co zaraz powie, jest żartem i tak należy je interpretować: *uyry, uyry, Mau* (żartuję, Masza, żartuję).

Innym sposobem zademonstrowania swojego zaangażowania jest wysyłanie sygnałów parawerbalnych, czyli dźwięków wydawanych w trakcie wypowiedzi drugiej osoby, które ujawniają na bieżąco emocje wywoływane u słuchacza podczas otrzymywania komunikatu. Są to tak zwane *backchannel signals* (sygnały tła).

Do przekazywania głosu przyczyniają się elementy werbalne, takie jak partykuły; parawerbalne (ton głosu, cisza), a także niewerbalne, na przykład wyraz twarzy, kontakt wzrokowy, gestykulacja i proksemika. Zwłaszcza w wersji rosyjskiej przebieg rozmowy wyznaczają partykuły: kiedy są wypowiedziane tonem pytającym na końcu zdania, zapraszają drugiego rozmówcę do włączenia się do konwersacji; na początku wypowiedzi zaznaczają zamiar mówiącego do przejmowania głosu.

Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych.**Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych**

W wielu scenach bohaterowie tego serialu zostali zredukowani do karykatur i jako tacy przyjmują stereotypowe zachowania, typowe dla płci, do której należą. Najwyraźniej zdają się uciekać od tych schematów: we współczesnej, mieszczańskiej parze kobieta nie godzi się na odgrywanie roli przedstawicielki płci słabszej, mężczyzna zaś potrafi pokazać swoją wrażliwość i słabości. W scenach za kierownicą kobieta nie chce, aby policjanci, którzy ją zatrzymali, potraktowali ją pogardliwie ze względu na jej płeć, nawet jeśli później zdecyduje się wykorzystać swój kobiecy urok, aby uniknąć płacenia należnego jej mandatu. Czuje się niezależna finansowo i chce zapłacić rachunek w restauracji czy za zakupy w supermarkecie, ale musi przyznać, że jej partner zarabia więcej i dlatego odstępuje od tej praktyki. Pragnie być szanowana za swoje zalety intelektualne, jednak ma świadomość, że zadbany wygląd zewnętrzny pomoże w każdej sytuacji. Mężczyzna stara się dogadzać swojej partnerce i raczej przyznaje jej rację, chociaż jego prawdziwym celem jest uzyskanie świętego spokoju. Jeśli zajdzie taka potrzeba, wie, jak okazać swoje uczucia i obnażyć słabości, ale nie jest jeszcze gotowy, aby zrobić to publicznie, a tym bardziej w obecności psychologa.

Nawet ich zachowania językowe niekoniecznie odpowiadają schematom często podkreślanym w badaniach nad komunikacją międzyludzką kierowanych teorią *gender*: szczególnie podczas intymnych rozmów między partnerami kobieta nie czuje, by była w pozycji osoby podległej, nie mówi w sposób aluzyjny czy dorozumiany, śmiało wprowadza nowe tematy do rozmowy, bezpośrednio wyraża swoje intencje, nie ma skrupułów w posługiwaniu się formami trybu rozkazującego. Mężczyzna natomiast odkłada na bok chęć narzucania się w rozmowie, zdobywania uznania innych uczestników – wręcz przeciwnie, często jest skłonny, by przyjąć propozycję partnerki. Pozostaje jednak zdezorientowany, gdy ona nie rozpoznaje jego dobrych intencji.

Źle interpretowane intencje powodują frustrację również w sytuacjach, kiedy kobieta pragnie na coś narzekać. Jest to schemat szczegółowo analizowany w badaniach skupionych na konwersacjach wewnątrz pary. Kobieta odczuwa potrzebę podzielenia się problemem, omówienia go ma głos; oczekuje przy tym zrozumienia i wsparcia ze strony słuchacza. Mężczyzna natomiast pragnie zaproponować natychmiastowe, skuteczne rozwiązania, których stosowanie

oznaczałoby jednak koniec tej rozmowy, co jednak nie powoduje niezadowolenia partnerki. O ile kobieta czuje się niezrozumiana i niewysłuchana, o tyle mężczyzna również widzi, że jego cenne rady zostały odrzucone, a przez to czuje się niedoceniany.

Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych.

Narzędzie 17: Budowanie relacji

Ostatnie stosowane narzędzie dotyczy komunikacyjnych zachowań kochanków w obecności osób trzecich. Z wyjątkiem rzadkich przypadków para nie działa jak jeden byt, każde z nich przyjmuje różne postawy w stosunku do innych: oboje starają się przypodobać spotykanym ludziom, nawet kosztem relacji z ukochaną osobą. W obecności innych mężczyzn (na przykład instruktora na siłowni) dziewczyna staje się uwodzicielska, a czasami dziecinna, podczas gdy chłopak zdaje się niemal przeproszać i błagać o współczucie za jej niepoważne zachowanie. W obecności innych kobiet on stara się zachować dystans, aby nie wzbudzić zazdrości partnerki, ona natomiast przyjmuje agresywny ton i publicznie deklaruje swoją więź z partnerem.

Właśnie w tym kontekście należy interpretować sytuację, kiedy Kasia używa czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej, dając wrażenie, że mówi w imieniu pary, która wykonuje konkretną czynność: *Szukamy butów dla niego. Tak, już dajemy*. Jeśli jednak uwzględnia się fakt, że adresatem słów Kasi jest inna kobieta (ekspedientka, pielęgniarka), to należy pomyśleć, że Kasia używa zaimka *my*, aby poinformować, że stojący obok niej mężczyzna jest jej partnerem i nie wolno się do niego zbliżać.

Prawdziwy wyjątek ma miejsce w wersji rosyjskiej. Podczas kolacji u ojca Saszy para opisuje swoje plany ulepszenia domu i właściwie mówią na zmianę, wypowiadając po kilka słów, uzupełniając się nawzajem: *Это все обогреватель. Мы, правда, думаем о том, ... чтобы заменить его на кондиционер с автоматическим климатконтролем. ... А ещё мы хотим поставить камин электрический. ... Но он будет с компьютерным управлением. Так что будет как настоящий только ... пахнет по-другому.* (To są same grzejniki. Co prawda planujemy, ... aby zastąpić je klimatyzatorem z automatycznym dopasowaniem do warunków pogodowych. ... Chcemy też zainstalować kominek elektryczny. ... Ale będzie sterowany komputerowo. Więc będzie wyglądał jak prawdziwy kominek, tylko ... pachnie inaczej). Biorąc pod uwagę trudne relacje

Saszy z ojcem, które negatywnie wpływają na racjonalne myślenie bohatera serialu, można uznać za sukces to, że obojgu udało się wykazać przy nim harmonię panującą w ich związku.

Oprócz ojca chłopaka inne postaci regularnie występujące w serialu celowo stwarzają sytuacje konfliktowe pomiędzy dwojgiem kochanków: matka dziewczyny, para najbliższych przyjaciół, psycholog, który rozmawia z nimi w celu łagodzenia konfliktów i nieporozumień, jednak zazwyczaj daremnie. Oboje odpowiadają na jego pytania równocześnie, ale nie jednym głosem: ich treści są wręcz niezgodne.

Można odnieść wrażenie, że harmonia rzeczywiście istniejąca między dwójką bohaterów, gdy są oni sami, jest łatwo kwestionowana w obecności osób trzecich. Wieczory z przyjaciółmi dziewczyny są dla obojga trudnym sprawdzianem: ona ich podziwia, a on nie ukrywa, że ledwo znosi ich towarzystwo. Z tego powodu ona nieświadomie sprzymierza się z nimi przeciwko swojemu partnerowi, co sprawia, że stawia go w jeszcze bardziej niekomfortowej sytuacji. W porównaniu do tak wzorowo zakochanej pary bohaterowie serialu sprawiają wrażenie małżeństwa w kryzysie. W Rosji Sasza jest szczególnie wyczulony na sposób, w jaki Masza zniekształca rzeczywistość w swoich opowiadaniach, aby czynić narrację ciekawszą: ona wyolbrzymia szczegóły, celowo zmienia informacje. Mężczyzna tego nie akceptuje i poprawia ją przed znajomymi, przedstawiając kolejny dowód o rzekomej niezgodzie w ich związku.

Cztery pary kochanków łączą podobne charaktery i zachowania językowe. Ich przygody toczą się niemal równolegle, spotykają oni podobnych przyjaciół, struktura ich rodzin jest zgodna. Niemniej jednak każda z nich należy do własnego środowiska społecznego, kulturowego i językowego: na różny sposób wyrażane są uczucia, poruszane są delikatne prywatne tematy, nawiązywane są relacje z innymi ludźmi. Analiza przeprowadzona w tym rozdziale miała na celu podkreślenia podobieństw i różnic pomiędzy tymi formami komunikacji, jak również uzasadnić je w świetle sytuacji społecznej w różnych krajach: choć bieżący status czterech par jest podobny, trudno sobie wyobrazić, aby dzieciństwo, kształcenie, postawa wobec państwa i religii Kanadyjczyków pokrywały się z Włochami, Rosjanami i Polakami, co należało wziąć pod uwagę przy napisaniu dialogów do lokalnych adaptacji.

Rozdział V. Porównanie strategii adaptacyjnych stosowanych w wybranych scenach

Wstęp

O ile w czwartym rozdziale dokonano analizy każdej z czterech wersji, o tyle w rozdziale piątym wersje te zostaną ze sobą bezpośrednio porównane. Wybrano trzy sytuacje opisane w trzech sekcjach: *rozmowa prywatna*, *rozmowa rodzinna* i *rozmowa z przedstawicielem instytucji*. Przeanalizowano sposób, w jaki te sytuacje zostały przedstawione i z jakim skutkiem rozmowy były prowadzone w poszczególnych krajach – w zaadaptowanych wersjach oryginału z Quebecu.

Do tej analizy wykorzystano następujące narzędzia Jamesa Gee:

Narzędzie 27: Dyskurs przez duże D

Co zostało zmienione podczas adaptacji tekstu oprócz języka: relacje między postaciami i sposoby ich wyrażania? Humor? Kontekst społeczny, wpływający na zachowania postaci? Ponadto, poza aspektem językowym, jak różnią się kanony estetyczne, rozpoznawalne w ubiorach postaci, w wyposażeniu ich domów, w otaczającym ich środowisku?

Człowiek określa tożsamość i odgrywa rolę w społeczności poprzez integrowanie języka – który sam w sobie już nie jest jego pierwotnym, a jest specyficznym dla tej sytuacji – z odpowiednim sposobem zachowania, interakcji z innymi, wyrażania wartości i uczuć. Odzież, ruchy ciała, a także użycie dodatkowych przedmiotów przyczyniają się do przekazywania komunikatów, jeśli są zgodne z bieżącą praktyką społeczną. Ten rodzaj komunikacji okazuje się skuteczny, jeśli jest praktykowany w społeczności, w której dyskurs ten jest powszechnie rozpoznawany. Jeśli treści nie są odpowiednio dopasowane do kontekstu, istnieje ryzyko, że widzowie nie utożsamiają się z postaciami z programu telewizyjnego. W takim przypadku adaptowanie traci sens, wygodniejsze wydaje się tłumaczenie dialogów z oryginalnej wersji, zdubbingowanie ich lub pokrycie głosem lektora.

Narzędzie 3: Dziwny efekt

Co byłoby dziwne do interpretacji dla osoby poza danym środowiskiem kulturowym, która rozumie język tylko dosłownie i nie ma rozeznania o otaczającym kontekście?

Recepcję oryginalnej i pełnej wersji kanadyjskiego serialu komediowego za granicą, nawet przetłumaczonej na język docelowy, utrudniałyby liczne elementy niezrozumiałe dla publiczności, takie jak odniesienia kulturowe, aluzje intertekstualne, konteksty społeczne czy dwuznaczności językowe. Adaptacja polega na eliminowaniu tych przeszkód, aby uniknąć wszystkiego, co może zostać uznane przez społeczeństwo za dziwne: dotyczy to elementów wizualnych (wyposażenie domu), kulturowych (deser przygotowany na niedzielny obiad), społecznych (rytuał nadawania imienia dziecku) i językowych (żarty mogące wywołać śmiech). Czasami jedynym rozwiązaniem pozwalającym uniknąć nieporozumień jest wyeliminowanie scen, postaci lub wątków.

Narzędzie 3 wraz z innymi pozwala określić kontekst, czyli zespół okoliczności, w których następuje akt komunikacyjny: oprócz miejsca i czasu należy wziąć pod uwagę między innymi warunki społeczno-kulturowe; wiedzę uczestników o omawianym temacie; opinię, jaki każdy ma o innych; ich stan psychiczny i afektywny.

Narzędzie 13: Refleksyjność kontekstu

Jak wyglądają wzajemne relacje pomiędzy kontekstem a mówcami?

Kontekst wyznacza formę i treść rozmowy, sprowadzając ją do rutynowych wzorców predefiniowanych rytuałów, jak na przykład rozmowy lekarza z pacjentem, rodzinnego obiadu, prośby o informację drogową. Innymi słowy tożsamość, relacje i bieżące praktyki społeczne są kształtowane przez kontekst. Również mówiący, zgodnie z właściwością refleksyjną, dobierając odpowiednią formę i treść swojego przekazu, może mniej lub bardziej świadomie kształtować kontekst, budować go, aż do manipulacji nim. Wybór mniej formalnego rejestru, słów wyrażających osady, a nawet skrócenie fizycznego dystansu między mówiącym a jego rozmówcą mogą znacząco wpływać na kontekst.

Różnica między trzema wybranymi scenami polega na liczbie i rodzaju uczestników: w pierwszym przypadku partnerzy są sami i rozmawiają w otoczeniu domowym. W drugim oboje odwiedzają matkę bohaterki. W trzeciej uczestniczą w chrzcinach przyrodniego brata bohatera serialu, dzięki czemu mają możliwość komunikować się z przedstawicielami instytucji religijnych lub państwowych.

Narzędzie 26: Wyobrażone światy

Jak postaci, przy zachowaniu podobnej fabuły zostały umieszczone w odpowiednich wyobrażonych światach?

Wewnątrz każdej wspólnoty (narodowej, językowej, religijnej, społecznej) powszechny jest własny obraz szkolnej sali, sklepu spożywczego, tradycyjnej rodziny, chrztu dziecka, wynikający z doświadczeń samej wspólnoty. Te obrazy często przeradzają się w stereotypy i przesady, metafory i przysłowia, rytuały i obyczaje, chociaż nie są statyczne i mogą być z czasem zastąpione innymi obrazami.

Figured worlds are narratives and images that different social and cultural groups of people use to make sense of the world. They function as simplified models of how things work when they are “normal” and “natural” from the perspective of a particular social and cultural group. They are meant to help people get on with the business of living and communicating without having to reflect explicitly on everything before acting²²⁴.

Rozmowy bohaterów sitcomu należy zatem przeanalizować z uwzględnieniem modelu kulturowego, do którego przynależą.

²²⁴ J.P. Gee, *How to Do Discourse Analysis*, op. cit., s. 150.

W sekcji *rozmowa prywatna* obie postaci są w domowej łazience: ona bierze kąpiel, on zajmuje się higieną osobistą. Nagość i brak skrępowania tworzą sytuację bardzo intymną, inspirując do rozmowy pozbawionej konwenansów, nawet pod względem językowym. Pewne nieporozumienie między nimi psuje jednak miłą atmosferę i znacząco wpływa na przebieg dialogu. Scena toczy się inaczej w różnych krajach. Niewątpliwie każda z nich jest przedstawiona w humorystyczny sposób, jednakże w zależności od wersji językowej nieporozumienie rozstrzyga się na korzyść jednej lub drugiej osoby w mniej lub bardziej konfrontacyjny sposób.

Spotkania z matką dziewczyny, o których mowa w sekcji *rozmowa rodzinna*, opierają się na trudnych i delikatnych relacjach. Matka uważa, że chłopak córki nie jest dla niej odpowiedni i nie ukrywa tego. Mężczyzna jest świadomy tej pogardy i otwarcie ją odwzajemnia. Dziewczyna szczerze kocha swoją matkę, ale nie czuje się przez nią wystarczająco kochana, o czym świadczy oschłe i autorytarne zachowanie starszej pani wobec niej. Para odczuwa, że ich związek jest nieustannie kwestionowany, ponieważ matka próbuje wywołać między nimi konflikt. Również w tym przypadku te relacje są inaczej przedstawiane w poszczególnych wersjach serialu, a nawet dalsze losy relacji pary i teściowej także przebiegają w różny sposób.

W ostatniej sekcji, *rozmowa z przedstawicielem instytucji*, grupa zaangażowanych postaci staje się liczniejsza. Ojciec chłopaka spodziewa się syna z nową partnerką – również w tym przypadku relacje między tymi czterema postaciami są delikatne i trudne. Wybór imienia dla dziecka prowadzi do groteskowej konfrontacji między nimi. Oficjalne nadanie imienia sprawia, że partnerzy konfrontują się z różnymi instytucjami: w Kanadzie z Kościołem katolickim, którego autorytet para kwestionuje, a w Rosji – z biurokracją. Przebieg tej scenki różni się znacznie w zależności od kraju, zgodnie ze zwyczajami społecznymi obowiązującymi w poszczególnych społeczeństwach. Rytuał nadawania imienia jest również analizowany według teorii Johna Austina o aktach mowy.

Wyniki badań następujących trzech części zostaną przedstawione w sposób opisowy. Narzędzia teorii Jamesa Paula Gee nie są regularnie używane w każdej z części, ale dostosowane do potrzeb trzech badanych sytuacji. Nawet jeśli nie są one bezpośrednio wspomniane, stale brane są pod uwagę następujące pytania:

Narzędzie 8: Słownictwo Narzędzie 9: Dlaczego tak, a nie inaczej? Narzędzie 10: Integracja
Jak słownictwo, styl, forma i składnia wpływają na skuteczną rozmowę z innymi osobami? Jakie cechy określają specyficzny sposób mówienia danej postaci?
Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa Narzędzie 12: Podział wypowiedzi
Jakie konkretne czynności są wykonywane wraz z wypowiedzią? Na jakich zasadach przebiega konwersacja między rozmówcami? Te narzędzia pozwalają stosować zasady pragmatyki i analizy konwersacyjnej.

Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych

Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych

Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych

Narzędzie 17: Budowanie relacji

Czy wypowiedź należy do konkretnej praktyki społeczno-kulturowej? Czy jest powszechnie rozumiana i akceptowana?

W jaki sposób postać wyraża swój punkt widzenia na temat danych dóbr społecznych, wyznacza to, co ona uważa za normalne, słuszne, dobre, właściwe?

Jaką rolę społeczną odgrywa nadawca poprzez swoją wypowiedź? Czy jest ona rozpoznawana? Czy mówiący uwzględnia rolę innych obecnych?

W jaki sposób interakcja językowa służy rozwijaniu, podtrzymywaniu i kształtowaniu relacji między ludźmi?

V.A. Rozmowa prywatna. Analiza porównawcza sceny z poufną, pozbawioną konwenansów konwersacją między kochankami w łazience²²⁵

Przedmiotem badania w niniejszej sekcji jest skecz przedstawiający prywatną rozmowę między dwojgiem bohaterów *sitcomu*, pozbawioną sztywnych formalnych ram i wymuszonej uprzejmości, w kontekście pozwalającym na swobodę leksykalną, gramatyczną czy stylistyczną.

Stosowane w intymnym związku metody komunikacyjne pozwalają na zbudowanie poczucia wzajemnej przynależności pary, są zabarwione formami idiomatycznymi, pieśczośliwymi, określeniami o specjalnych, aluzyjnych znaczeniach znanych tylko obojgu, często odnoszących się do wcześniejszych wspólnych doświadczeń: to kod, który umacnia związek od wewnątrz i wyróżnia parę na tle otaczającego świata, który nie jest w stanie tego kodu rozszyfrować.

[„personalized communication”] includes such behaviors as telling other person things not told to most people (feelings, secrets, personal things); relying on a greater variety of channels for sending and receiving messages (including emotion-laden nonverbal channels); and using messages adapted to the interacting pair only²²⁶.

Dla podkreślenia warunków intymności wybranej rozmowy badany skecz rozgrywa się w domu – w łazience, w kontekście szczególnie prywatnym: kobieta po całym dniu pracy leży naga w wannie, a jej partner w samej bieliźnie siedzi obok wanny i dotrzymuje jej towarzystwa. Ona chce mu opowiedzieć o tym, co wydarzyło się u niej w biurze, ale on, również zmęczony po pracy, niespecjalnie chce jej słuchać i stopniowo izoluje się. Zauważając to, żeby przetestować uwagę swojego partnera, ona zaczyna ubarwiać swoje opowiadanie erotycznym wątkiem, niestety, na próżno.

Scena rozgrywa się w niemal identyczny sposób w czterech analizowanych w tej pracy wersjach językowych, jednak można doszukać się istotnych różnic w sposobie, w jaki dziewczyna prowadzi rozmowę, dostosowując się do lokalnej kultury czy wyborów adaptatorów i producentów. Różnice te, choć minimalne, wpływają na rozwiązanie

²²⁵ Rozdział jest obszerną analizą pogłębionych badań, których wstępne wyniki opublikowane zostały w: A. Sollano, *Badanie nad adaptacją formatów telewizyjnych: opis i analiza przypadku*, w: *Komunikacja międzyludzka. Leksyka. Semantyka. Pragmatyka IV*, red. E. Komorowska et al., Szczecin 2016, s. 318–327.

²²⁶ R. Hopper, M.L. Knapp, L. Scott, *Couples' Personal Idioms: Exploring Intimate Talk*, “Journal of Communication” 1981, Vol. 31, Iss. 1, s. 23.

poszczególnych dialogów i na kształtującą się równowagę w związku – na korzyść kobiety lub mężczyzny; wpływają również na sposób, w jaki publiczność odbiera i ocenia role każdej postaci w społeczeństwie.

W pierwszym podrozdziale zostanie szczegółowo zaprezentowana wersja kanadyjska, a w kolejnych opisano, jak toczy się akcja skeczu we Włoszech, Polsce i Rosji. Dla pogłębienia analizy zostaną przedstawione również przykłady z innych lokalnych wersji *sitcomu*, co pozwoli na finalne zaprezentowanie wniosków.

Przed wnioskami zostaną przytoczone główne zasady organizacji komunikacji za Aleksym Awdiejewem i Zbigniewem Nęckim²²⁷: tryb przejmowania głosu, sygnały tła, dopasowane pary wypowiedzi, sprzężenia zwrotne. Zasady te pomogą w sprawdzeniu poprawności przebiegu badanej rozmowy.

1. Quebec: *Un gars, une fille*, sezon 2, epizod 4

Mimo że cały skecz trwa tylko nieco ponad minutę, można w nim wyróżnić cztery etapy: w pierwszym Sylvie zaprasza Guya do rozmowy, a właściwie zaprasza go do wysłuchania jej sprawozdania z przebiegu dnia pracy; w drugim dziewczyna opowiada o swoim dniu, podczas gdy Guy stopniowo się izoluje; w trzecim Sylvie, zdając sobie sprawę, że Guy jej nie słucha, zmienia treść swojej opowieści, wprowadzając wątek erotyczny; wreszcie w czwartym Guy kończy rozmowę formułą okolicznościową, która miałaby sens, gdyby Sylvie nie zmieniła wcześniej treści swojej wypowiedzi [807]:

Sylvie	<i>Guy!</i>	(leży w wannie) Guy!
Guy	<i>Oui, ma belle!</i>	(spoza ekranu) Tak, moja droga!
Sylvie	<i>Tu m'demandes pas comment a été ma journée?</i>	Nie zapytasz, jak minął mi dzień?
Guy	<i>Comment a été ta journée?</i>	(nadal poza ekranem) Jak minął ci dzień?
Sylvie	<i>Oh, on a eu assez d'fun!</i>	Och, bardzo wesoło...
Guy		(siada obok wanny, bokiem do Sylvie)

W pierwszym etapie Sylvie leży w wannie, relaksując się po pracowitym dniu. Chcąc dodatkowo poprawić swoje samopoczucie, zaprasza partnera do pogawędki. Woła go, nie dlatego, że czegoś potrzebuje, ale po prostu pragnie jego towarzystwa. Zamiast

²²⁷ Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, op. cit.

powiedzieć mu wprost, że ma mu coś do opowiedzenia, proponuje, żeby on ją zapytał, jak minął jej dzień. Spontaniczne jest tu nawiązanie do wspomnianej w rozdziale III.4 teorii *gender*, zgodnie z którą kobiety mają tendencję do sterowania przebiegiem rozmowy poprzez zadawanie pytań, unikając bezpośredniego narzucania tematu. Guy odpowiednio interpretuje przekaz illokucyjny dziewczyny, zadaje pytanie dokładnie w takiej formie, o jaką prosiła Sylvie i podchodzi do niej gotowy do wysłuchania tego, co dziewczyna ma mu do powiedzenia.

Sylvie jest naga w wannie, ale w tej konkretnej sytuacji obraz ten nie pobudza erotycznej wyobraźni kochanków. Poufałość między nimi jest na tak wysokim poziomie, że potrafią rozpoznać sygnały seksualne lub ich brak, umieją bezstresowo wspólnie przeżyć prywatne lub krępujące chwile [81]:

Sylvie	<i>Eh, imagine-toi, dis donc, qu'il y a deux filles du bureau qui sont allées au Mont-Saint-Anne en même temps qu nous autres.</i>	Wyobraź sobie więc, że dwie dziewczyny z mojego biura pojechały do Mont-Sainte-Anne w tym samym czasie, co my.
Guy		(patrzy na nią i przytakuje)
Sylvie	<i>Alors on s'est montré nos photos de voyage. On a ri!</i>	Pokazywałyśmy sobie zdjęcia z podróży. Ale ubaw!
Guy		(przytakuje i zaczyna wpatrywać się w swoje palce u stóp)
Sylvie	<i>A croire qu'on a acheté nos suites de ski aux mêmes places.</i>	Nie uwierzysz, że one kupiły takie same kombinezony narciarskie w tym samym sklepie, co my.
Guy		(patrzy na nią, przytakuje, ale widać, że myśli o czymś innym; sięga po obcinacz do paznokci)
Sylvie	<i>L'après-midi, pendant une heure et demie on a eu une réunion hyper importante.</i>	Po południu, przez półtorej godziny, mieliśmy superważne zebranie.
Guy		(zaczyna obcinać paznokcie u nóg)
Sylvie	<i>Alors, il y a les deux mêmes filles, elles ont les deux sacoches pareilles. Mais il y en a une qui avait vraiment les documents dedans. Bon alors, l'autre est partie avec la sacoche de l'une, puis l'une est partie avec la sacoche de l'autre.</i>	No i te właśnie dziewczyny mają identyczne torebki. Ale jedna z nich miała w środku naprawdę ważne dokumenty. I proszę, jedna wyszła z torebką drugiej, a potem ta druga wyszła z torebką pierwszej...

Sylvie zaczyna opowiadać dwie historie z pracy: w pierwszej okazało się, że dwie koleżanki pojechały na narty w to samo miejsce i w tym samym okresie, co Guy i Sylvie; mimo że się tam nie spotkali, zrobiły sobie identyczne zdjęcia, z których wynika, że nawet kupiły podobny sprzęt narciarski. W drugiej opowieści te same współpracowniczki zamieniły się torebkami podczas ważnego spotkania służbowego, co spowodowało zamieszanie.

Sylvie opowiada o tych dwóch epizodach, nie zwracając zbytniej uwagi na formę, powtarza się, używa słownictwa potocznego (*une réunion hyper importante*), struktury redundantnej (*l'autre est partie avec la sacoche de l'une, puis l'une est partie avec la sacoche de l'autre*), wprowadza trzy zdania z tym samym przysłówkiem *alors*. Jej potok słów jest głośny i przyśpieszony, dziewczyna liczy na to, że uda jej się w ten sposób przekazać partnerowi komizm sytuacji.

Guy uczestniczy w rozmowie w sposób niewerbalny: patrzy na swoją partnerkę, uśmiecha się, przytakuje, instynktownie rozpoznając momenty, w których Sylvie się zatrzymuje, pozostawiając mu przestrzeń na ewentualny komentarz. Jego uwaga jest jednak skupiona na poszukiwaniu obcinacza i na rozpoczęciu pedicure. On słyszy, ale nie słucha; jest fizycznie obecny przy swojej dziewczynie, ponieważ ona go zawołała, jednak jego uczestnictwo w dialogu jest wynikiem symulacji. Najwyraźniej historyjki Sylvie go nie interesują, wydają mu się banalne lub po prostu nie są dla niego zabawne, ponieważ nie doświadczył ich osobiście. Guy też jest zmęczony po całym dniu pracy i chce odpocząć, zajmując się zabiegiem, który również może być dla niektórych krepującym, ale nie dla bardzo ze sobą zżytej pary [813]:

Guy		(coś mruczy, ale jest nieobecny, patrzy na nią podczas jej przerwy w opowiadaniu, ale wyraźnie nie słucha)
Sylvie	<i>Puis là, le boss est entré et il nous a baisées, toute la gang, sur la table de conférence. Bim, bam, bom! uhu!</i>	A potem, przyszedł szef i pieprzył się z każdą z nas, z całą bandą, na stole konferencyjnym. Piff, paff, haha!
Guy		(brak reakcji)
Sylvie	<i>Après la concierge est entrée; on s'est envoyé la concierge. Là, comme on était bien chaudes, il a commencé à là, peloter. Et puis ça a fini par une grosse orgie lesbienne!</i>	Później przyszedł portier i my przeleciałyśmy portiera. A potem, skoro byłyśmy gorące, zaczęłyśmy się obmacywać. I wszystko skończyło się wielką lesbijską orgią!

Sylvie uświadamia sobie, że Guy jej nie słucha, więc wprowadza nowe pikantne szczegóły dnia pracy: zebranie służbowe przemieniło się w orgię, szef uprawiał seks z nią i z koleżankami na stole konferencyjnym, pracownik recepcji dołączył, a w końcu dziewczyny, pozostawione same, zabawiały się już we własnym gronie.

Kobieta opowiada scenę bez wielkiego skrupowania, również bez formalności stylistycznej. Używa czasownika *baiser*, zdecydowanie należącego do rejestru wulgarnego, na przemian z bardziej przenośnym *s'envoyer*, określa zespół współpracowniczek jako *la gang*, dodaje wykrzyknienia i onomatopeje aluzyjne, aby nadawać opowiadaniu rytm, kończy monolog słowami *une grosse orgie lesbienne*, które nie są wulgarne z leksykalnego punktu widzenia, ale z pewnością przedstawiają mocny obraz dla widzów rozrywkowej *sketch comedy*.

Podczas opowiadania Sylvie jest przekonana, że chociaż niewielka część tej historii, być może najbardziej dosadne słowa odnoszące się do seksu czy onomatopeje, powinny dotrzeć do podświadomości Guya, wybudzić go z izolacji i przywrócić do rozmowy, ale nie przynosi to żadnego rezultatu.

Sam Guy do pewnego momentu zdołał nie naruszać zasad zmiany tur w konwersacji. Jego przytakiwania i uśmiechy w odpowiednich chwilach potwierdzały jego udział i zachęcały dziewczynę do dalszego opowiadania. Jednak nagle chłopak pogrążył się we własnych myślach i skupił się na pedicure, zapominając wysyłać dziewczynie sygnały, potwierdzając w ten sposób jej podejrzenia. Podczas tego etapu wypowiedź Sylvie jest już tylko monologiem.

Słuchając sprawozdania Sylvie, publiczność nie ma wątpliwości co do tego, że dziewczyna wymyśliła sobie te wydarzenia. Jej słowa mają na celu testowanie uwagi partnera, odzyskanie tejże uwagi, a w końcu zemstę za brak uwagi. W jej wyobraźni ta scena przedstawia to, na co Guy zasługuje, jeśli nie pielęgnuje wystarczająco swojego związku z nią. Z pewnością zawiera ona również zasób prawdy, obnaża stłumione pragnienia kobiety, której zależy na ożywieniu stabilnego, jednak monotonnego związku [814]:

Guy	<i>Tu dois être fatiguée, hein?</i>	(kończy z paznokciami, odwraca się do niej, patrzy na nią, uśmiecha się, głaszcze po nogach) Musisz być zmęczona, co?
Sylvie		(wychodzi z łazienki) (jest zbulwersowana)

Guy nie zdał sobie sprawy, że jego partnerka zmieniła temat. Jej dłuższe milczenie zbiega się z końcem jego pedicure, więc on czuje się zobowiązany skomentować jej sprawozdanie okolicznościową formułką, jak gdyby ich wysłuchał, żeby odpowiednio zakończyć dialog przed wyjściem z łazienki. Chłopak uważa, że ma czyste sumienie, nie uświadamia sobie, że spowodował wypadek konwersacyjny. Sylvie czuje konsternację i uraz, jednak stara się tego nie okazywać: nie zamierza dalej przeciągać tej rozmowy.

Gdyby abstrahować od kontekstu i oprzeć się wyłącznie na dosłownej treści wypowiedzi, w przytaczanym dialogu Sylvie właściwie wyznała swojemu partnerowi, że go zdradziła, najpierw ze swoim szefem, a potem z koleżankami z biura. Chłopak przyjął tę informację spokojnie i poradził dziewczynie porządnie odpocząć. Paradoks zakończenia tego dialogu polega na tym, że nie takiej reakcji należałoby się spodziewać po Guyu. Gdyby wysłuchał słów Sylvie i doszedł do wniosku, że ona żartuje, mógłby reagować równie żartobliwie; może uświadomiłby sobie powody, dla których dziewczyna wprowadziła do rozmowy nowy wątek i przeproszałby za to, że był rozproszony. Gdyby po wysłuchaniu wypowiedzi Sylvie Guy nie zrozumiał, że to pułapka – można by się spodziewać od niego wybuchu zazdrości, złości, nienawiści, chęci zemsty. Sylvie jest szczerze zszokowana reakcją Guya nie tylko dlatego, że on jej nie słuchał: ona z przerażeniem wyobraża sobie, że on mógłby tak reagować, nawet gdyby naprawdę słuchał jej słów.

Publiczność swobodnie odbiera role postaci wedle własnego gustu. Można stanąć po stronie Guya, który nie daje rady wysłuchiwać wszystkich rewelacji swojej dziewczyny, tak długich i pełnych bezużytecznych szczegółów; można również współczuć Sylvie, której nie poświęcono odpowiedniej uwagi. Widzowie mogą jeszcze ocenić, czy Sylvie, zmieniając treść wypowiedzi i wprowadzając w błąd partnera, wyjdzie zwycięsko z tej sytuacji, czy może przegrała, skoro jej sztuczka nie przyniosła efektu.

2. Adaptacja skeczu w innych badanych wersjach

W tym podrozdziale odcinki z Włoch, Polski i Rosji nie są prezentowane indywidualnie: ponieważ można tam łatwo rozpoznać te same cztery etapy rozwoju narracji, co w wersji kanadyjskiej, zostały one pogrupowane i porównane etapami. Ten zabieg ma na celu podkreślenie różnic stylistycznych, prowadzących do różnych rozwiązań lokalnych, wpływających na oceny publiczności.

Przed opowiadaniem

Włochy: Love Bugs [983]

Michelle	<i>Beh, non mi chiedi come è andata oggi?</i>	I co, nie pytasz mnie, jak mi poszło dzisiaj?
Fabio	<i>Com'è andata?</i>	(apatyczny, roztargniony) Jak ci poszło?
Michelle	<i>Una giornata pazzesca, amore, guarda, mi son divertita troppo, ho fatto di quelle risate, un mal di pancia...</i>	Szalony dzień, kochanie, wyobraź sobie, strasznie się ubawiłam, tyle śmiechu, aż brzuch bolał...

Michelle leży w wannie, a Fabio siedzi na półce obok wanny. Najwyraźniej dopiero wrócił z pracy, ma jeszcze na sobie spodnie od garnituru i lakierki, chociaż zdążył zdjąć koszulę. Partnerzy mają możliwość nawiązania kontaktu wzrokowego, dlatego ona ciągle spogląda na partnera, podczas gdy jego uwaga skupiona jest na gazecie biznesowej i palmtopie. Michelle cieszy się jego obecnością, chce z nim rozmawiać, opowiadać mu o przygodach w pracy, ale Fabio jest rozproszony. Na jej pełne entuzjazmu pytanie odpowiada apatycznie: Fabio nie ukrywa, że nie jest zainteresowany słuchaniem historyjki, ponieważ jest zajęty czymś innym, co wyraźnie go niepokoi – wciąż powtarza jakieś obliczenia, zaglądając do gazety ekonomicznej.

Fabio zadaje pytanie zgodnie z prośbą, ale z tonu jego głosu można wywnioskować, że nie ma zamiaru słuchać odpowiedzi. Dziewczyna zaczyna swoją relację z rozmachem, używa form potocznych (*una giornata pazzesca*), hiperboli (*mi son divertita troppo*).

W przeciwieństwie do innych wersji tu mężczyzna nie jest zajęty higieną osobistą. Można odnieść wrażenie, że Fabio jest tak oddany swojej pracy, że nie umie wytyczyć granicy między dniem w biurze a powrotem do domu. Najwyraźniej sprawy zawodowe są dla niego tak ważnym źródłem zarobku, że nie można ich odłożyć nawet na przyjemną rozmowę ze swoją piękną partnerką.

Polska: Kasia i Tomek [624]

Tomek	<i>Kochanie, jak Ci minął dzień?</i>	

W polskim odcinku Kasia i Tomek znajdują się w łazience, oboje robią pedicure. Podczas gdy w innych wersjach kobieta zachęca mężczyznę do rozmowy, tym razem to chłopak, z własnej woli, ją inicjuje. Nie jest to spowodowane rzeczywistym zainteresowaniem wydarzeniami tego dnia, ale Tomkowi stwarza przyjemność utrzymywanie kontaktu głosowego ze swoją kobietą, ponieważ w tej właśnie sytuacji siedzi do niej plecami i nie widzi jej. Ona też nie może dostrzec jego twarzy.

Rosja: Sasza i Masza [401]

Masza	<i>Саш.</i>	Sasza...
Sasza	<i>Мзм.</i>	Mmm...
Masza	<i>А почему ты не спрашиваешь, как у меня прошёл день?</i>	A dlaczego nie pytasz, jak minął mi dzień?
Sasza	<i>Ну и как у тебя прошёл день?</i>	No i jak minął ci dzień?
Masza	<i>Ой, очень здорово!</i>	Oh, bardzo fajnie!

Skecz zaczyna się w łazience. Masza leży w wannie i depiluje nogi, a Sasza siedzi na krawędzi wanny, zajęty pielęgnacją stóp. Gdyby się odrobinę postarali, mogliby patrzeć na siebie, ale w tym celu każde musiałoby przerwać swoje zabiegi. Sasza zadaje pytanie zgodnie z prośbą partnerki, jednak nie nastawia się na wysłuchanie opowieści, po prostu zajmuje się dalej higieną osobistą.

Opowiadanie

Włochy: Love Bugs [1983]

Michelle	<i>Pensa che... sono andata in ufficio, ho trovato queste due colleghe che sono andate a sciare nello stesso posto dove siamo andati noi, a Gstaad... Oh! Ho visto le foto, non ci potevo credere, tutto uguale, erano vestiti come noi, avevano l'attrezzatura come noi, sembrava fossero andate nello stesso negozio, delle risate, una cosa ...</i>	(jednym tchem) Wyobraź sobie... Pojechałam do biura, natrafiłam na te dwie koleżanki z pracy, które pojechały na narty do tego samego miejsca, co my, do Gstaadu... No! Widziałam zdjęcia, nie mogłam w to uwierzyć, wszystko identyczne, ubrani jak my, sprzęt jak my, wyglądało, jakby poszli do tego samego sklepu, ale ubaw, coś takiego!
Fabio		(wciąż czyta gazetę i robi obliczenia. W chwili przerwy czule pieści jej policzek)
Michelle	<i>Poi nel pomeriggio altre risate: sala riunioni, due tizie, la stessa borsa, identica, poi queste due tizie del marketing, figurati come si son guardate, oh! Neanche a farlo apposta sono uscite, si sono scambiate la borsa. Pensa che macello, oh! Telefonino, borsellino, tutto, hanno dovuto fare delle telefonate, un disastro.</i>	Potem, po południu, więcej śmiechu: sala konferencyjna, dwie typiary, dwie takie same torby, identyczne, potem te dwie typiary z marketingu, wyobraź sobie, jak na siebie patrzyły, cóż, jak na złość, jak wyszły, to pomyliły torby. Wyobraź sobie, co za bałagan, mówię ci, komórka, portfel, wszystko, każda zaczęła wykonywać telefony, katastrofa.

Michelle relacjonuje swój dzień jednym tchem, ton głosu zdradza jej podekscytowanie, ponieważ cieszy się, że może podzielić się ze swoim partnerem zabawnymi wydarzeniami w pracy. Opowieść nie jest poprawna stylistycznie, jest naturalna i spontaniczna: dziewczyna wybiera słowa kolokwialne (*due tizie*), hiperbole (*un macello, un disastro*), używa niejednokrotnie nieco prostackiego okrzyku *Oh!*, co w tych przypadkach powinno przygotowywać słuchaczy na coś niezwykłego, chociaż nie ma wpływu na Fabia, który nie zwraca na nią uwagi.

Pieszczota podczas przerwy w opowiadaniu służy zachęceniu dziewczyny do kontynuowania jej historii. Nawet jeśli Fabio jej nie słucha, uznał ten właśnie moment za dogodny by wziąć udział w rozmowie. Ta pieszczota przypomina zachowanie dorosłego wobec dziecka, sposób na to, by nie angażować się w jego dziecinne zabawy, ale pozwolić mu grać dalej w jego niewinnym świecie. Michelle mogła już w tym momencie zdać sobie sprawę, że Fabio jej nie słucha i odpowiednio zareagować, ale nie umie powstrzymać potoku słów.

Polska: Kasia i Tomek [624]

Kasia	<i>Więc, wyobraź sobie, że dwie dziewczyny z mojej firmy były na nartach w Karpaczu, tak jak my, i kupiły se nawet kombinezony w tym samym sklepie, wiesz? Niesamowite! A potem Aśka zgubiła papiery Jolki, znaczy nie mogła znaleźć, Jolka szukała pod biurkiem na czworaka...</i>	

Kasia rozpoczyna swoje opowiadanie. Jej głos jest spokojny, rytm hipnotyczny, prawie usypiający; forma jest potoczna (*kupiły se*). Pod koniec pierwszej części historyjki Kasia daje Tomkowi możliwość włączenia się do rozmowy, zadając pytanie *wiesz?*, ale nie słyszy odpowiedzi, więc już otrzymuje pierwszy sygnał, że Tomek jej nie słucha. Druga część jest ponownie opowiadana w stylu potocznym, imiona koleżanek są zdrobnione, Kasia poprawia swoje słowa, aby lepiej wyjaśnić sytuację. Przedstawiona sytuacja jest zabawna – koleżanka na czworakach szuka pod stołem dokumentów – i nadaje się do dwuznacznego interpretowania.

Tomek, na pierwszym planie w kadrze, tak się pogrążył w pedicure, że nie słucha opowiadania; nie wysyła komunikatów, werbalnych lub niewerbalnych, że uczestniczy w rozmowie, nie reaguje, gdy dziewczyna pyta go *wiesz?*

Rosja: Sasza i Masza [401]

Masza	<i>Представляешь, у нас две девчонки из клиентского отдела</i>	Wyobraź sobie, że dwie dziewczyny z naszego działu klienta
Masza	<i>ездили на Домбай, кататься на лыжах. Представляешь, туда же куда и мы.</i>	pojechały do Dombaju na narty. Rozumiesz, tam, gdzie i my pojechaliśmy.
Masza	<i>И вот, мы рассматривали фотографии, было очень смешно.</i>	I tak, oglądaliśmy zdjęcia, było bardzo zabawnie.
Masza	<i>Мы так смеялись. Представляешь, у них даже костюмы были похожи на наши.</i>	Ale się śmialiśmy! Wyobraź sobie, że nawet kombinezony narciarskie miały podobne do naszych.
Masza	<i>А потом у нас было заседание и у двух девчонок были одинаковые кейсы.</i>	A potem mieliśmy zebranie i dwie dziewczyny miały identyczne teczki.
Masza	<i>И они их перепутали. И одна девчонка взяла кейс с важными документами, представляешь...</i>	I przypadkiem zamieniły się. Jedna dziewczyna wzięła teczkę z ważnymi dokumentami drugiej, wyobraź sobie...

W wersji rosyjskiej to nie milczenie Saszy jest sygnałem jego braku uwagi. On siedzi odwrócony plecami do Maszy i ciągle pomrukuje potakująco, ale ponieważ nie słucha tego, co mówi kobieta, traci rytm i wydaje dźwięki w niewłaściwych fazach rozmowy. Masza robi krótkie przerwy podczas opowiadania, z którymi początkowo komponują się pomruki aprobaty Saszy, jednak te dźwięki są pozbawione intonacji, nie wyrażają rozbawienia ani zdumienia, wręcz przeciwnie, ich identyczna intensywność i czas trwania wzbudzają podejrzenia dziewczyny.

Wprowadzenie nowego wątku

Włochy: Love Bugs [1983]

Michelle	<i>'More...</i>	Kochanie...
Fabio		(mamrocze, rozkojarzony)
Michelle	<i>Poi nel pomeriggio è arrivato anche il capo nel mio ufficio ... e mi è saltato addosso sul tavolo dell'ufficio e patapim patapam patapum! Eravamo talmente eccitati oh! Che abbiamo chiamato anche il portinaio perché, dai, mica male il portinaio, poi tutte le colleghe, un'ammucchiata amore pazzesca, oh, ci siamo proprio divertiti devo dire eh!</i>	Potem po południu szef też przyszedł do mojego biura... i rzucił się na mnie na biurko i pif, paf, haha! Byliśmy tak podekscytowani, no, że zawołaliśmy również portiera, bo, no, całkiem niezły ten portier, a potem wszystkie koleżanki, taki seks grupowy, kochanie, niesamowity, no, naprawdę dobrze się bawiliśmy, muszę powiedzieć, no!

Michelle przerywa swoje opowiadanie, ale Fabio najwyraźniej pogrążył się w swoich obliczeniach. Ona woła go, żeby przyciągnąć jego uwagę, ale jego odruchowa reakcja to niezręczny dźwięk, który nie zwiastuje powrotu do dialogu, więc Michelle, po kolejnej przerwie, przechodzi do sprawozdania o zmyślonej erotycznej imprezie. Jej relacja nie jest dosadna, wręcz przeciwnie, brzmi niewinnie, ponieważ dobrze dobrane słowa nadają się do podwójnej interpretacji: *mi è saltato addosso sul tavolo* wskazuje na gwałtowną czynność, ale niekoniecznie seksualną; *patapim, patapam, patapum* to onomatopeja, może odnosić się do jakiegokolwiek burzliwej akcji; *mica male il portinaio* to uznanie dla mężczyzny, ale niekoniecznie za jego sprawność seksualną; *un'ammucchiata pazzesca* opisuje sytuację, w której wiele osób stłoczy się razem w tym samym miejscu, a więc również, przenośnie, seks grupowy, jednak nie ma to tak wyraźnej konotacji erotycznej jak samo słowo *orgia*. Nawet ton, w jakim Michelle relacjonuje

wydarzenie, nie oddaje namiętności i podniecenia, a tylko chlubienie się swoim doświadczeniem.

Polska: Kasia i Tomek [624]

Kasia	<i>A potem przyszedł szef i też chciał się rozluźnić, wiesz, i wziął nas wszystkie na stole konferencyjnym. Myśmy jeszcze zadzwoniły po portiera, tego w liberii, ale jak oni wyszli zabawialiśmy się dalej same, wiesz?</i>	

Po krótkiej przerwie w opowiadaniu Kasia zauważa brak reakcji Tomka. Bez możliwości sprawdzenia naocznie, czy naprawdę jej partner przestał ją słuchać, postanawia go przetestować: dziewczyna przechodzi od prawdziwej relacji do zmyślonej, ale celowo nie zmienia tonu głosu, w taki sposób, żeby do Tomka nie trafił żaden sygnał zagrożenia. Nie oznacza to, że Kasia przestała się zwracać do niego, że przeszła od dialogu do monologu: przeciwnie, w tym krótkim fragmencie dwukrotnie zadaje pytanie *wiesz?*, aby zaangażować (na próżno) partnera w rozmowę.

Warto zauważyć delikatność słownictwa, z jaką ona relacjonuje erotyczną przygodę: nie stosuje jednoznacznych czasowników (*szef wziął nas wszystkie na stole konferencyjnym*), unika bezpośredniego opisu lesbijskiej orgii (*zabawialiśmy się dalej same*).

Rosja: Sasza i Masza [401]

Masza	<i>А потом пришёл начальник и всех нас трахнул поочереди. ...</i>	A potem szef przyszedł i przeleciał nas wszystkie po kolei.
Masza	<i>Прямо на столе в комнате заседаний.</i>	Tuż na stole w sali konferencyjnej.
Masza	<i>А потом мы так разошлись и решили, а давайте трахнем уборщицу, пока мы не остыли.</i>	A potem się z nim rozstałyśmy i postanowiłyśmy, a przelećmy jeszcze sprzątaczkę, póki jesteśmy gorące.
Masza	<i>Ага. И у нас началась самая настоящая лесбийская оргия.</i>	No. I rozpoczęła się prawdziwa orgia lesbijska.

Masza zmienia nie tylko treść swojej narracji, lecz także ton głosu na zdecydowanie wyższy i obrażony oraz styl, teraz na bardzo potoczny: czasownik

mpaxam nie jest wprawdzie wulgaryzmem, ale z pewnością nie należy do słownictwa literackiego. Jej narracja jest jednoznaczna, bezpośrednia, bez cenzury.

Aby podkreślić swój gniew, między zdaniami Masza też zaczyna wydawać pomruki aprobaty, czasami równoczesne z tymi od Saszy, który jednak niczego nie zauważa.

Jak w większości innych wersji przerwa w narracji i uświadomienie sobie, że mężczyzna nie słucha, podkreślone są ścieżką dźwiękową: dwoma figlarnymi nutami z saksofonu, zapowiadającymi moment przełomowy w sytuacji. Jednak tylko w wersji rosyjskiej całej wypowiedzi Maszy towarzyszy muzyka w tle: wesoły motyw podkreślający komizm skeczu. Efekt jest porażający, bo złość i wulgaryzmy dziewczyny są bagatelizowane, by wywołać śmiech widzów.

Zakończenie skeczu

Włochy: Love Bugs [1983]

Fabio	<i>Bene, quindi una bella giornata, va be', un po' dura, però, piacevole ... brava, il mio amore...</i>	Dobra, a więc to udany dzień, trochę ciężki, ale przyjemny... brawo, kochana moja.
Michelle	<i>'More...</i>	(zabiera mu palmtop z ręki) Kochanie...
Fabio	<i>No, Michelle, non scherzare, costa un sacco di soldi! Il mio palmare, Michelle! dai Michelle!</i>	(zmartwiony) Nie, Michelle, bez żartów, to kosztuje kupę kasy! Mój palmtop, Michelle! No weź, Michelle!
Michelle	<i>Allora esisto, amore, eh? Ciao!</i>	(zanurza palmtop w wannie) A więc ja istnieję, kochanie, co nie? No cześć!
Fabio	<i>Io lo cerco ...</i>	(zaczyna szukać palmtopa w wodzie, przy okazji pieści ciało dziewczyny) Ja go poszukam...
Michelle	<i>Amore! Acqua, acquetta, fuochino, fuochino... amore!</i>	Kochanie! Zimno, zimnawo, ciepło, cieplej... Kochanie!
Fabio	<i>Cos'è?</i>	A to co?
Michelle	<i>Amore!</i>	Kochanie!

Fabio prawdopodobnie podświadomie odizolował się i przestał słuchać Michelle. W każdym razie jest przekonany, że dobrze zasymulował swój udział w dialogu i stara się uprzejmie skomentować jej historyjkę. Dziewczyna natomiast zamierza się zemścić, uderzając Fabia w jego priorytetowe zainteresowania: pracę, pieniądze, technologię. Palmtop wrzucony do wanny to nie tylko kosztowny gadżet, lecz także symbol statusu

współczesnego człowieka, który dzięki technologii (i z jej winy) pozostaje w pracy również poza biurem, nawet wtedy, gdy mógłby i powinien cieszyć się własnym prywatnym życiem. Pozbawiony palmtopa Fabio w końcu zdaje sobie sprawę z tego, że jest w domu, obok swojej pięknej, nagiej dziewczyny i postanawia się z nią pobawić. To może być wstęp do chwili intymności między nimi.

Ze wszystkich oglądanych adaptacji włoska wersja jest jedyną, w której kobieta wytyka partnerowi, że nie została wysłuchana, mści się i domaga się jego uwagi. Jej okrzyk *ma allora esisto!* ma na celu podkreślenie własnej roli w parze, odzyskanie priorytetowej pozycji w oczach Fabia.

W oryginalnej wersji kanadyjskiej efekt humorystyczny często uzyskuje się dzięki żartowi, który wprowadza zamieszanie wśród obecnych, a skecz tym żartem się kończy: widzowie mogą sobie wyobrazić możliwe reakcje i różne zakończenia. W badanym epizodzie na przykład fabuła jest przerywana, gdy Guy stwierdza, że biedna dziewczyna musi być zmęczona i wychodzi z łazienki, zostawiając Sylvie bez słów. Właśnie to, co nie jest wypowiedziane, nabiera znaczenia. Włoscy adaptatorzy, przeciwnie, są bardziej skłonni wyraźnie zakończyć każdy skecz: dialogi stają się przez to dłuższe i bardziej rozwlekłe, tak żeby nic nie zostało niedopowiedziane. Choć często ten zabieg może wydawać się zbędny, w tym konkretnym skeczu dodatkowe kwestie włoskiej wersji pozwalają przywrócić równowagę między Michelle i Fabiem, zażegnując wszelkie konflikty.

Polska: Kasia i Tomek [624]

Tomek	<i>Biedactwo, musisz być zmęczona, lecisz pewnie z nóg.</i>	
Kasia	(podśmiewując się) <i>No, strasznie.</i>	

Tomek reaguje na kolejne wezwanie partnerki (*wiesz?*) i odpowiada w miły i troskliwy sposób, nieświadom, że padł ofiarą żartu. Właśnie o żart chodzi w tej wersji: Kasia zmieniła treść swojego opowiadania nie po to, by zemścić się na Tomku, ale żeby mu dokuczyć za nieuwagę. Ta chwila wspólnego relaksu w domu jest zbyt przyjemna, by została zrujnowana bezużyteczną dyskusją. Bawi ją jednak, że udało jej się nabrać partnera, ponieważ ma poczucie, że tym razem wygrała rundę w ich nieustannej rywalizacji o wszystko.

Rosja: Sasza i Masza [401]

Sasza	<i>Бедная, как же ты наверное, устала. М?</i>	Biedna, na pewno się umęczyłaś, co nie? (odwraca się do niej, całuje ją w czoło, pozostawia ją zażenowaną)

Zakończenie skeczu w Rosji jest niemal identyczne z kanadyjskim oryginałem. Sasza uprzejmą formułą komentuje opowiadanie Maszy, którego nie wysłuchał, i oddala się spokojny i uśmiechnięty, nie uświadamiając sobie jej gniewu. Wypowiedź Saszy byłaby odpowiednia, gdyby Masza kontynuowała historyjkę w przewidywalny sposób, jednak ona zmieniła treść bez jego wiedzy, zastawiła pułapkę, w którą wpadł. Warto jeszcze zaznaczyć, że Sasza (zresztą podobnie, jak Guy) postanawia zakończyć rozmowę pytaniem, nie czekając na odpowiedź, pozostawiając tym samym dialog teoretycznie w zawieszeniu.

3. Adaptacja skeczu w innych wersjach lokalnych

Francja (*Un gars, une fille* FR, 1999–2003 France2)

W wersji francuskiej skecz toczy się podobnie jak w oryginale, usytuowanie postaci w łazience jest identyczne, ale Jean (Jean Dujardin) jest od samego początku rozkojarzony, robi pedicure, nie uczestniczy w dialogu nawet na poziomie niewerbalnym. Alexandra (Alexandra Lamy) opowiada o swoim dniu w pracy, robi przerwę, zauważa brak odzewu, przechodzi do relacjonowania orgii w biurze. Na końcu, ponieważ on nie reaguje nawet na jej dłuższe milczenie, kobieta przyciąga jego uwagę wykrzyknieniem z tonem pytającym (*hein?*), na które on reaguje takim samym wykrzyknieniem, sygnalizując swoje ponowne włączenie się do konwersacji.

Główna różnica między wersją francuską a oryginałem kanadyjskim leży w formach komunikacji, a szczególnie w słownictwie. W paryskiej łazience można usłyszeć zdecydowanie więcej wulgaryzmów: podczas swojego opowiadania Alex wypowiada słowa *baiser* i *se taper* (pieprzyć się) i *baisodrome* – neologizm oznaczający miejsce, gdzie uprawia się seks grupowy.

Drobna, piękna blondynka odchodzi od społecznych konwencji, zgodnie z którymi kobieta powinna posługiwać się bardziej odpowiednim językiem; wykorzystuje fakt, że znajduje się w prywatnym otoczeniu własnego domu w obecności partnera i używa wulgarnych form, by podkreślić swoją irytację wobec niego. Alexandra należy do

pokolenia, które za pewnik uważa równouprawnienie, nie życzy sobie być traktowana jako przedstawicielka tak zwanej *słabej płci*.

Z badań Caroline Lacroix poświęconych porównaniu reprezentacji społecznych w wersjach z Quebecu i Francji danego *sitcomu* wynika, że warunki kulturowe po obu stronach Oceanu Atlantyckiego znacząco różnią się pomimo tego, że postaci wyrażają się w tym samym języku²²⁸. W procesie budowania równowagi między mężczyzną a kobietą para z Quebecu jest bardziej skłonna do ugody, podczas gdy para francuska często podnosi ton głosu, przechodzi do przekleństw, do wyzwisk, do wzajemnych oskarżeń. Rozwiązanie tego skeczu zasadniczo potwierdza wywody badaczki z Quebecu.

Ukraina (*Леся + Рома*, 2005–2008 ICTV)

W wersji ukraińskiej Roma (Dmitro Lalenkov) nie jest zajęty higieną osobistą; wchodzi do łazienki i siada za wanną, w której leży Lesja (Irma Vitovs'ka), żeby rozwiązywać krzyżówki. Z mimiki jego twarzy, gdy tylko Lesja zaczyna opowiadać o swoim dniu w biurze, można wywnioskować, że Roma świadomie wykorzystuje brak kontaktu wzrokowego, by jej nie słuchać.

Lesja z emfazą opowiada o przebiegu dnia w pracy, głośno się śmieje, powtarza niektóre wyrazy. Roma w międzyczasie podkreśla różnymi dźwiękami swój proces zastanawiania się nad rozwiązaniem kolejnych haseł, a zbiegiem okoliczności te jego mamrotania pasują do rytmu opowiadania dziewczyny.

Właśnie w chwili, kiedy on odczytuje na głos następną definicję, ona odwraca się, podaje odpowiedź, rozumie, że Roma jest rozkojarzony, a więc rozpoczyna sprawozdanie z wyimaginowanej imprezy w pracy. Lesja zmienia ton głosu, ale on pisze dalej, chociaż jego komunikaty niewerbalne nadal pasują, w sposób mało adekwatny, do jej wypowiedzi. Opowiadanie jest jednoznaczne, dziewczyna korzysta z potocznego slangu, jak na przykład, z czasownika *mpaxamu* (bzykać).

Zakończenie epizodu przebiega nieco inaczej niż w pozostałych wersjach. On czyta na głos kolejne hasło – tytuł powieści Dostojewskiego; po czym wstaje i wychodzi z łazienki. Sam stwarza doskonałą okazję dla Lesji, która może wykrzyczeć słowo *idiom* (idiota), co jest zarówno tytułem powieści, jak i tym, co ona o nim w tej chwili myśli. W tej wersji dziewczyna zapewnia sobie ostatnie słowo w dialogu, żeby wyrazić rozczarowanie, które jednak nie zostanie należycie zinterpretowane.

²²⁸ P. Drago, C. Lacroix, J.F. Ouellet, *Les facteurs clés de succès de l'exportation de concepts télévisés*, op. cit.

4. Zasady skutecznej konwersacji

W celu sprawdzenia, co przyczyniło się do tak niepomysłnej rozmowy, warto zweryfikować poprawność lokalnej organizacji komunikacji między dwiema postaciami, polegającej na analizie „(...) drobnych fragmentów rozmowy, najczęściej dwóch tur, realizowanych kolejno po sobie przez uczestników wymiany”²²⁹. Metodę proponują Awdiejew i Nęcki, którzy z kolei powołują się na najbardziej uznane międzynarodowe teorie analizy konwersacji i dyskursu.

Skuteczny dialog składa się z serii dopasowanych par wypowiedzi, określanych jako *adjacency pairs*, które zawierają dwie wypowiedzi w sekwencji, pochodzące od dwóch odrębnych rozmówców, z których druga jest bezpośrednią konsekwencją pierwszej²³⁰. W ten sposób po pytaniu następuje odpowiedź, po pozdrowieniu – pozdrowienie, po propozycji – akceptacja lub odrzucenie, po poradzie – podziękowanie. Schemat ten nie jest sztywny, a możliwości są niezliczone. W celu utrzymania udanej interakcji językowej osoba słuchająca w momencie, kiedy przyjmuje rolę mówiącego, musi wiedzieć, jak odpowiednio i merytorycznie odnieść się do tego, co powiedziała druga osoba. Cechą charakterystyczną jest ponowne użycie słów lub form poprzedniej wypowiedzi rozmówcy w celu podkreślenia zaangażowania w dialogu. W badanej tu *sketch comedy* takich przykładów jest dużo, podanych już w innych częściach niniejszej rozprawy [395]:

Kasia	<i>Popatrz, nie brakuje tutaj czegoś?</i>
Tomek	<i>No czego? Panienczki rybaczki topless?</i>
Kasia	<i>Nie, ikonki z delfinkiem.</i>
Tomek	<i>A na cholerę nam ikonka z delfinkiem? [...] To znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka?</i>
Kasia	<i>Tak, dokładnie, to znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka.</i>

Na początku omawianego skeczu w łazience kobieta prosi mężczyznę, aby zapytał ją, jak minął jej dzień, a mężczyzna zadaje jej właśnie to pytanie. Pozornie mogłoby się wydawać, że mężczyzna niepoprawnie odpowiada pytaniem na pytanie, ale w

²²⁹ Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, op. cit., s. 151.

²³⁰ *Ibidem*, s. 158.

rzeczywistości prawidłowo wykonuje otrzymane polecenie. Skutecznie realizowane jest dopasowanie pary wypowiedzi.

Po tym pytaniu rozmowa zamienia się w monolog dziewczyny, która opowiada długą historyjkę. Nie znaczy to jednak, że mężczyzna jako słuchacz powinien przyjąć bierną czy obojętną rolę. Również w tym przypadku powinien on aktywnie uczestniczyć w rozmowie, choćby tylko na poziomie niewerbalnym, wysyłając tak zwane sygnały tła (*back-channel signals*):

[...] zawierające krótkie wtrącenia, zachęcające lub zniechęcające do kontynuacji wypowiedzi. Sygnały tła różnią się tym od krótkich tur, że nie wpływają bezpośrednio na tok wypowiedzi mówcy i nie zawierają intencji przejęcia głosu. Są jednak ważnym rodzajem „wkładu konwersacyjnego”, gdyż pozwalają się zorientować mówcy w ocenie jego produkcji konwersacyjnej²³¹.

Takich sygnałów oczekuje dziewczyna podczas swojej narracji i właśnie ich brak zaczyna ją niepokoić, uświadamiając, że chłopak jej nie słucha. W wersji rosyjskiej Sasza wysyła nadmiernie sztuczne, a więc podejrzane sygnały tła. W Ukrainie to, co Lesja na początku interpretuje jako sygnały tła, to dźwięki, które Roma wydaje w zupełnie innym celu.

Dziewczyna w takim razie robi krótkie przerwy podczas opowiadania, aby zachęcić partnera do przejmowania głosu i komentowania lub do wysłania sygnału uczestnictwa. Brak reakcji interpretuje ona jako ustępstwo, by ponownie przejmować głos i kontynuować raportowanie.

Przejmowanie głosu (*turn-taking*) zazwyczaj przebiega bez zakłóceń, szczególnie, kiedy jest umownie regulowane systemem znaków werbalnych i niewerbalnych. Uczestnicy obserwują nawzajem swoje zachowania, rozpoznając takie oznaki, jak np. obniżenie tonu głosu, chwila zawieszenia, wydłużenie końcowych samogłosek, rozluźnienie rąk i nóg, westchnienie, spojrzenie na rozmówcę. Słuchacz również wysyła komunikaty: odchrząkuje, zmienia pozycję, nawiązuje kontakt wzrokowy. Mówca może nadal wysyłać komunikaty o zgodzie na przekazywanie głosu lub o odrzuceniu²³².

²³¹ *Ibidem*, s. 152.

²³² *Ibidem*, s. 154. S. Duncan, *Some signals and rules for taking speaking turns in conversations*, “Journal of personality and social psychology” 1972, Vol. 23, Iss. 2, s. 283–292.

Podczas nieco dłuższej przerwy w narracji dziewczyna jest zawiedziona, ponieważ mężczyzna nadal rezygnuje z komentowania, czy nawet z wysyłania sygnałów tła, więc postanawia wprowadzić do swojej relacji nowy wątek o tematyce erotycznej, by sprawdzić uwagę partnera. Widzowie *sitcomu* zauważają zmianę jej tonu głosu, rytmu narracji oraz stylu, jak również przesadne onomatopeje, jednak żaden z tych sygnałów nie dociera do chłopaka.

Na koniec wymyślonej części historyjki dziewczyna naprawdę nie ma już nic więcej do powiedzenia. Kończy swoją wypowiedź, a jej milczenie jest pełne znaczenia. To moment, kiedy słuchacz powinien uczestniczyć w procesie sprężenia zwrotnego:

[...] w którym wypowiedzi rozmówców są determinowane w jakimś stopniu wzajemnie. Wymaga to umiejętności aktywnego słuchania, które nie polega na biernym przyjmowaniu słów nadawcy, lecz jest odtworzeniem jego intencji i znaczeń²³³.

Innymi słowy, chłopak w tym momencie powinien wysławić drugą część dopasowanej pary wypowiedzi. W niektórych wersjach lokalnych analizowanego skeczu wystarczy milczenie, aby mężczyzna ocknął się i zareagował, jednak we Francji i we Włoszech dziewczyna musi dosłownie zawołać partnera, aby zmusić go do powiedzenia czegoś. Reakcja chłopaka nie odnosi się merytorycznie do tego, co dziewczyna powiedziała, a w szczególności nie okazuje zdziwienia, gniewu czy nawet rozbawienia po relacji o wymyślonej orgii w biurze, w efekcie czego, dziewczyna czuje się jeszcze bardziej zirytowana. Nieudana rozmowa może być przyczyną poważnych sytuacji konfliktowych.

Ten skecz występuje nie tylko we wszystkich przeanalizowanych wersjach, lecz także w wielu innych, nieopisanych tutaj z powodu braku odpowiedniej znajomości języków – z Izraela, Litwy, Łotwy, Węgier, Bułgarii, co oznacza, że jego przekaz jest uniwersalny: stereotyp kobiety, która za dużo mówi, opowiada o zbędnych i nieznaczących sprawach, zwraca uwagę na mało istotne szczegóły, ewidentnie jest mocno zakorzeniony we wszystkich przedstawionych kulturach. Wychodząc poza stereotyp, można doszukać się innych wyjaśnień tej konkretnej sytuacji. Można odnieść wrażenie, że mężczyzna ma niskie mniemanie o pracy dziewczyny, uważa, że nieporównywalne są

²³³ *Ibidem*, s. 162. J. Mellibruda, *Ja – Ty – My. Psychologiczne możliwości ulepszania kontaktów międzyludzkich*, Warszawa 1980.

obowiązki, jakie wiążą się z jego stanowiskiem, dlatego to jego wynagrodzenie jest odpowiednio wysokie, by zapewnić im obojgu wygodne życie. Szczególnie we włoskiej wersji można się domyślać, że Fabio, zgodnie ze staroświeckim, patriarchalnym podejściem, uważa, że jego dziewczyna pracuje głównie dla samorealizacji, niemal hobbystycznie.

Mężczyzna nie słucha opowiadań dziewczyny, ponieważ uważa, że są one przewidywalne. W *sitcomie* nie jest to pokazywane, jednak można podejrzewać, że relacja z dnia pracy jest niemal codziennym rytuałem, w którym chłopak uczestniczy przez grzeczność. Wpadka konwersacyjna ma miejsce, ponieważ tym razem dziewczyna zauważyła nieuwagę partnera, postanowiła zmienić treść swojego opowiadania, stała się nieprzewidywalna.

V.B. Rozmowa rodzinna. Analiza porównawcza dyskursów w wybranych scenach z udziałem matki dziewczyny²³⁴

Tytuł formatu *Un gars, une fille* – dosłownie: *jeden chłopak, jedna dziewczyna* – nawiązuje do tego, że w centrum narracji znajduje się związek pomiędzy mężczyzną a kobietą, opisywany w sposób humorystyczny, a czasem karykaturalny. Tytuł wielu lokalnych adaptacji zawiera tylko imiona dwojga głównych bohaterów, jak na przykład w polskiej wersji: *Kasia i Tomek*²³⁵. Bez wątplenia są oni wyłącznymi bohaterami tego serialu, do tego stopnia, że wszystkie inne postaci nie są pokazywane na ekranie lub zajmują marginalną pozycję w kadrze: o nich mowa dopiero wtedy, gdy odegrają jakąś rolę w życiu pary zakochanych. Są to często postaci pozbawione imienia, ale o określonej funkcji społecznej lub zawodzie: policjant, kelner, sprzedawczyni. Tyle wystarczy, aby publiczność rozpoznała ich rolę w danej scenie. Z tego powodu nie ma również potrzeby pokazywania ich wyglądu zewnętrznego, a więc ujawniania dodatkowych informacji o wieku, rasie czy stylu zachowania się.

Matka dziewczyny dosyć często pojawia się w serialu. Wraz z ojcem chłopaka reprezentuje ona cechy charakterystyczne dla wcześniejszego pokolenia, od którego młoda para próbuje się zdystansować. Wpływ, jaki wywarli na swoje dzieci, można rozpoznać w lękach i kompleksach towarzyszących bohaterom w próbie zbudowania własnej, wspólnej rodziny: starsza pani wychowała córkę w sposób staromodny i surowy, zaś mężczyzna – ojciec głównego bohatera – pozbawiony poczucia odpowiedzialności kobieciarz, pozwolił, aby syn dorastał bez ojcowskiego wzorca.

Pomimo odgrywania przez matkę ważnej roli w życiu córki jej filmowy portret jest zbyt powierzchowny. To nie tyle postać, co karykatura, prześlągnięta stereotypami każdej kultury, dla której serial został zaadaptowany. Można ją zatem porównać do maski, charakterystycznej dla teatru klasycznego, włoskiej *commedia dell'arte*, ale także do współczesnych produkcji telewizyjnych i filmowych.

Przedstawiona poniżej analiza ma na celu podkreślenie elementów kulturowych i językowych wykorzystywanych w poszczególnych krajach do naszkicowania portretu

²³⁴ Rozdział jest obszerną analizą pogłębionych badań, których wstępne wyniki opublikowane zostały w: A. Sollano, *Teściowe wszystkich krajów łączcie się! O postaci teściowej w międzynarodowych adaptacjach sitcomu „Un gars une fille”*, w: *Postać w kulturze wizualnej, t. 2: Obrazy i słowa*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Olsztyn 2018, s. 83–96.

²³⁵ Por.: Macedonia: Сашо и Сашка; Rosja: Саша + Маша; Serbia: Andrija i Andelka; Ukraina: Леся + Рома; Kazachstan: Марат және Жанна; Litwa: Saulius ir Jurga.

teściowej²³⁶, kobiety staromodnej i tradycyjnej, trochę zrzędlivej wobec córki, a szczególnie wrogo nastawionej wobec zięcia, którego nie będzie się wahała obwiniać za grzechy całego rodzaju męskiego.

Przedstawiona tu postać nie do końca pokrywa się z tak popularnym w literaturze czy kinie szablonem, zazwyczaj ukazującym uniwersalną rywalizację między matką a synową. To konkurencyjna relacja między dwiema kobietami, walczącymi o względy tego samego mężczyzny, choć obie pragną objąć nad nim władzę innymi sposobami i w różnych celach. W tym kontekście teściowa jest przedstawiana jako nieustanna udręka, ciągle znajduje preteksty do krytykowania wszystkiego, co robi synowa; ta druga, świadoma własnego braku doświadczenia w pewnych dziedzinach i pod presją konfrontacji, jest jednak gotowa zdobyć w sercu swojego mężczyzny miejsce wcześniej zajmowane przez jego matkę i uważa, że najlepszą strategią jest oddalanie tej ostatniej od syna.

Historycznego uzasadnienia tego konfliktu można doszukać się w wielowiekowym zwyczaju: po ślubie młoda para zamieszkiwała z rodziną męża, w domu, w którym to jego matka rządziła i oczekiwała, żeby synowa przestrzegała obowiązujących zasad prowadzenia domu czy wychowywania dzieci.

Od kilku dziesięcioleci jednak układy wewnątrz rodziny ulegały zmianom. Współczesne teściowe, wciąż młode, przynajmniej duchem, oraz atrakcyjne, odczuwają ulgę, kiedy dziecko „wyfruwa z gniazda” i zakłada własną rodzinę, ponieważ mogą ponownie zajmować się sobą. Z drugiej strony pozornie niezależne pary młode borykają się z brakiem czasu, szczególnie wtedy, gdy oboje pracują. To oni proszą swoich rodziców o pomoc w opiece nad domem i dziećmi, co z kolei upoważnia starszych do wyrażania swoich opinii na temat sposobu, w jaki młodszy prowadzą własne życie. Tak, pomimo znacznych zmian społecznych, utrzymuje się społeczny stereotyp wścibskiej teściowej, która ingeruje i zakłóca spokój między mężem a żoną.

O ile w trudnej relacji między teściową a synową dość łatwo można rozpoznać archetyp Wielkiej Matki Junga²³⁷, to w tekstach Freuda można znaleźć psychoanalityczną interpretację niechęci zięcia wobec matki swojej partnerki²³⁸: starsza kobieta tak głęboko uczestniczy w życiu emocjonalnym córki, że podświadomie czuje do zięcia pociąg; z

²³⁶ W tym miejscu i w tytułach kolejnych podrozdziałów zastosowano rozstrzelanie, aby podkreślić, że nie chodzi tu o konkretną postać z jednej wersji serialu, a o wzorzec postaci „Teściowej”, powielany we wszystkich adaptacjach formatu.

²³⁷ C.G. Jung, *L'archetipo della Madre*, Torino 1981.

²³⁸ S. Freud, *Totem e tabù*, Milano 2012.

drugiej strony mężczyzna nie może unikać podziwu dla rodzicielki swojej ukochanej, ponieważ właśnie ta życiodajna rola wiąże ją z obrazem własnej matki, czyli obiektu pierwszej miłości każdego mężczyzny. Freud wręcz twierdzi, że wzajemna antypatia między zięciem a teściową jest artefaktem, służącym właśnie temu, by ich trzymać z daleka i zapobiegać kazirodu, choćby na poziomie psychologicznym, uczuciowym.

W badanym tu formacie matka i partner dziewczyny nie narażają się na ryzyko kazirodu. Owdowiała matka głęboko wierzy, że jej córce należą się szczęście i spełnienie marzeń, jednak jest szczerze przekonana, że dziewczyna nie wybrała właściwej partii: w jej mniemaniu chłopak wydaje się niedojrzały, mało odpowiedzialny i skłonny do niewierności. Jako potwierdzenie jej teorii przytacza fakt, że on nigdy się nie oświadczył, nie zaproponował małżeństwa, co nie tylko jest sprzeczne z wartościami matki, lecz czyni też chłopaka córki wolnym od wszelkich, również finansowych, zobowiązań wobec dziewczyny. Matka obawia się, że jej córka zostanie oszukana, pewnego dnia będzie cierpieć i przyjdzie do niej płakać. Kontekst tej postawy wydaje się taki, że teściowa nie ma dobrych wspomnień z własnego życia małżeńskiego, a na jej osady prawdopodobnie wpływa ogólny brak zaufania do całej płci męskiej.

W obecności starszej pani chłopak stara się okazywać swoje najlepsze intencje, głównie z szacunku do swojej partnerki, jednak nie ukrywa, że jej nie lubi, głównie dlatego, że ona nigdy nie okazuje mu życzliwości. Unika spotkań z nią i korzysta z różnych okazji, by kpić z jej negatywnej postawy, wieku czy wyglądu fizycznego.

Warto podkreślić, że słowo *teściowa* nie opisuje tu rzeczywistego pokrewieństwa dwóch postaci. Para nie brała ślubu, więc starsza kobieta oficjalnie pozostaje tylko matką dziewczyny. W badanej *sketch comedy* jednak ta postać została wprowadzona nie tyle jako wsparcie dla córki, ile jako udręka dla jej chłopaka, ciągle przez nią obwinianego za wszystko, co mówi lub robi. Naturalne jest więc definiowanie jej w relacji z męskim bohaterem *sitcomu*, używanie słowa *teściowa*, które w wielu językach opisuje zarówno dokładną pozycję na drzewie genealogicznym, jak i przywołuje obraz starej, brzydkiej, złośliwej kobiety. Nie ważne jest jej imię czy też jej doświadczenie życiowe: ona jest taką, jaką widzi ją chłopak. W swoich artykułach Edward Larkey nazywa tego typu postać *teściową* i w tym znaczeniu to słowo będzie również używane w niniejszym badaniu.

1. Przykładowe sytuacje obrazujące rozkład sił pomiędzy postaciami serialu

Pierwsze epizody z udziałem teściowej przedstawiają niedzielny obiad u niej w domu. Już samo jedzenie jest tematem spornym. Chłopak nie umie się powstrzymać i przyznaje, że nie smakuje mu danie główne, po czym obrażona teściowa mści się, podając do stołu deser zawierający składniki, na które zięc ma alergię [przykład A]. Jadalnia staje się w ten sposób polem bitwy między dwojgiem rywali. Matka oświadcza, że z niecierpliwością czeka na ich potomstwo i liczy, że będzie to wnuczka, gdyż chłopiec mógłby odziedziczyć wady ojca. Kierowana tą nadzieją wyraża zmartwienie, czy oboje starają się o dziecko zamiast stosować jakieś metody antykoncepcyjne. Chłopak ma okazję odpowiedzieć, że jej przeciągająca się cowieczorna rozmowa telefoniczna z córką ma właśnie efekt tłumienia wszelkich instynktów prokreacyjnych. Kobieta udaje, że nie rozumie i stwierdza, że poprzedni narzeczeni jej córki byli od niego lepsi i bardzo ją szanowali [przykład B], następnie podkreśla swoją rolę w wychowaniu córki, szczególnie w kwestii prowadzenia domu [przykład C]. Po obiedzie starsza kobieta pokazuje swoje zdolności w stawianiu tarota i ostrzega córkę, że padła ofiarą złego i manipulującego mężczyzny [przykład D].

Przykład A

Quebec [893]

Teściowa	<i>Eh, j'ai fait un bon gâteau aux bananes.</i>	Upiekłam ciasto bananowe.
Sylvie	<i>Ah, oh, Guy aime pas ça, les bananes...</i>	Oj, nie, Guy nie lubi banan...
Teściowa	<i>C'est pour ça que je l'ai fait. Qui c'est qui veut du café ?</i>	Właśnie dlatego go upiekłam. Kto chce kawy?

Włochy [poza korpusem]

Teściowa	<i>Ecco qua. Ho fatto una bellissima crostata di fragole!</i>	Proszę bardzo. Upiekłam przepiękną tartę z truskawkami!
Michelle	<i>Ma mamma, perché, sai benissimo che Fabio è allergico alle fragole!</i>	Mama, dlaczego, dobrze wiesz, że Fabio jest uczulony na truskawki!
Teściowa	<i>Oh!</i>	Oj!

Polska [693]

Teściowa:	<i>Upiekłam sernik.</i>	
Kasia:	<i>Mamo, ale Tomek nie lubi sernika.</i>	
Teściowa:	<i>Wiem, właśnie dlatego upiekłam.</i>	

Rosja [477]

Teściowa	<i>Я купила клюквенный торт.</i>	Kupiłam tort z żurawiną.
Masza	<i>Мама, ну ты же знаешь, что Саша не любит клюкву.</i>	Mamo, przecież wiesz, że Sasza nie lubi żurawiny.
Teściowa	<i>Именно поэтому я его и купила. Кто-нибудь хочет кофе?</i>	Właśnie dlatego go kupiłam. Kto chce kawy?

W trzech przypadkach mężczyzna nie lubi jakiegoś składnika deseru, a teściowa upiekła (lub kupiła, w Rosji) właśnie ten deser, na przekór zięciowi. We włoskiej wersji jednak Fabio jest uczulony na truskawki, a jego teściowa udaje z niewinnym okrzykiem, że o tym zapomniała, po tym, jak zaserwowała tartę z truskawkami. Włoska teściowa nie wyraża wprawdzie słownie swojej niechęci do zięcia, czego nie omieszkają robić inne starsze panie, ale tak naprawdę kryje w sobie morderczy instynkt.

Podawany na stół deser jest być może najwyraźniejszym przykładem adaptacji kulturowej tej scenki. W wersji oryginalnej z Quebecu teściowa serwuje tartę z bananami – tradycyjny, domowy wypiek lokalny. W każdym kraju atmosferę niedzielnego obiadu rodzinnego tworzy inny deser: sernik w Polsce, *clafoutis* we Francji, *crostata* z truskawkami we Włoszech, ciasto z suszonymi śliwkami w Ukrainie, a z żurawiną w Rosji, tort miodowy w Kazachstanie. Jest to drobny, choć skuteczny zabieg, w wyniku którego otoczenie jest bardziej wiarygodne dla danej publiczności i kulturowo jej bliższe.

Przykład B
Quebec [920]

Teściowa	<i>Pis, ma grande, as-tu des nouvelles du beau Michel ?</i>	Moja droga, masz jakieś wieści o pięknym Michelu?
Sylvie	<i>Oh, oui. Mais j'ai entendu qu'il est rendu au Koweït.</i>	No tak. Słyszałam, że udał się do Kuwejtu...
Teściowa	<i>Ah, lui, je l'aimais ! Vous alliez donc bien ensemble.</i>	Ale go lubiłam! Wy tak pasowaliście do siebie.
Sylvie	<i>Maman, on reviendra pas là-dessus, là !</i>	Mamo, nie wracajmy do tego tematu!
Teściowa	<i>Ça lui a fait de la peine, quand tu es partie.</i>	Strasznie go bolało, kiedy odeszłaś od niego.
Sylvie	<i>Maman, arrête.</i>	Mamo, przestań!
Teściowa	<i>Il m'appelle encore, à ma fête, lui.</i>	On jeszcze dzwoni na moje urodziny, on.
Sylvie	<i>Maman !</i>	Mamo!
Teściowa	<i>Il s'est peut-être fait une blonde.</i>	Chyba znalazł sobie dziewczynę.
Guy	<i>Non, un chum !</i>	Nie, chłopaka!
Sylvie	<i>Ben, voyons donc !</i>	Ależ, daj spokój!
Guy	<i>Mais oui !</i>	No tak!
Sylvie	<i>Mais voyons, Michel, il est pas gay. Qu'est-ce que tu racontes ?</i>	No co ty, Michel nie jest gejem, co ty gadasz?
Guy	<i>Mais non, Sylvie, là. Ouvre-toi les yeux, là. Michel, il est gay !</i>	No nie, Sylvie. Otwórz oczy, Michel jest gejem!
Sylvie	<i>Mais comment ça ?</i>	Ale jak?
Guy	<i>Écoute : un gars qui appelle encore son ex-belle-mère à chaque année pour lui souhaiter bonne fête, c'est pas un gay, ça ?</i>	Posłuchaj: chłopak, który co roku jeszcze dzwoni do swojej byłej teściowej, żeby życzyć jej wszystkiego najlepszego musi być gejem, co nie?

Włochy [poza korpusem]

Teściowa	<i>E dimmi un po', figlia mia, che fine ha fatto quel tuo ex-fidanzato, Maurizio, quel bel ragazzo...</i>	Powiedz, córeczko, gdzie się podział ten twój były narzeczony, Maurizio, taki przystojny...
Michelle	<i>Fa il missionario nello Zimbabwe.</i>	Jest misjonarzem w Zimbabwe.
Teściowa	<i>Lui sì che mi piaceva, eravate così una bella coppia... E quell'altro, quello così bravo, Leonardo, cosa fa, cosa fa?</i>	On mi się tak podobał, tworzyliście razem tak piękną parę... A ten drugi, taki zdolny, Leonardo, co on teraz porabia?
Michelle	<i>E' nella Legione Straniera.</i>	Jest w Legii Cudzoziemskiej.
Teściowa	<i>Eh?</i>	Co?
Fabio	<i>Si è arruolato, Signora, è partito.</i>	Zaciągał się, proszę pani. Wyjechał.
Teściowa	<i>E quello così compito, Franco, che mi chiamava sempre per il mio compleanno...</i>	A ten taki grzeczny, Franco, który zawsze dzwonił na moje urodziny...
Michelle	<i>Mamma!</i>	Mamo!
Teściowa	<i>Non sai se ha una nuova fidanzata?</i>	Nie wiesz, czy ma nową narzeczoną?
Fabio	<i>No! Ha cambiato sesso, vive a Pordenone con un camionista e la sera, ogni tanto, per arrotondare, patapam! Signora, allora, ragioniamo un attimo: uno è partito per lo Zimbabwe, uno si è arruolato nella Legione Straniera, uno ha cambiato sesso. Lei delle domande non se le fa, no? Non pensa che sia qualcosa anche colpa sua, no? Poi un domani, magari, se dovessi diventare serial killer, non ve la prendete con me! ... Ti ammazzo, vecchia!</i>	Nie! Zmienił płeć, teraz mieszka w Pordenone z kierowcą ciężarówki, a wieczorami, co jakiś czas, żeby dorabiać, bęc! Proszę Pani, zastanawiajmy się zatem przez chwilę: jeden wyjechał do Zimbabwe, jeden zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej, jeden zmienił płeć. Nie zadaje Pani sobie pytań? Nie sądzi Pani, że to częściowo Pani wina? A nuż, pewnego dnia, to ja zostanę seryjnym mordercą, to nie miejcie do mnie pretensji! ... Zabiję cię, starucho!

Polska [714]

Teściowa	<i>Co tam u Irka?</i>	
Kasia	<i>Nadal w Kuwejcie.</i>	
Teściowa	<i>Naprawdę go lubiłam, wiesz? Tak cudownie wyglądaliście razem.</i>	
Kasia	<i>Mamusiu, nie rozmawiajmy o tym, dobrze?</i>	
Teściowa	<i>Ty wiesz, jak było mi przykro, kiedy kazałaś mu odejść?</i>	
Kasia	<i>Mamo, przestań!</i>	
Teściowa	<i>Czy ty wiesz, że on ciągle dzwoni w moje imieniny?</i>	
Kasia	<i>Mamo, proszę cię!</i>	
Teściowa	<i>Jak myślisz? Ma narzeczoną?</i>	
Tomek	<i>Narzeczonego.</i>	
Kasia	<i>Irek nie jest gejem.</i>	
Tomek	<i>Irek jest gejem, jeśli dzwoni od siedmiu lat do matki swojej byłej, to to musi być gej.</i>	
Teściowa	<i>Co ty wygadujesz, co ty wygadujesz? Dzwoni dlatego, że mnie lubi.</i>	
Kasia	<i>Mamo, nie denerwuj się.</i>	
Teściowa	<i>Jest po prostu sympatycznym chłopcem, niestety, nie stał się moim zięciem. Zawsze musisz powiedzieć coś głupiego. Postawić się.</i>	

Rosja [501]

Teściowa	<i>Маи, от Мишеньки что-нибудь слышно?</i>	Masza, masz jakiegokolwiek wieści od Miszy?
Masza	<i>Угу, он в Тюмени. Нефтяной магнат.</i>	Jest w Tiumeniu. Naftowy potentat.
Teściowa	<i>О, он мне так нравится. Вы так друг другу подходили.</i>	On tak mi się podobał. Tak pasowaliście do siebie.
Masza	<i>Мама, ну перестань.</i>	Mamo, przestań.
Teściowa	<i>Он так расстроился, когда ты от него ушла.</i>	Był bardzo zdenerwowany, kiedy go zostawiłaś.
Masza	<i>Мама перестань.</i>	Mamo, przestań.
Teściowa	<i>Мне, между прочим, до сих пор звонит, чтоб с днём рождения поздравить.</i>	Nawiasem mówiąc, on nadal dzwoni do mnie z życzeniami na urodziny.
Masza	<i>Ну мама.</i>	Mamo.
Teściowa	<i>Ты не знаешь, у него девушка появилась?</i>	Nie wiesz, czy znalazł sobie jakąś dziewczynę?
Sasza	<i>Я знаю, у него появился парень.</i>	Ja wiem, że znalazł chłopaka.
Masza	<i>Саи, ты что, с ума сошёл? Миша не гомик.</i>	Sasza, co ty, zwariowałeś? Misza nie jest gejem.
Sasza	<i>Брось, Маи, ты у меня такая наивная. Разумеется он гомик.</i>	Daj spokój, Masza, jesteś taka naiwna. Oczywiście, że jest gejem.
Masza	<i>С чего ты взял?</i>	Dlaczego так мыслишь?
Sasza	<i>Ну если человек регулярно звонит бывшей тёще, чтоб поздравить её с днём рождения, то он точно гомик.</i>	Cóż, jeśli ktoś regularnie dzwoni do swojej byłej teściowej na jej urodziny, to zdecydowanie jest gejem.

Po tym jak dziewczyna go porzuciła, poprzedni długoletni narzeczoną znalazł dochodową pracę w sektorze naftowym daleko od domu (w Kuwejcie czy na Syberii). Dziewczyna nie lubi go wspominać, zwłaszcza przy swoim obecnym partnerze. Były utrzymuje jednak kontakt z teściową, dzwoni do niej na urodziny (Kanada, Rosja) lub na imieniny (Polska). Guy, Tomek i Sasza ripostują, że tylko gej chciałby nadal rozmawiać z niemłą starszą panią i kwestionują jego preferencje seksualne, wywołując konsternację u dziewczyny. Ich twierdzenie ma na celu nie tyle nawet dyskredytowanie rywala, ile rozzłoszczenie teściowej, która z premedytacją wprowadziła temat. We Włoszech jednak Fabio ma co najmniej trzech poprzedników: jeden został misjonarzem, drugi wyjechał z

Legię Cudzoziemską, trzeci nawet przeszedł tranzycję. Włoscy adaptatorzy ponownie dążą do efektu komicznego poprzez groteskową przesadę, ze szkodą dla realizmu uzyskanego w formacie oryginalnym, jak również w innych badanych tu wersjach. Fabio ma w takiej sytuacji okazję, żeby oskarżyć teściową o zakłócenie psychiki potencjalnych zięciów i przewiduje dla siebie przyszłość jako seryjnego mordercy, natychmiast postanawiając, że jego pierwszą ofiarą będzie właśnie teściowa. Spór słowny przechodzi do czynów, gdy Fabio bierze do ręki nóż.

Przykład C

Quebec [910]

Teściowa	<i>Guy ? Excusez-moi mais... ma fille tient pas ça de moi.</i>	Guy, przepraszam, ale ... moja córka tego po mnie nie odziedziczyła.
Guy	<i>Oh, mais c'est pas parce qu'elle est ordonnée que je sors avec votre fille.</i>	Och, ale jej schludność nie jest powodem, dla którego spotykam się z Pani córką.
Teściowa	<i>Ah non ? C'est pourquoi ?</i>	A nie? A dlaczego?
Guy	<i>C'est parce qu'elle est cochonne !</i>	To dlatego, że jest niegrzeczna!

Włochy [poza korpusem]

Teściowa	<i>Fabio, perdonami, ma mia figlia non ha preso niente da me.</i>	Fabio, wybacz, moja córka niczego się nie nauczyła ode mnie.
Fabio	<i>Ma io sto con sua figlia non perché è così ordinata, eh?</i>	Ale ja nie spotykam się z Pani córką dlatego, że jest taka schludna!
Teściowa	<i>E allora perché?</i>	A więc dlaczego?
Fabio	<i>Eh, perché è porcellina, è maialina, è vacchettina, sporcacciona. Allora, ieri sera, sono tornato a casa e sua figlia....</i>	Dlatego, że jest zboczona, niegrzeczna, nieprzyzwoita. Wczoraj wieczorem na przykład wróciłem do domu, a Pani córka...

Polska [735]

Tomek	<i>Ale ja z Pani córką nie jestem dlatego, że jest porządnicka i akuratna.</i>	
Teściowa	<i>No to dlaczego?</i>	
Tomek	<i>No bo strasznie mi się podoba jej tyłek.</i>	

Rosja [19]

Sasza	<i>Ну знаете, аккуратность Вашей дочери для меня не имеет никакого значения.</i>	Bo wie Pani, szczerze mówiąc, schludność Pani córki nie ma dla mnie żadnego znaczenia.
Teściowa	<i>А что имеет?</i>	A co ma znaczenie?
Sasza	<i>Она всё время хочет.</i>	To, że ona ma zawsze ochotę.

W każdym kraju mężczyzna docenia nie tyle umiejętności partnerki jako gospodyni domowej, których nauczyła się od matki, ile jej zachowanie w sypialni: zawsze chętna (w Rosji), z nietuzinkowymi pomysłami (w Kanadzie). We Włoszech Fabio nie poprzestaje na jednorazowej pochwie, wymyśla coraz nowsze, jakby każde jego słowo mogło uderzyć znienawidzoną teściową; pomaga jeszcze sobie gestami, by odtworzyć najlepsze momenty ich stosunków. W Polsce Tomek woli podkreślać własne prymitywne instynkty i jedynie komplementować ciało swojej kobiety, nie stawiając jej w złym świetle w oczach matki.

Przykład D**Quebec [967]**

Guy	<i>Dans vos cartes, là, ils disent-tu que la belle-mère de ce gars-là c'est une vieille insupportable ?</i>	Czy w Pani kartach może jest napisane, że teściowa tego faceta to nieznośna stara kobieta?
Teściowa	<i>Non, ils disent pas ça.</i>	Nie, karty tak nie mówią.
Guy	<i>Ah, fiuuuuuh, eh, j'ai eu assez peur que vous parliez de moi...</i>	Ach, fiuuuuu, już byłem przerażony, że o mnie mowa ...

Włochy [630]

Fabio	<i>Forse ho capito. C'è per caso scritto se questo signore ha una suocera molto, molto vecchia e molto, molto fastidiosa?</i>	Chyba zrozumiałem. Czy przypadkiem jest napisane tam, że ten pan ma bardzo, bardzo starą i bardzo, bardzo irytującą teściową?
Teściowa	<i>Niente di simile</i>	Nic takiego
Fabio	<i>Pensavo di essere io, lei invece è sicura di non essere questa, sicura?</i>	A ja już myślałem, że to ja! A Pani jest pewna, że to nie Pani na tej karcie?
Michelle	<i>Fabio!</i>	Fabio!

Polska [749]

Tomek:	<i>To może ten, który ma teściową wiedźmę?</i>	
Teściowa:	<i>Kto? Nie, karty tego nie mówią</i>	
Tomek:	<i>Przez chwilę myślałem, że o mnie chodzi.</i>	

Rosja [32]

Sasza	<i>Татьяна Сергеевна, а Ваши карты случайно не говорят, что тёща у этого парня старая ведьма.</i>	Tatiano Siergiejewno, a Pani karty przypadkowo nie mówią, że teściowa tego faceta jest starą czarownicą.
Teściowa	<i>Нет, не говорят.</i>	Nie, nie mówią.
Sasza	<i>Ну, слава богу. А то я подумал, что Вы имеете в виду меня. Ну, продолжайте</i>	Dzięki Bogu. A ja pomyślałem, że ma Pani mnie na myśli. Proszę wróżyć dalej.

Teściowa interpretuje karty tarota według własnych upodobań i ostrzega córkę, że bardzo bliski jej mężczyzna próbuje nią manipulować. Oczywiście starsza pani ma na myśli zięcia, ale dziewczyna naiwnie nie wyłapuje żadnej z aluzji. Nic nie podejrzewa nawet w chwili, kiedy chłopak pyta, czy wspomniany niebezpieczny mężczyzna ma za teściową wiedźmę. Rosjanin i Polak bezpośrednio wyzywają ją od czarownic, nie tylko ze względu na jej zdolności przepowiadania przyszłości: jej obraz jest zwykle kojarzony ze starą, brzydką, złośliwą istotą. Kanadyjczyk i Włoch pytają tylko, czy z kart wynika, że teściowa manipulatora jest stara i nieznośna. Ta kwestia jest szczególnie skuteczna we włoskiej wersji, ponieważ Fabio już wcześniej nadał swojej teściowej przydomek „starucha”. Również w tym przypadku, gdy Guy, Tomek i Sasza zamykają temat błyskotliwą, sarkastyczną ripostą, Fabio nie umie zatrzymać swojego słowotoku i podkreśla swój emocjonalny wybuch przesadną gestykulacją.

Dziewczyna cierpi z powodu tego, że jej matka i partner nie potrafią się szanować. Miłość, którą ona obdarza każde z nich, nie przekłada się na silne uczucie wzajemnej sympatii między nimi. Okazja do pojednania nadchodzi, kiedy dziewczyna zaprasza matkę do siebie na kilka tygodni, żeby opiekować się nią po tym, jak starsza pani złamała sobie nogę (przykład E). Na próżno. Teściowa, nie chcąc przyznać, że potrzebuje ich pomocy, wciąż zachowuje się arogancko: dziewczyna jest skłonna wybaczać jej, ale chłopak nie znajduje powodu, by zmienić swoje złe nastawienie wobec niej. Przez chwilę jednak uwierzył, że jego teściowa próbuje zawrzeć rozejm, okazując skruchę, ale potem stało się jasne, że była to symulacja, by zmusić go do wyjazdu po jej siostrę. Co ciekawe,

w tej sytuacji córka była wtajemniczona w podstępny plan matki, więc bezwzględnie staje po jej stronie (przykład F); broni ją przed niegrzecznym zachowaniem chłopaka i nie reaguje, kiedy starsza pani złośliwie go krytykuje.

Przykład E

Quebec [poza korpusem]

Sylvie	<i>Maman, attends que j'te passe la cuillère.</i>	Mamo, poczekaj, już podaję łyżkę.
Teściowa	<i>Moi je souffre là, et toi t'es tout souriant.</i>	Ja tu cierpię, a ty cała uśmiechnięta.
Guy	<i>Eh dis donc là, pourquoi tu souris comme ça?</i>	No właśnie, powiedz, dlaczego tak się uśmiechasz?
Sylvie	<i>Dans cette pièce, y a les deux personnes que j'aime le plus au monde : ma mère et mon chum.</i>	W tym pokoju są dwie osoby, które najbardziej kocham na świecie: moja mama i mój chłopak.
Guy	<i>Vous en dites quoi ? Est-ce qu'elle fait ça pour nous donner mauvaise conscience ?</i>	Co Pani na to? Czy ona tak robi, byśmy mieli kłopoty z własnym sumieniem?

Włochy [poza korpusem]

Michelle	<i>Mamma, scusa, avevo dimenticato il cucchiaino.</i>	Mamo, przepraszam, zapomniałam podać łyżki.
Teściowa	<i>Michelle, sembri contenta.</i>	Michelle, wyglądasz na szczęśliwą.
Michelle	<i>Certo!</i>	Pewnie!
Fabio	<i>Sì, infatti, sei contenta, come mai?</i>	Rzeczywiście, jesteś szczęśliwa, czemu?
Michelle	<i>Son qua con le due persone che amo di più al mondo. Il mio amore e la mia mamma....</i>	Jestem tu z dwojgiem ludzi, których kocham najbardziej na świecie. Mój kochany i moja mama.
Fabio	<i>Secondo me, lo fa per farti sentire in colpa.</i>	Moim zdaniem ona tak robi, abyśmy czuli się winni.
Teściowa	<i>Per farti sentire in colpa. Io colpe non ne ho!</i>	Żebyś ty poczuł się winny. Ja nie mam żadnych win.
Fabio	<i>Ah, vabbe', certo.</i>	Dobra dobra, jasne.

Polska [poza korpusem]

Teściowa	<i>Co ty taka uchachana od ucha do ucha, co?</i>	
Tomek	<i>No właśnie, co cię tak bawi?</i>	
Kasia	<i>Jak to co, dwoje ludzi, których najbardziej kocham na świecie, jest ze mną, nie? Pycha, co?</i>	
Teściowa	<i>Ble, jak zwykle, bez smaku</i>	

Rosja [171]

Masza	<i>Мамочка, я ложку забыла.</i>	Mamo, zapomniałam łyżkę.
Teściowa	<i>Улыбается.</i>	Uśmiecha się.
Sasza	<i>Я вижу у тебя настроение хорошее.</i>	Widzę, że jesteś w dobrym nastroju.
Masza	<i>Да.</i>	Tak.
Sasza	<i>Кстати, а чем вызвана эта милая улыбка?</i>	Swoją drogą co spowodowało ten uroczy uśmiech?
Masza	<i>Ну, я вместе с двумя людьми, которых люблю больше всего на свете. Мамочка...</i>	Cóż, jestem z dwojgiem ludzi, których kocham ponad wszystko na świecie. Mamusia...
Sasza	<i>Как Вы думаете, она специально у нас вызывает чувство вины?</i>	Czy Pani myśli, że ona świadomie chce wzbudzać u nas poczucie winy?

W tym fragmencie dialogu nie tyle entuzjastyczna wypowiedź dziewczyny, niemal identyczna we wszystkich krajach, jest interesująca, co reakcja jej partnera w Kanadzie i Rosji, gdzie mężczyzna komentuje nietypową sytuację, zwracając się bezpośrednio do teściowej. To nie zdarza się zbyt często, ponieważ zazwyczaj dziewczyna musi pośredniczyć w komunikacji między nimi. We Włoszech dialog toczy się w ten sam sposób, ale trwa dalej, a teściowa zdobywa ostatnie słowo, by ośmieszyć swojego zięcia. Zakończenie tej sceny jest szczególnie gorzkie w Polsce: dziewczyna jest szczerze radosna w towarzystwie dwojga ludzi, których kocha najbardziej, a jej partner, choć nie do końca rozumie powody tej radości, wspiera ją, zachowując milczenie. To matka studzi jej entuzjazm, ostro krytykując podawaną jej zupę: aby nie okazać się słabą lub wrażliwą, starsza pani woli unikać sentymentów i bez skrupów rani dobre intencje córki.

Przykład F

Quebec [poza korpusem]

Teściowa	<i>Ah oui, Guy ! Pourriez-vous aller chercher ma soeur, la p'tite Fernande ? J'aimerais ça qu'elle vienne souper, elle viendrait coucher ici deux jours...</i>	No tak, Guy! Mógłby Pan pojechać odebrać moją siostrę, małą Fernande? Chciałabym, żeby zjadła kolację tu z nami, a mogłaby tu jeszcze zostać parę dni...
Guy	<i>Ah c'était ça la raison comme vous étiez fine avec moi ! Non, il en est pas question !</i>	Aha, to był ten powód, dlatego była Pani taka miła ze mną! Nie ma mowy, to wykluczone!
Sylvie	<i>Non, alors, Guy, c'est pas ça que ma mère a voulu te dire là !... Ah, tu aurais pu attendre un petit peu avant d'lui parler d'ça d'la p'tite Fernande.</i>	No nie, Guy, nie z tego powodu mama chciała ci tak mówić ! A ty mogłaś poczekać troszeczkę przed wspomnieniem o ciociu Fernande.
Teściowa	<i>Ouais... Il est moins atteint que je pensais...</i>	No dobra, jest mniej stuknięty niż myślałam...

Włochy [poza korpusem]

Teściowa	<i>Fabio! Una cosa la potresti fare, sai. Fra mezz'ora arriva mia sorella alla stazione. Dovresti andare a prenderla.</i>	Jest jedna rzecz, którą mógłbyś zrobić. Za pół godziny przybędzie tu pociągiem moja siostra. Trzeba po nią jechać.
Fabio	<i>Adesso capisco! Brava, certo, complimenti! Il genero modello. Brava! Brava anche tu, brava! Insieme a tener bordone! Zitta! A tener bordone!</i>	Teraz rozumiem! Brawo, no pewnie, gratulacje! Wzorowy zięć. Brawo! Tobie też, brawo! Razem w znowie! Zamknij się! To znowa!
Michelle	<i>Non esagerare così, amore.</i>	Nie przesadzaj w ten sposób, kochanie.
Fabio	<i>Ma va', va', va', va'!</i>	A daj spokój, daj!
Michelle	<i>Anche tu, potevi aspettare un minuto prima di tirar fuori la storia della zia, eh?</i>	A ty mogłaś zaczekać choć chwilę przed poruszeniem sprawy ciotki, co?
Teściowa	<i>Hai ragione. E' meno cretino di quello che pensavo.</i>	Masz rację. On jest mniej głupi, niż myślałam.
Fabio	<i>Vecchia!</i>	Starucho!

Polska [poza korpusem]

Teściowa	<i>Ach, Tomku, a czy byłbyś tak dobry i przywiózł tutaj moją siostrę? Ja wiem, że to się jedzie w jedną stronę dwie godziny, ale wiesz, bardzo bym się chciała z nią zobaczyć. To by przyjechała do nas na obiad, tak, może została ze dwa dni, co?</i>	
Tomek	<i>Wiedziałem, że coś jest nie tak. Daj spokój.</i>	
Kasia	<i>Mamo, wiesz co, przesadziłaś z tą swoją siostrą.</i>	
Teściowa	<i>No, to prawda, nie jest też taki głupi jak myślałam.</i>	

Rosja [201]

Teściowa	<i>Сашенька, а ты не мог бы привести мою сестру? Я понимаю, что два часа ехать, и ты очень устал. Но мне так хочется её увидеть. А она просто поужинает у нас и останется дня на три.</i>	Sasza, czy mógłbyś sprowadzić tu moją siostrę? Rozumiem, że to dwie godziny jazdy i jesteś bardzo zmęczony. Ale bardzo chcę ją zobaczyć. A ona po prostu zje z nami kolację i zostanie ze trzy dni.
Sasza	<i>А, так вот почему Вы так резко переменили своё мнение ко мне.</i>	Ach, to dlatego tak drastycznie zmieniła Pani o mnie zdanie.
Teściowa	<i>Саша, ну это совершенно не так.</i>	Sasza, to wcale nie jest prawda.
Masza	<i>Ну Саш.</i> <i>Могла бы и подождать с просьбой привезти тётю Дашу.</i>	Cóż, Sasza. (do matki) Mogłabyś poczekać z prośbą o przywiezienie ciotki Daszy.
Teściowa	<i>Да, а он у тебя не такой уж и дурак, как я думала.</i>	Tak, a on nie jest taki głupi, jak myślałam.
Masza	<i>Мама.</i>	Mamo.
Teściowa	<i>Ну что мама? Дурак твой муж.</i>	No co? Twój mąż jest głupcem.

Na początku sceny matka dziewczyny wzywa zięcia i z ostentacyjną pokorą przeprosza za wszystkie krzywdy, które mu do tej pory wyrządziła. On przyznaje, że przez jego szorstką, upartą postawę nie udało im się szanować się nawzajem tak, jak powinni. Dziewczyna z radością słucha tej wymiany zdań, ale wie, że jej matka działa podstępnie: jej cel to przekonać zięcia, by pojechał po jej siostrę.

Po tym, jak uświadomił sobie, że teściowa go wrobiła, chłopak jest wyraźnie oburzony i gotowy do wznowienia codziennej walki ze starym wrogiem. Zwłaszcza we Włoszech Fabio czuje się zdradzony również przez swoją partnerkę, która nie ukrywa, że jest częścią spisku i śmieje się z jego reakcji. Na niego jednak spada najmniejsza kara: musi tylko jechać na dworzec po ciotkę, podczas gdy pozostali proszeni są o odbycie co najmniej czterogodzinnej podróży, a także ugoszczenie siostry teściowej przez kilka dni.

W Polsce relacja między matką a córką jest prezentowana w bardziej złożony sposób. Kasia jest głęboko przekonana o szczerości intencji matki wobec Tomka, wzrusza się, gdy on zgadza się na uzyskanie kompromisu, dlatego jest o wiele bardziej urażona niż jej partner, gdy odkrywa, że chodziło o podstęp. Podczas gdy w innych krajach starsza pani skupia swoją nienawiść na zięciu, w Polsce także i w tym przypadku matka nie ma skrupułów, by zranić uczucia córki, jak gdyby dziewczyna miała płacić za grzechy, których nie jest świadoma.

Wizyty u matki są dla dziewczyny okazją, żeby zatracać się i wspominać piękne chwile dzieciństwa, z ojcem przy jej boku, jednak matka chłodnym i autorytarnym tonem przywołuje ją do rzeczywistości: zgorzkniała przez swoją obecną sytuację, stara i samotna kobieta umie tylko odpowiadać egoistyczną niewrażliwością na wyrazy uczucia córki.

W niektórych z omawianych wersji serialu dziewczyna szukała odpowiedzi na swoje wątpliwości w podręczniku *My Mother, my Mirror*, autorstwa psychoterapeutki Laury Arens Fuerstein, poświęconym trudnościom w relacjach pomiędzy matką a córką²³⁹. Próbuje przystosować przeczytane teorie do własnej sytuacji, dziewczyna wypytuje matkę o emocje: chce omawiać liczne sytuacje, gdy matka jej nie wspierała, nie okazywała uczucia, unikała kontaktu fizycznego, w efekcie czego pojawiły się w psychice dziewczynki traumy, których ona, już jako dorosła kobieta i przyszła matka, jeszcze nie wyleczyła. Niektóre przytaczane wydarzenia są charakterystyczne dla każdego kraju, jednak wszędzie pojawia się to samo: bolesne wspomnienie, kiedy jej ulubiony pluszowy miś został zniszczony, ponieważ matka niechcący wrzuciła go do pralki. Starsza pani unika konfrontacji i w sposób podejrzany lekceważy epizod z misiem, wywołując histeryczny płacz córki. Wtedy umiejętnie zrzuca winę na zięcia, oskarża go o to, że nie jest w stanie zagwarantować partnerce spokoju i stabilności.

²³⁹ L.A. Fuerstein, *My Mother, My Mirror: Recognizing and Making the Most of Inherited Self-Images*, Oakland 2009.

W tym momencie staje się jasne, że w przeszłości wydarzyło się coś, o czym dziewczyna nie wie, że matka również ma swoje traumy, o których nie chce rozmawiać. W wersji polskiej na przykład Kasia odkrywa, że przed jej porodem matka poroniła dwa razy. Nie ma jednak pewności, że to jest powód jej oschłej postawy, a zagadka nadal nie zostanie rozwiązana.

2. Kulturowe i językowe strategie adaptacji postaci teściowej

Widzom *sitcomu* zabrano możliwości ujrzenia oblicza teściowej, nie ze względu na jej odstraszący wygląd, a dlatego, że zgodnie z nowatorskim pomysłem nagrywania formatu chłopak i dziewczyna ustawieni są ciągle na pierwszym planie. W scenach ze starszą kobietą typowe ujęcie przewiduje kamerę za jej plecami skierowaną na parę: widać w takim przypadku jej ręce, niekiedy kark. Widz może jednak czerpać dodatkowe wskazówki. Na poziomie dźwięków na przykład włoska matka mówi z karykaturalnym akcentem niemieckim, a czasami wtrąca całe wypowiedzi po niemiecku: taki środek został przyjęty, ponieważ aktorka Michelle Hunziker urodziła się w Szwajcarii. Na poziomie wizualnym w Kazachstanie matka Żanny nosi na głowie lokalną, jedwabną chustkę, jak przystało matce dziewczyny o wyraźnej środkowo-azjatyckiej urodzie. Wiele informacji zawiera również scenografia, przedstawiająca staroświecko urządzoną jadalnię starszej pani, pełną bibelotów, świeczników i oprawionych zdjęć córki. W każdym kraju adaptatorzy zadbali o to, aby pomieszczenie wyglądało realistycznie, nawiązywało do gustu pewnego pokolenia, dotarło do wspomnień i emocji publiczności, spełniając w ten sposób warunki teorii bliskości kulturowej, głoszonej przez Josepha Straubhaara²⁴⁰. Wśród artefaktów polskiej rzeczywistości u matki Kasi można wymienić portret Żyda, głowy wawelskie oraz regał z kryształami.

Z językowego punktu widzenia adaptacja nie polega tylko na mechanicznym tłumaczeniu dialogów na mowę lokalną, ale także na przeniesieniu pewnej zawartości treściowej z jednego kraju do drugiego. Podjęte są identyczne środki, jak w przypadku elementów wizualnych: przytaczane nazwy miejscowości i imiona znanych postaci są wybierane z zasobów danej kultury, podobnie kreowane są odniesienia do obyczajów, popularnych form rozrywki czy ulubionych marek produktów. Uwzględnione są również obowiązujące w danym społeczeństwie schematy konwersacyjne, zależne od poziomu

²⁴⁰ J. Straubhaar, *Beyond Media Imperialism*, op. cit.

formalności relacji i od stosowanej grzeczności. Inne czynniki to przynależność do wspólnej grupy *gender*, społecznej, pokoleniowej oraz hierarchia służbowa.

Za przykład niech posłuży sposób, w jaki zięć i teściowa zwracają się do siebie podczas wspólnych rozmów. W obu wersjach francuskojęzycznych (Quebec i Francja) korzystają oni z zaimka grzecznościowego *vous*, a tylko czasami on stosuje wołacz *belle-maman* (teściowa), choć z ironicznym oddźwiękiem. W Moskwie Sasza zwraca się do matki swojej partnerki, używając jej imienia i imienia ojcowskiego *Tatiana Siergiejewna*: to wyraz szacunku dla osoby starszej, który jednocześnie podkreśla brak poufałości między nimi, podobnie ona często woła go *молодой человек* (młody człowiek) – w sposób, w jaki Rosjanie zazwyczaj zwracają się do nieznajomych. Włoska teściowa jest na ty z Fabiem, woła go po imieniu, choć czasami stosuje staromodny, pogardliwy wołacz *giovannotto* (młody mężczyzna). Chłopak, w zależności od kontekstu, zamienia grzeczną formę *signora* (pani) z bezpardonową ksywą *vecchia* (starucha).

Podobnie polska teściowa jest na ty z Tomkiem, który w pierwszych odcinkach zwraca się do niej w formie grzecznościowej. Wraz z rozwojem fabuły chłopak lepiej poznaje matkę Kasi, przechodzi na *ty*, zaczyna nazywać ją mamą, mamusią, albo jej imieniem własnym – Danuta. Podczas jednego z pierwszych odcinków teściowa, wściekła na niego, traci cierpliwość i zaczyna rozmawiać z nim oficjalnym tonem, ale Kasia przywraca równowagę [poza korpusem]:

Teściowa	<i>Proszę pana! Chciałam panu oświadczyć, że moja kaczką w tym domu jest świętością, to, co przed chwilą powiedziała moja córka.</i>	
Kasia	<i>Mamo, dlaczego mówisz do niego na pan? To jest Tomek.</i>	
Teściowa	<i>No tak, po prostu tak wyszło, bo mnie cholernie zdenerwował.</i>	
Kasia	<i>A czym się denerwujesz? Przecież to ja na niego krzyczę!</i>	

Warto na koniec podkreślić, że takie przypadki bezpośredniej interakcji między chłopakiem a teściową są dosyć rzadkie. Ze względu na wzajemną antypatię oboje ograniczają do minimum wymianę zdań, chyba że dokonują jej za pośrednictwem dziewczyny, ponieważ właśnie dla niej poświęcają się i obcuja ze sobą. Matka jednak

korzysta z każdej okazji, żeby przy córce kpić z niego, nazywając go *twój mąż* czy *mój przyszyły zięć*, podkreślając właśnie w ten sposób dezaprobatę wobec braku małżeństwa.

3. Kilka słów o niemieckiej adaptacji *sitcomu* i o postaci teściowej: *die Schwiegermutter*

Edward Larkey wydał dwa artykuły poświęcone epizodom z teściową. W pierwszym badacz dokonuje międzykulturowego porównania różnych wersji tego samego odcinka, wykorzystując nie tylko metodę narratologiczną, pozwalającą na jakościową analizę zmian wprowadzonych podczas adaptacji w poszczególnych krajach²⁴¹; stosuje on także metody multimodalne, dzięki którym jest w stanie uwidocznic za pomocą danych ilościowych inne wybrane na poziomie lokalnym strategie, mające na celu osiągnięcie bliskości kulturowej i estetycznej.

Druga jego publikacja jest w mniejszym stopniu skupiona na technikach cyfrowych, a ma na celu podkreślenie pewnych różnic kulturowych i społecznych, które przyczyniły się do zupełnie innego rozwoju fabuły epizodu z teściową w Niemczech²⁴². Larkey nie wyklucza, że stosowane przez niemieckich adaptatorów strategie mogą być powodem słabego sukcesu tego formatu w tamtym kraju (*Du und Ich*, ZDF, 2002–2003).

W badanych w tej pracy wersjach pierwsza wzmianka o teściowej pojawia się, gdy dziewczyna chce odwiedzić matkę po długim czasie i nalega, aby partner jej towarzyszył pomimo ich wzajemnej niechęci. W Niemczech powód wizyty jest bardzo praktyczny: ponieważ dziewczyna nieświadomie wyrzuciła dokumenty potrzebne do odliczenia podatku, ich dług wobec urzędu skarbowego osiągnął niebotyczną sumę, na której spłacenie ich nie stać. Dziewczyna proponuje więc odwiedzić matkę z nadzieją uzyskania pomocy finansowej. Córka niewątpliwie kocha własną matkę, chociaż przez cały epizod ma się wrażenie, że jej uprzejmość jest podyktowana chęcią otrzymania od niej pieniędzy. Chłopak też stara się być miły i przyjmuje z pokorą wszystkie obelgi teściowej, dotyczące przede wszystkim jego braku możliwości utrzymania rodziny: jego sceptyczne podejście okazuje się jednak słuszne, gdy starsza kobieta odmawia udzielania pożyczki, a kieruje ich do zaufanego doradcy podatkowego.

²⁴¹ E. Larkey, *Narrative as a Mode of Communication*, op. cit.

²⁴² E. Larkey, *German narratives in international television format adaptations: comparing “Du und Ich” (ZDF 2002) with “Un Gars, Une Fille” (Quebec 1997–2002)*, “Digital Humanities Quarterly” 2021, Vol. 15, Iss. 1. <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/15/1/000545/000545.pdf> Dostęp: 08.03.2025.

Ten nowy kontekst niemal zmienia całą perspektywę formatu. W innych krajach bohaterowie to stabilne finansowo pary, które stać na drogie wydatki, podróże i urozmaicone życie towarzyskie, podczas gdy w Niemczech chłopak i dziewczyna mają kłopoty finansowe, zmuszające ich do zwrócenia się do teściowej o pomoc. Ponadto niemiecka matka dziewczyny nie jest wdową, a rozwódką; jej niechętnie podejście do zięcia wydaje się motywowane brakiem zaufania nie tyle do niego, ile do całej kategorii mężczyzn.

Pomimo zasadniczych różnic w fabule niemiecka teściowa wydaje się, tak jak w innych krajach, samolubną i niesympatyczną kobietą. To para jest przedstawiana w zupełnie nowym świetle: w innych wersjach lokalnych mają oni dużo okazji, żeby drobnymi gestami pokazywać teściowej solidność swojego związku, opartego na głębokich uczuciach, na wzajemnym zaufaniu, jak również na niemającej z czasem namiętności. W Niemczech oboje zachowują się dość chłodno i formalnie, prawdopodobnie dlatego, że krępują się rozmawiać o sprawach finansowych, ale Larkey podejrzewa, że ten naród uważa publicznie okazywanie swoich uczuć za niestosowne. Badacz twierdzi, że z tego samego powodu brakuje tu dialogu o wspomnianej wcześniej książce pogłębiającej temat stosunków między matką a córką: przytacza on badania psychologiczne, wedle których pewne pokolenie Niemców unika rozmowy o traumach z dzieciństwa, wciąż związanych z wojną i jej skutkami, i z tego powodu nie potrafiło nauczyć swoich dzieci wyrażania własnych uczuć, pozbycia się koszmarów.

4. Dalsze losy poszczególnych teściowych, zależne od kontekstu kulturowego

Aktorka Michelle Hunziker nie zgodziła się na uczestnictwo w drugim sezonie serialu *Love Bugs* we Włoszech, więc adaptatorzy byli zmuszeni nanieść znaczące zmiany w fabule, żeby wykreślić jej postać z życia Fabia i wprowadzić nową partnerkę – Elisabethę. Ostatnie odcinki pierwszego sezonu pokazują, jak chłopak z trudem znosi samotność podczas długiej podróży służbowej partnerki do Stanów Zjednoczonych. Fabio, który tak zasadniczo chronił własną wolność w związku, nagle odczuwa, że nie potrafi żyć bez Michelle i popada w depresję. Teściowa odwiedza go regularnie, z zamiarem dopilnowania, żeby nie korzystał z okazji i nie zdradzał jej córki, jednak jej nowa rola polega na wsparciu mężczyzny, pozbawionego motywacji życiowej. W swoim niemieckim autorytarnym stylu starsza kobieta pomaga mu w prowadzeniu mieszkania do momentu, kiedy okazuje się, że Michelle zakochała się w swoim nowym przełożonym w Stanach i nie zamierza wrócić do Fabia.

Nie w ten sposób schodzi ze sceny teściowa w wersji oryginalnej, jak również w większości innych adaptacji. Kolejny o niej wątek w Quebecu pokazuje, jak starsza kobieta przeżywa zauroczenie katolickim księdzem. To ciekawy zwrot akcji, który wprowadza niewykorzystane dotychczas formy humoru: delikatne żarty na temat religii, antyklerykalne kpiny, pewną świecką krytykę społeczeństwa. Sam ksiądz, tonem kazania z ambony, mówi o przyziemnych sprawach, o potrzebie mężczyzny, by posiadać kobietę, o malejącej liczbie uległych gosposi na rynku, o podziwie dla protestantów, bardziej otwartych niż katolicy w sprawach seksu. Ksiądz wykorzystuje swój autorytet, by rozgrzeszyć samego siebie od grzechu złamania celibatu.

W tej nowej sytuacji życiowej słownictwo i sposób mówienia matki uległy radykalnej zmianie: jej słowotok pełen euforii zawiera sprośne aluzje i nieskrępowane wypowiedzi o spółkowaniu z księdzem. Guy słucha z niedowierzaniem, ponieważ trudno mu wyobrazić sobie, że to jest ta sama kobieta, która dotychczas potępiała go za wieloletni nieślubny związek z jej córką.

Sylvie jest wyraźnie zakłopotana, ponieważ nie wie, jaką postawę przyjąć wobec tego mężczyzny, odgrywającego różne, sprzeczne ze sobą role: jest kochankiem matki, zastępcą jej ojca, co już jest jej trudne do zaakceptowania; jest księdzem, a więc mężczyzną godnym potępienia, który co do zasady nie powinien mieć związków z kobietami. Jest mimo wszystko przedstawicielem Boga na ziemi i w tej roli zasługuje na

jakiś szacunek: dziewczyna ma wrażenie, że obrażanie go utożsamia się z bluźnierstwem, więc stara się ważyć każde słowo, aby nie ściągać na siebie gniewu z niebios.

W Paryżu, podczas spotkania z kochankiem teściowej, Jean interpretuje pojawienie się księdza w jego życiu jako znak z niebios: może jest egzorcystą z zadaniem uwolnienia teściowej od demona, który ją opętał i czyni ją tak nieprzyjemną; a może jest jego aniołem stróżem i zstąpił, aby go uratować od złych intencji teściowej. Duchowny nieświadomie potwierdza teorie Jeana, przechwalając się skutecznością, z jaką odradził popełnienie zbrodni pewnej kobiecie, gdy ta podczas spowiedzi przyznała, że chce zabić zięcia. Co ciekawe, ksiądz nie zdaje sobie sprawy, że siedzi właśnie z tą kobietą i tym zięciem: przez cały czas trwania sceny widać, jak nerwowe ręce starszej pani wymownie zgniatają paczkę chipsów.

Schemat zachowuje się w adaptacji ukraińskiej i w rosyjskiej: duchowny tym razem jest duchownym prawosławnym. Zgodnie z tą doktryną żonaty mężczyzna może stawiać się do święceń kapłańskich; jeśli jednak żyje w celibacie, ten stan musi być zachowany: tylko cnotliwi mają prawo zajmować wyższe stanowiska w hierarchii kościoła prawosławnego. Relacja z matką dziewczyny w tych przypadkach jest może mniej obraźliwa dla uczuć religijnych niż w krajach katolickich, choć pozostaje krępująca ze względu na sprzeczność pomiędzy duchowością stanowiska mężczyzny a cielesnością jego zachowania.

Polska adaptacja tego epizodu odchodzi od oryginału: kochanek teściowej nie jest księdzem, a młodym chirurgiem plastycznym. Wybór podyktowany był silnym wpływem, jaki wywiera Kościół katolicki na społeczeństwo w Polsce. Podawanie w wątpliwość zasadności tej instytucji, spekulowanie choćby na zasadzie żartu, że ksiądz mógłby mieć kochankę, oznaczałoby wywołanie niepotrzebnego skandalu z przykrymi konsekwencjami dla oglądalności programu. Tym bardziej, że bohaterowie *sitcomu* byli już przedmiotem krytyki ze względu na ubogie wartości moralne, które reprezentowali: to bezdzietni konkubenci, czerpiący przyjemność z seksu bez celów prokreacyjnych²⁴³.

Pomimo zmiany profesji postaci zachowana jest groteskowość sytuacji: chirurg plastyczny, z zawodu mający do czynienia ze sztuczną urodą swoich pacjentek, zakochał się w kobiecie o starym, nieforemnym ciele, które już nie nadaje się do żadnej operacji. Na jej imprezie urodzinowej, podczas której para poznaje Jakuba, starsza pani tańczy, śpiewa, zachowuje się w sposób przesadny i nieracjonalny: w ferworze omal nie dusi się

²⁴³ <https://www.niedziela.pl/arttykul/12666/nd/Kasia-i-Tomek> Dostęp: 08.03.2025.

sernikiem. Wygląda to jak kara za to, że kiedyś upiekła dla Tomka ten sam deser, choć świadoma była tego, że on go nie lubi.

Również z powodu sernika teściowa trafia nieprzytomna do szpitala w następnym epizodzie: to kluczowy moment, kiedy Tomek uświadamia sobie, że Kasia po utracie matki będzie potrzebowała solidnego punktu odniesienia w życiu i jest gotów przyjąć na siebie te obowiązki, już w oficjalnej roli męża. Jego oświadczyzny przy łożu matki mają efekt niespodziewany: cudowne ozdrowienie teściowej, która natychmiast przejmuje dowodzenie w organizacji ślubu i poprowadzi córkę do ołtarza podczas ostatniego odcinka serialu.

Przygoda w polskim szpitalu powoduje zaledwie kilka minut niepokoju w kontekście całego epizodu i ma szczęśliwe zakończenie, podczas gdy w wersji oryginalnej i innych adaptacjach odcinek zaczyna się od rzeczywistej śmierci starszej kobiety: obraz na ekranie jest czarno-biały, dziewczyna jest szczerze zasmucona i zdezorientowana, a czarny humor dominuje cały wątek.

Również w tym przypadku przedmiotem narracji nie jest odejście starszej pani, a emocjonalne reakcje córki i zięcia na to wydarzenie, na potwierdzenie tego, że istnienie innych postaci tego serialu nabiera sensu tylko w odniesieniu do głównych bohaterów. Ponieważ kamera jest cały czas skierowana na parę zakochanych, nie własnymi oczami, a oczami bohaterów publiczność widzi i ocenia inne postaci; w efekcie czego od samego początku postrzega teściową jako nemezis chłopaka. Inne ujęcie wystarczyłoby, żeby inaczej pokazać cechy jej charakteru i dopuścić do łagodnej interpretacji postaci: pojawiłaby się samotna wdowa, zasmucona faktem, że córka od lat już nie mieszka z nią, a z partnerem, na którym matka wyładowuje całą swoją zazdrość. Z tego powodu zarzuca mu, że nie jest jej córki wart, domaga się dowodów szczerości jego uczuć i zagwarantowania stabilności finansowej. Próbując odzyskać uwagę córki, przesadza z wywoływaniem współczucia; zrealizowałaby się w roli babci, dlatego nalega o potomstwo.

Taka postać zasługiwałaby na współczucie publiczności, ale nie ten los został jej przypisany przez autorów: teściowa pozostaje karykaturą, jak każda inna postać drugoplanowa w serialu.

Po przeanalizowaniu prywatnych dialogów między głównymi bohaterami *sitcomu* w bieżącej sekcji zamieszczono obserwację języka pary podczas konwersacji z osobami trzecimi. Z grona najbliższej rodziny zostały wybrane dla przykładu niektóre wspólne rozmowy z matką dziewczyny. Ta postać jest tu często przywoływana nie tyle jako matka,

ile jako teściowa, ponieważ większość skeczów opiera swój humor na relacji i wzajemnej antypatii między chłopakiem a starszą panią. Żadne z nich nie stara się ukryć tego uczucia, sprawiając przykrość dziewczynie, zmuszonej do pośredniczenia między dwojgiem ludzi, których kocha najbardziej na świecie. Rzeczywiście, właśnie po to, by ją zadowolić, on zgadza się za każdym razem na spotkanie z jej matką, choć później żałuje, ponieważ czuje się pogardzany przez osobę otwarcie podważającą jego związek z jej córką. Zresztą używając swojego autorytarnego tonu, kobieta rzadko jest miła również wobec własnej córki i traktuje ją tak, jakby dziewczyna nadal znajdowała się pod jej władzą rodzicielską, wymaga od niej dużo, a w zamian nie interesuje się nawet jej uczuciami.

W tej sekcji rozważane są dialogi z czterech analizowanych w pracy wersji językowych. W niektórych przypadkach przytaczane są godne uwagi szczegóły z innych adaptacji. W ramach analizy podkreślono specyficzne zabiegi stosowane w każdym kraju, żeby odpowiednio przedstawiać karykaturę teściowej; należą one głównie do zasobów ikonograficznych lub językowych. Głównym celem jest jednak zwrócenie uwagi na sposób, w jaki w czterech krajach te same sytuacje konfliktowe – między chłopakiem a teściową, między dziewczyną a matką, między nimi obojgiem w obecności starszej pani – są inaczej rozwiązywane w zależności od różnych kontekstów kulturowych lub od założeń autorów/adaptatorów danej wersji.

W konsekwencji pewne sceny rozgrywają się niemal równolegle w różnych krajach, jednak lokalne czynniki kulturowe i społeczne wpływają na reprezentację relacji między bohaterami w poszczególnych wersjach. Specyficzne cechy interakcji językowej odpowiednio odzwierciedlają kontekst, w którym toczy się akcja.

Zachowania bohaterów z Quebecu, Rosji i Polski są dosyć podobne. Mężczyzna uczestniczy w spotkaniach z teściową, aby zadowolić partnerkę, pozostaje blisko niej, ale woli, aby rozmowa toczyła się pomiędzy kobietami. On odzywa się tylko wtedy, gdy go o to proszą, jednak nie godzi się na urazę ze strony starszej pani, która nie rezygnuje z okazywania mu całej swojej niechęci. Jego wypowiedzi są wtedy krótkie, cięte i sarkastyczne. W adaptacji włoskiej, jak już twierdzono, dialogi są przeważnie dłuższe niż w innych wersjach. W swoim przesadnym słowotoku Fabio nawet zdoła grozić teściowej śmiercią, przez co starsza pani wygląda na ofiarę jego najgorszych instynktów.

Najbardziej uderzające różnice z kulturowego punktu widzenia zostały ujawnione w późniejszych sezonach *sitcomu*. Podczas gdy we Włoszech postać znika z fabuły, w innych krajach teściowa znajduje kochanka – duchownego w Quebecu i Rosji, chirurga

plastycznego w Polsce. Następnie jej problemy zdrowotne spowodowały jej śmierć w Quebecu i Rosji, ale nie w Polsce. Wybory autorów były oparte na lokalnej wrażliwości: o ile w Quebecu związek starszej pani z księdzem katolickim utorował drogę dla nowych wątków humorystycznych, o tyle w Polsce taka sytuacja przekroczyłaby granice dobrego gustu i wywołałaby dezaprobatę społeczną. Podobnie temat śmierci nie jest w Polsce uważany za coś, z czego można żartować i dlatego go unikano w programie. Podsumowując, można zatem powtórzyć, że rosyjska adaptacja zawiera wiele niemal satyrycznych odniesień do polityki lokalnej, ale pozostaje językowo i kulturowo wierna wersji oryginalnej, podczas gdy polscy adaptatorzy podjęli się przerobienia postaci teściowej, czyniąc ją nawet bardziej godną nienawiści niż inne starsze panie, a przy tym bardziej realistyczną i zgodną z lokalnymi kanonami kulturowymi.

V.C. Rozmowa z przedstawicielem instytucji. Analiza porównawcza sceny chrztu dziecka pod kątem teorii aktów mowy²⁴⁴

Widzów oglądających epizody z udziałem matki dziewczyny przyciąga komiczna relacja wzajemnej niechęci między chłopakiem a teściową: ich dialogi są naszpikowane ironicznymi żartami i złośliwymi aluzjami. Na drugi plan schodzi prawdziwy dramat, czyli układ między dziewczyną a matką, utrudniony przez autorytarny, zaborczy, roszczeniowy charakter starszej pani, jej niską skłonność do okazywania uczuć, prawdopodobnie spowodowaną traumą, której nie chce ona się dzielić z innymi.

W niemal lustrzanym odbiciu chłopak ma skomplikowaną relację z ojcem. Nieuleczalny kobieciarz, obojętny na odpowiedzialność, jaką niosło ze sobą ojcostwo, odsunął się po urodzeniu syna i pozwolił, żeby matka sama zajmowała się jego wychowaniem; nieobecność ojca przyczyniła się do kompleksów u dorastającego chłopaka, z którymi ten nadal się boryka. Ponad trzydzieści lat później starszy mężczyzna nadal jest społecznie niestabilną postacią: wolny od obowiązków, stałej pracy, rodziny, uwielbia cieszyć się życiem, pić, flirtować z dziewczynami; we włoskiej wersji można rozpoznać ubiór i fryzurę hippisa z lat 70. ubiegłego wieku. Jego obecna partnerka jest dużo młodsza od syna: ładna, pozornie naiwna i prosta dziewczyna, utrzymuje się, pracując jako striptizerka. Traktuje ona syna swojego kochanka oraz jego partnerkę jak parę staromodnych, nadętych osób. Rzeczywiście, przy niej oni takimi się wydają, ponieważ krępują ich jej bezpruderyjne opowiadania o własnym ciele, o doświadczeniach seksualnych, o stosunkach z ojcem chłopaka.

Przy każdym spotkaniu chłopak zachęca ojca do dialogu, opowiada o pracy i życiu rodzinnym, podkreśla, jak mu się powiodło. Liczy na słowa pochwały, ostatecznie marzy mu się, żeby ojciec oświadczył, że jest z niego dumny, a słyszy od niego same pogardliwe słowa potępienia za przeciętny styl życia, za zbyt zaangażowanie w pracę, która na pewno jest dobrze płatna, ale też wymaga tak wiele. W mniemaniu ojca brak męskiej odwagi kieruje większością działań chłopaka, jak na przykład decyzja o trzymaniu się od lat tej samej kobiety. Im bardziej bohater stara się udowodnić, że stał się silnym i dojrzałym mężczyzną, tym bardziej ujawniają się kruche cechy jego charakteru; nawet

²⁴⁴ Rozdział jest wynikiem pogłębienia badań częściowo już opublikowanych w: A. Sollano, *Nadawanie dziecku imienia fikcyjnej postaci. Analiza wybranej sceny z sitcomu „Un gars, une fille” w kontekście teorii aktów mowy*, w: *Postać w kulturze wizualnej, t. 3: Teatr, film i telewizja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Olsztyn 2019, s. 129–142.

ton jego głosu jest przy ojcu niemal dziecinny, jak gdyby to nie dzisiejszy dorosły mężczyzna, a nastolatek z przeszłości próbował nawiązać kontakt z ojcem.

Obojętne zachowanie ojca obraża dumę chłopaka, który zarzuca mu, że został przez niego zaniedbany, ale rodzic również przy tej okazji woli go nie słuchać i nie czuje się zobowiązany do usprawiedliwienia swoich czynów. O ile we Włoszech, czy w Polsce bohater nadal czuje się onieśmielony przed ojcem i woli unikać pewnych drażliwych tematów, o tyle w Quebecu, w Rosji, a również w Ukrainie dialog nabiera ostrych tonów oskarżycielskich. W wersji rosyjskiej aktor Georgij Dronov ma okazję zademonstrować swoją zawodową wszechstronność: uraza, którą jego postać żywi do ojca, jest realistyczna i poruszająca [poza korpusem]:

Ojciec	<i>Ухуюе Саи, давай-ка расслабься. Я тебя не так воспитывал.</i>	Wow, Sasza, wyluzuj. Nie tak cię wychowałem.
Sasza	<i>Конечно, не так, ты меня вообще никак не воспитывал.</i>	Oczywiście, że nie tak, ty wcale mnie nie wychowałeś.
Ojciec	<i>Ну, может быть, я тебя и не воспитывал, но я уверен что не учил тебя всякой ерунде. Как твоя мать</i>	Cóż, może cię nie wychowałem, ale jestem pewien, że nie nauczyłem cię żadnych bzdur. To robiła twoja matka.
Sasza	<i>Так Мать сейчас не трогай, ладно? Не оскорбляй её. Она обо мне хотя бы заботилась пока тебя носило неизвестно где.</i>	Nie waż się o mamie mówić, dobrze? Nie obrażaj jej. Przynajmniej zaopiekowała się mną, kiedy ty byłeś nie wiadomo gdzie.
Ojciec	<i>Сколько можно тебе повторять, что твоя мать никого кроме себя не слушала? Да, я действительно редко бывал дома, я не хотел иметь детей. Я ни раз в жизни своей не пеленал ребёнка. Это не моё. У меня нет желаний менять пелёнки.</i>	Ile razy trzeba ci powtarzać, że twoja matka nie słuchała nikogo oprócz siebie? Tak, co prawda rzadko bywałem w domu, nie chciałem mieć dzieci. Nigdy w życiu nie przewinąłem dziecka. To nie w moim stylu. Nie mam ochoty zmieniać pieluch.
Sasza	<i>Спасибо тебе большое, огромное тебе спасибо, это то, что надо, то что я хотел сейчас узнать. Спасибо тебе большое</i>	Dziękuję bardzo, dziękuję bardzo, to jest właśnie to, czego potrzebuję, co chciałem teraz wiedzieć. Bardzo ci dziękuję.
Ojciec	<i>Нечего чушь пороть. Я взрослый человек. Мне приятно с тобой общаться, но я хочу быть твоим другом.</i>	Nie ma co pleść głupot. Jestem osobą dorosłą. Cieszę się, że mogę się z tobą spotykać, ale chcę być twoim przyjacielem.
Sasza	<i>Да не нужны мне друзья, не нужны мне друзья. У меня и так полно друзей. Мне надо иметь отца.</i>	A ja przyjaciół nie potrzebuję, wcale ich nie potrzebuję. Mam od groma przyjaciół. Ja ojca potrzebuję.

Brak stabilnego wzoru ojcowskiego z pewnością wpłynął na osobowość chłopaka. Niemal jasne staje się, dlaczego uporczywie udaje mu się nie zauważać potrzeb macierzyńskich swojej partnerki: dominuje w nim obawa, że nie stanie na wysokości zadania, że powtórzy błędy ojca, że nie będzie w stanie przyjąć wymaganej przez rolę ojca odpowiedzialności.

Na podstawie zwykłej obserwacji można powiedzieć, że większość kobiet zaczyna przygotowywać się do roli matki jeszcze przed poczęciem dziecka, podczas gdy dla mężczyzn stawanie się ojcem jest procesem znacznie wolniejszym, wiąże się bardziej ze sferą racjonalności niż instynktu i czasami jest to wyzwalane dopiero po urodzeniu dziecka. Wyjaśnienie tego zjawiska może zależeć od tego, że do niedawna główna rola mężczyzny w gospodarce rodzinnej polegała na zapewnieniu wsparcia finansowego, kobiecie przypadało zaś całkowite zarządzanie domem i wychowanie dzieci. Postać ojca w tym serialu prawdopodobnie uczestniczyła w utrzymaniu syna, jednak nigdy nie była emocjonalnie w tym zaangażowana.

Dziewczynę bawi młodzięczy, optymistyczny teść, ale ma trudną relację z jego młodą kochanką, która nie widzi problemu w różnicy wieku między nią a partnerem, jednak nie przepuszcza okazji, by przypomnieć dziewczynie syna kochanka, że jest ona w wieku jej matki, że jej ciało wykazuje oznaki starzenia, że jej życie jest banalne oraz że kieruje się przestarzałymi konwenansami.

Aby zakłócić i tak już delikatną równowagę między tymi czterema postaciami, pojawia się kolejny wątek: dziewczyna ojca chłopaka jest w ciąży, spodziewają się syna. Przybycie na świat przybranego brata wywołuje u bohatera serialu burzę emocjonalną: ten sam ojciec, tak boleśnie nieobecny podczas jego okresu dorastania, teraz aż przesadnie wylicza swoje postanowienia przy ciąży swojej nowej dziewczyny. Chłopak zazdrości tych oznak miłości, której nigdy nie zaznał, jednak realistycznie obawia się o przyszłość dziecka jako syna starszego mężczyzny i nieroztropnej kobiety: bohater podejrzewa, że również tym razem jego ojciec nie będzie chciał opiekować się dzieckiem i ostatecznie je porzuci, a więc zastanawia się, czy odpowiedzialność nie spadnie na niego. Rozterka polega na tym, że chłopak nie wie, jak odnosić się do tego dziecka, czy kochać je jak brata, czy ignorować go jak obcego. Przy okazji stara się wyobrazić sobie siebie w roli potencjalnego przyszłego rodzica i ta wizja ewidentnie go przeraża. Spełnienie się w ojcostwie odpowiada niektórym podstawowym uczuciom: naturalnemu instynktowi przekazywania swoich genów, a zatem pośrednio przedłużania własnego życia; pragnieniu przeżycia na nowo okresu dzieciństwa poprzez uczestnictwo w

dzieciństwie własnego dziecka; udoskonaleniu siebie dzięki obowiązkom wynikającym z nowej społecznej roli rodzica. Te uczucia były ewidentnie nieobecne do tej pory u ojca chłopaka, chociaż teraz wydają się szczególnie pobudzone. Sam bohater serialu nadal nie jest przekonany, czy jest w ich posiadaniu.

Dla jego dziewczyny to wydarzenie jest źródłem niepokoju i zazdrości: już od pierwszego odcinka programu wiadomo, że ona sama marzy o byciu matką i prawdopodobnie uważa, że niesprawiedliwe jest to, że takiej dziwnej parze udało się spłodzić dziecko, a im jeszcze nie.

W kolejnych częściach tych rozważań przedstawiane będą wydarzenia i dialogi związane z nadaniem dziecku imienia: podczas pierwszej dyskusji w szpitalu, zaraz po porodzie, wybierane są różne opcje, między innymi imiona historyczne, obcego pochodzenia, egzotyczne, zupełnie nieistniejące czy odwołujące się do postaci fikcyjnych. Ceremoniał religijny oraz formalności administracyjne mają na celu oficjalne nadanie dziecku imienia, pod którym będzie ono znane w rodzinie i społeczności prawdopodobnie przez całe życie. Nietypowy, komiczny przebieg akcji może mieć negatywny wpływ na jej powodzenie i konsekwencje, zwłaszcza jeśli rozpatruje się procedurę w świetle teorii aktów mowy: w takim przypadku należy sprawdzić, czy wypowiedzi performatywne są *fortunne*. Stosuje się w tym przypadku określenie samego Johna L. Austina²⁴⁵, który uważał, że nie należy oceniać wypowiedzi na podstawie parametru *prawda/fałsz* a na podstawie warunków *fortunności/niefortunności*. Fortunność jest osiągnięta, gdy czynność zamierzona w wypowiedzi zostanie wykonana pomyślnie, można ją uznać za udaną. W utrudnianiu jej powodzenia mogą uczestniczyć różne przeszkody, w tym metody wykonania, intencje mówcy lub słuchaczy, jak również czynniki zewnętrzne²⁴⁶.

W każdej z rozważanych wersji procedura odbywa się w odmiennych miejscach i sposobach: w Kościele katolickim w Kanadzie, w domu, do którego zaproszono duchownego prawosławnego w Ukrainie, w urzędzie w Rosji. Wypowiadane formuły rytualne zmieniają się zatem w zależności od kraju i sytuacji, dlatego niniejszy rozdział ma na celu analizę niektórych lokalnych wariantów tego samego epizodu.

²⁴⁵ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie*, Warszawa 1993, s. 545–708.

²⁴⁶ Por. w: A. Sollano, *Je vous déclare mari et femme. Conditions d'infélicité dans une situation heureuse et vice versa. Une approche linguistique d'après J.L. Austin*, w: *En quête du bonheur*, ed. B. Kędzia-Klebeko et al., Szczecin 2016, s. 317–327.

1. Debata o imieniu dziecka na sali porodowej

Przed wprowadzeniem tematu imienia dziecka, należy zwrócić uwagę na imiona jego rodziców. Ojciec chłopaka nie chce, żeby synowa nazywała go *tatą*, ponieważ jest to zwrot, który co prawda implikuje istnienie bliskości i powiązania rodzinne, jednak nieustannie podkreśla przynależność do dwóch różnych pokoleń. Z tego powodu nalega on, aby mówiła mu po imieniu. W Polsce ciekawym zabiegiem jest to, że ojciec nosi to samo imię, co jego syn, i chce, żeby Kasia zwracała się do niego nie *Tomasz*, a *Tomek*. Ten zbieg okoliczności wprowadza zamieszanie: dziewczynie trudno jest zwracać się w ten sam sposób do partnera i jego ojca, wydaje jej się prawie zwyrodniale kojarzyć imię mężczyzny, którego kocha, z imieniem jego ojca, podczas gdy ta dwuznaczność rozbawia starszego mężczyznę. Jego młoda kochanka ma wyszukane imię w Quebecu i we Włoszech (*Mélanie*, *Melania*), a bardzo popularne w Rosji i Ukrainie (*Marina*); w Polsce wreszcie dziewczyna nazywa się *Dajana*: to kontrowersyjne imię, które powstało na skutek spolszczenia angielskiej wymowy imienia *Diana*.

Quebec [poza korpusem]

Guy	<i>Qu'est-ce que tu tiens là ?</i>	Co ty tam trzymasz?
Ojciec	<i>C'est un livre de prénoms pour nouveaux-nés.</i>	To książka z imionami dla nowonarodzonych.
Melanie	<i>Laisse donc ce livre... on n'a qu'à l'appeler Léon !</i>	Zostaw tę książkę, dajemy mu na imię Leon!
Ojciec	<i>Hmm, ça sonne pas mal, Léon...</i>	Hmmm, brzmi nieźle, Leon...
Sylvie	<i>Oh non, qu'est ce que c'est comme prénom démodé ! Cherchez-en un autre !</i>	O nie, co za staromodne imię, poszukajcie inne!
Melanie	<i>J'aime bien aussi Hugues et Clément.</i>	Ja jeszcze lubię Hugues i Clement
Sylvie	<i>T'as un drôle de goût pour les prénoms !</i>	Ty to masz dziwny gust co do imion!
Melanie	<i>Ou peut-être Hermenegilde...</i>	A może Hermenegilde ...
Guy	<i>Je ne permettrai pas que mon neveu porte le nom d Hermenegilde !</i>	Nie pozwolę, żeby mój braciszek miał na imię Hermenegilde!
Melanie	<i>Puisque tu ne permets pas, voyons ce qui a été publié ... Appelons-le D'Artagnan !</i>	No to skoro nie pozwalasz, może postać literacka. ... D'Artagnan!
Sylvie	<i>Tu es devenue folle ?</i>	Czy ty oszalałaś?

Melanie	<i>Bon, j'ai trouvé : Anakin, comme le personnage de la Guerre des Étoiles.</i>	Dobra, znalazłam: Anakin, tak jak postać z Gwiezdných Wojen.
Ojciec	<i>Anakin, un prénom de guerrier !</i>	Anakin, imię wojownika!
Guy	<i>On n'a peut-être pas l'droit...</i>	Chyba nie mamy na to prawa...
Sylvie	<i>Explique-leur, c'est des droits d'auteur.</i>	Tłumacz im, chodzi o prawa autorskie.
Ojciec	<i>Comment ça là ?</i>	O co chodzi?
Guy	<i>Parce que celui qui a écrit, comment ça s'appelle là, le régisseur, il peut te poursuivre pour atteinte aux droits d'auteur... George Lucas, c'est ça, c'est lui !</i>	Bo ten, co napisał, jak się nazywa, ten reżyser, on może cię oskarżyć za naruszenie praw autorskich... George Lucas, no tak, to on!
Melanie	<i>George Lucas, c'est un très beau prénom ! C'est donc décidé : l'enfant s'appellera Anakin George-Lucas !</i>	George Lucas, to przepiękne imię! A więc ustalono: dziecko będzie miało na imię Anakin George Lucas!
Ojciec	<i>Mon gars, tu nous as bien aidés !</i>	Synu, ale ty nam pomogłeś!
Sylvie	<i>En effet, t'as aidé...</i>	Rzeczywiście, pomogłeś...

W Montrealu Guy i jego ojciec sięgają do książki, żeby wybierać imię dla noworodka. Młoda matka ma jednak dużo własnych pomysłów. Pierwsze to imiona Léon, Hugues, Clément, Herménégilde, które innym nie podobają się, jako że są staromodne. Następne jej propozycje należą już do świata fantazji: najpierw D'Artagnan z cyklu powieści o muszkietierach, potem Anakin z filmowej sagi Gwiezdných Wojen. Przy tym ostatnim imieniu Melanie już nie ustępuje, a jej partner nie zgłasza sprzeciwu. Guy próbuje ich odwieść tłumacząc, że twórca sagi George Lucas może ich pozwać do sądu, ponieważ imię jest chronione prawami autorskimi, ale jego wysiłki mają niespodziewany efekt: wspólną decyzją rodziców, dziecko będzie nosiło imię Anakin George-Lucas.

Na uwagę zasługuje fakt, że w pierwotnej wersji, jak i we wszystkich analizowanych później adaptacjach męski bohater *sitcomu* zaczyna mówić o noworodku jako o swoim bracie: po długiej fazie trudnego godzenia się z rzeczywistością chłopak emocjonalnie angażuje się w nową więź pokrewieństwa i czuje potrzebę wyraźnego i oficjalnego wyrażania tych uczuć w obecności innych.

Chociaż nie uwzględniono w tej pracy analizy ukraińskiej wersji tego formatu, scena ta zasługuje tu na uwagę ze względu na interesujące techniki adaptacji językowej i kulturowej stosowane do tego szczególnego przypadku.

Ukraina [poza korpusem]

Lesja	<i>Ви вже вирішили, як ви хотіли назвати свого сина?</i>	Czy już postanowiliście, jak chcecie dać mu na imię?
Marina	<i>Взагалі ми думали Святополком.</i>	Ogólnie myśleliśmy o Svyatopolk.
Ojciec	<i>Так.</i>	Tak.
Lesja	<i>Як? Святополком? Але ж це стародавнє ім'я. Я б вам не радила Рома!</i>	Jak? Svyatopolk? Ale to starodawne imię. Odradzam. Roma!
Roma	<i>Святополком не треба називати, як же можна? Не треба!</i>	Nie wolno dać mu na imię Svyatopolk, jak można? Nie wolno!
Ojciec	<i>А по-моєму Святополк – це звучить.</i>	A moim zdaniem Svyatopolk – dobrze brzmi.
Marina	<i>А ще ми думали може Д'Артаньян або Арамис, але вирішили Берімор. Ми ж не хочемо загальнопоширеного імені. ...</i>	Myśleliśmy jeszcze, że może D'Artagnan albo Aramis, ale zdecydowaliśmy się na Barrymore. Nie chcemy pospolitego imienia dla niego.
Roma	<i>Як Берімор? Я не хочу щоб мого брата називали Берімор.</i>	Jak to Barrymore? Nie chcę, żeby mój brat nazywał się Barrymore.
Ojciec	<i>А чом би й ні?</i>	A czemu nie?
Lesja	<i>З нього в школі будуть сміятися! Ви що?</i>	Będzie wyśmiewany w szkole! Coś wy!
Marina	<i>Я ж пожартувала.</i>	Żartowałam.
Ojciec	<i>Моя ти дотепниця. Гарно ти їх підначила.</i>	Moja dowcipnisia. Nieźle ich załatwiłaś.
Roma	<i>Ой Господи! Я вже на якусь мить подумав, що ви справді хочете назвати Берімором</i>	O Boże! Przez chwilę myślałem, że naprawdę chcecie dać mu na imię Barrymore
Marina	<i>А якщо серйозно, я би хотіла щоб мого сина звали Анжела.</i>	A tak na poważnie, to chciałabym, żeby mój syn miał na imię Angela.
Lesja	<i>Ангела це жіноче ім'я.</i>	Angela to imię żeńskie.
Marina	<i>Чесно? Аркаша, а чому ти мені не сказав?</i>	Serio? Arkadij, dlaczego ty mi tego nie powiedziałeś?

Również na ukraińskiej porodówce to Marina, młoda matka, ma kilka zaskakujących propozycji: imię Svyatopolk, odwołujące się do średniowiecznych książąt

kijowskich, D'Artagnan od francuskiego muszkietera oraz amerykańskie nazwisko Barrymore. Kolejny wybór to imię Angela, które w językach słowiańskich istnieje tylko w formie żeńskiej.

Cały dialog toczy się w chwili, gdy ojciec dziecka filmuje otoczenie kamerą wideo. Wszyscy tam obecni rozmawiają w sposób naturalny, jednak nie do końca luźny, ponieważ są świadomi, że ktoś ich nagrywa, że ich słowa zostaną na taśmę na pamiątkę tej chwili. Romę i jego dziewczynę Lesję krępuje świadomość, że pewnego dnia w przyszłości dziecko będzie mogło oglądać rozmowę, z której wynikł wybór jego imienia i jakoś próbują zgrywać rolę rozsądnych krewnych.

Rosja [poza korpusem]

Masza	<i>Слушайте, а вы имя выбрали уже?</i>	Posłuchajcie, wybraliście już imię?
Marina	<i>Я думала Афанасий.</i>	Myślałam, że Atanasij.
Ojciec	<i>Да, Афанасий.</i>	Tak, Atanasij.
Sasza	<i>Что Афанасий? Да не</i>	Jaki tam Atanasij? No nie.
Masza	<i>Ну Господи, ну это больше на пиво смахивает</i>	O mój Boże, cóż, przypomina mi nazwę piwa jakiegoś.
Sasza	<i>Мне тоже честно говоря не нравится Афанасий. А вы уже окончательно решили?</i>	Szczerze mówiąc, też nie podoba mi się to imię. Czy to już wasza ostateczna decyzja?
Ojciec	<i>А мне нравится Афанасий.</i>	A mi się Atanasij podoba.
Marina	<i>Ну я ещё думала может быть Панкратием или Елисеем. Посвят само Панкратий ну еще можно Маратом .</i>	Cóż, też myślałam, że może Pankratij albo Elizej. Bardziej pasuje mi Pankratij, no, może jeszcze Marat.
Ojciec	<i>Да, Марат, хорошее имя.</i>	Tak, Marat, ładne imię.
Marina	<i>О, или Гвидон. Литературное, правда? Гвидон представляете? Ну уж точно чтонибудь не необычное ни как Саша, ни Серёжа. Ой, Саша извини</i>	O, albo Gwidon. Literackie, prawda? Wyobrażacie sobie Gwidon? Cóż, na pewno coś niepopularnego, nie jak Sasza czy Serjoża. Oj, wybaczasz Sasza.
Sasza	<i>Ну нет, ребят, ну вы же все всерьез что ли решили назвать его Гвидоном?</i>	Ludzie, no nie, czy wy całkiem poważnie postanowiliście dać mu na imię Gwidon?
Masza	<i>Ну может, подумайте как его в школе будут дразнить.</i>	Cóż, może pomyślcie o tym, jak będą dokuczali mu w szkole.
Sasza	<i>Не-не-не. Я не хочу, чтобы моего брата звали Гвидоном. Не. это точно.</i>	Nie, nie, nie. Nie chcę, żeby mój brat nazywał się Gwidon. Nie. Na pewno.

Marina	<i>Та я шучу, ребята.</i>	Żartuję chłopaki.
Sasza	<i>Серьёзно? Не ну вы нормально, вы шутите? Вы такие имена странные хотите давать. Я действительно поверил уже. Так испугался немножко, конечно.</i>	Poważnie? Nie, no, naprawdę, żartujecie? Wybieracie dla niego takie dziwne imiona. Naprawdę już dałem się nabrać. Więc trochę się przestraszyłem.
Marina	<i>Серьёзно я хочу называть его Юкосом.</i>	A na poważnie, chcę go nazywać Jukos.
Sasza	<i>Что?</i>	Co?
Masza	<i>Это безумие.</i>	To szaleństwo.
Marina	<i>Это поможет ему на работу в будущем устроиться.</i>	To pomoże mu znaleźć pracę w przyszłości.
Sasza	<i>Ребята прекратите. Ну как это ему поможет ему устроиться на работу?</i>	Ludzie, dajcie spokój. Jak to ma mu pomóc w znalezieniu pracy?
Masza	<i>Да я не знаю что, ну вы что обалдели что-ли? Ну может этого Юкоса вообще уже не будет к тому времени. Когда он вырастет</i>	Nie wiem co tu się dzieje, pogięło was, czy co? Cóż, może do tego czasu w ogóle nie będzie już żadnego Jukos. Kiedy dorośnie, mam na myśli.
Sasza	<i>Да да</i>	Tak, tak.
Sasza	<i>Да ладно вам господа</i>	No dobra, Boże.
Sasza	<i>Вы бы его ещё назвали, я не знаю там, Сбербанк</i>	Moglibyście jeszcze mu dać, a ja wiem, Sberbank.
Marina	<i>Как как?</i>	Jak?
Sasza	<i>Или Ригли Сперминт</i>	Albo Wrigley Spearmint
Ojciec	<i>А мне Сбербанк больше нравится.</i>	Bardziej podoba mi się Sberbank.
Marina	<i>Да. Сбербанк Георгиевич.</i>	Tak. Sberbank Georgiewicz.

W Rosji Marina chce, żeby jej dziecko miało więcej szczęścia niż jego starszy brat Sasza, który musi nosić banalne, powszechne imię. Pierwsze propozycje przeciwko tej przeciętności to Atanazy i Pankracy, imiona greckiego pochodzenia, należące do tradycji prawosławnej. Kolejne propozycje są egzotyczne: germańskie Gwidon i tatarskie Marat. Od tego momentu konwersacja nabiera satyrycznych cech, ponieważ kolejne imiona zaczerpnięte są z bieżących wydarzeń w kraju. Marina wybiera imię Jukos, czyli nazwę spółki sektora naftowego, która osiągnęła niespotykany dotychczas wzrost wartości na giełdzie po prywatyzacji pod koniec dwudziestego wieku. Dziewczyna uważa, że odnoszący sukces znak towarowy może być pomyślny dla dziecka, ale nie wie,

że zaraz po objęciu władzy przez Władimira Putina właściciel spółki Michaił Chodorowski został oskarżony o oszustwo podatkowe i aresztowany. W tym samym roku 2003 telewizja TNT zaczęła nadawać *sketch comedy* *Sasza + Masza*, dlatego główna bohaterka ma świadomość, że Jukos nie będzie już długo istniał. W zamian Sasza proponuje nazwę rosyjskiej kasy oszczędności, Sbirbank, spółki o wielowiekowej tradycji i solidnej pozycji na rynku.

Rosyjscy adaptatorzy, zachowując ogólną strukturę oryginalnej sceny formatu, wprowadzili do fabuły lekkiego *sitcomu* bezpośrednie aluzje do współczesnej sytuacji politycznej w swoim kraju, pozwalając sobie na ironiczne kpiny.

Polska [poza korpusem]

Kasia	<i>A macie jakiś pomysł na imię dla niego ?</i>	
Dajana	<i>Ja myślałam, że będziemy go nazywać Oskar.</i>	
Tomek	<i>Ale Oskar jak ta nagroda? Jak ten goły facet z mieczem?</i>	
Ojciec	<i>Przecież to piękne imię, co ty!</i>	
Dajana	<i>Tak, a ja jeszcze myślałam o Hobbicie.</i>	
Ojciec	<i>Hobbicie, ach, jak ten hobbit! To wiecie, wiecie?</i>	
Dajana	<i>Bo my, no, nie chcemy takiego imienia pospolitego, a w ogóle jeszcze myśleliśmy o Winicjuszu.</i>	
Tomek	<i>No nie, no, mój brat nie będzie się nazywał Winicjusz, no, dajcie spokój.</i>	
Kasia	<i>No w szkole będą nazywać go dzieci Winniczek.</i>	
Tomek	<i>No dajcie spokój.</i>	
Dajana	<i>A w ogóle go chciałam jeszcze nazywać Jedi.</i>	
Tomek	<i>Nie. No, niemożliwe, to są prawa autorskie.</i>	
Ojciec	<i>Co wy mówicie?</i>	
Dajana	<i>Jakie to prawa autorskie?</i>	

Tomek	<i>No, George Lucas, to ten producent i reżyser.</i>	
Ojciec	<i>Jak?</i>	
Tomek	<i>Od Gwiezdnej wojny i reszty całej.</i>	
Ojciec	<i>Jak? George Lucas?</i>	
Tomek	<i>No tak.</i>	
Ojciec	<i>Nie, no to super brzmi! George to po polsku Jerzy. Słuchajcie, no to będzie tak: George Jerzy na pierwsze, a Lucas na drugie.</i>	
Kasia	<i>Nie, no to może już Jerzy Łukasz, po prostu.</i>	
Ojciec	<i>Jerzy Lucas, bo to tak elegancko.</i>	

Odniesienie do hobbitów w wersji polskiej wynika ze światowego sukcesu trylogii filmów *Władca pierścieni*, które swoją premierę miały w okresie 2001–2003, a więc równocześnie z emisją *sitcomu Kasia i Tomek* (2002–2004). Jeśli chodzi o wpływ sagi *Gwiezdne wojny* na kulturę masową, trylogia oryginalna sięga lat 1977–1983, ale w okresie kręcenia *sitcomu* ukazały się już tak zwane *prequels*: film *Mroczne widmo* pochodzi z 1999 roku, a *Atak klonów* od 2002.

Osiągnięty pod koniec rozmowy w szpitalu w Warszawie jest społecznie akceptowalny: pierwsze imię Jerzy należy do polskiej tradycji, a prawdopodobnie tym imieniem dziecko przedstawi się w szkole i w środowisku pracy. Drugie imię Lucas jest bardziej egzotyczne, choć nadal kojarzy się ze świętą postacią biblijną i będzie używane w środowisku prywatnym i rodzinnym.

Włochy [poza korpusem]

Michelle	<i>Come avevate deciso di chiamarlo?</i>	Jakie imię wybraliście dla niego ?
Melania	<i>Leone</i>	Leone.
Ojciec	<i>Sì, Leone.</i>	Tak, Leone.
Fabio	<i>No, Leone, no dai!</i>	Nie, Leone to nie, daj spokój!
Michelle	<i>Non è che mi piace molto, veramente...</i>	Nie podoba mi się zbytnio, co prawda.

Fabio	<i>E' il nome di un Papa e il cognome di un Presidente della Repubblica.</i>	Jest to imię jednego papieża i nazwisko prezydenta republiki ²⁴⁷ .
Ojciec	<i>Buttalo via!</i>	No i mało ci tego?
Melania	<i>Non volevamo un nome troppo comune. L'altro era Ermenegildo.</i>	Nie chcieliśmy zbyt pospolitego imienia. Druga opcja to Ermenegildo.
Fabio	<i>Mio fratello, Ermenegildo, no!</i>	Mój brat, Ermenegildo, nie!
Melania	<i>Ma poi lo puoi chiamare Gildo... No, dai, stavo scherzando. Comunque volevamo chiamarlo come un personaggio di Guerre Stellari: Anakin.</i>	Ale wtedy możesz mówić do niego Gildo... Dobra, żartowałam. Chcieliśmy jednak dać mu imię postaci z Gwiezdnych wojen: Anakin.
Michelle	<i>Come, Anakin?</i>	Jak to Anakin?
Ojciec	<i>È bellissimo, Anakin!</i>	Anakin brzmi przepięknie!
Michelle	<i>No, ma potreste avere dei problemi, eh... Con i diritti d'autore.</i>	Nie, ale moglibyście mieć problemy ... z prawami autorskimi.
Fabio	<i>Sì, i diritti d'autore, brava, sì, ma scherzi, con coso, lì, con... dai. Con... George Lucas.</i>	Tak, prawa autorskie, brawo, no, bez żartów, z tym, tam, z... Georgem Lucasem.
Melania	<i>George Lucas, è bellissimo,</i>	George Lucas, to przepiękne,
Ojciec	<i>Lo chiamiamo George Lucas, bravo, Fabio, ma complimenti, suona bene!</i>	Dajemy mu na imię George Lucas, dobra robota, Fabio, gratulacje, pięknie brzmi!

We włoskiej wersji imiona fikcyjnych postaci są szybko odkładane na bok, a dziecko będzie nosiło imię i nazwisko amerykańskiego reżysera. Ma się wrażenie, że w intencji rodziców to nie są dwa oddzielne imiona, a jedno imię składające się z dwóch części. Fakt, że Lucas to nazwisko, nie wydaje się problemem, ponieważ brzmi jak egzotyczna wersja włoskiego imienia Luca.

²⁴⁷ Imię Leone znaczy „lew”. Polskie odpowiedniki to Leon i Lew. Leon XIII sprawował funkcję papieża w okresie 1878–1903. Giovanni Leone był prezydentem Włoch w okresie 1971–1978.

2. Chrzest a teoria aktów mowy

Chrzest jest obrzędem religijnym, którego bezpośrednią konsekwencją jest włączenie osoby ochrzczonej do wspólnoty wiernych; znaczącą czynnością w tym obrzędzie jest nadanie imienia noworodkowi (zazwyczaj) lub osobie dorosłej. Rytuał katolicki jest szczegółowo opisany w Kodeksie Prawa Kanonicznego z roku 1983 (Księga IV, Tytuł I), gdzie pojawia się wzmianka o *koniecznej formie słownej*, niezbędnej do ważnego udzielenia sakramentu²⁴⁸.

Udzielającym chrztu, czyli jego szafarzem, jest co do zasady właściwy duszpasterz (biskup, prezbiter, diakon, ewentualnie katecheta lub inna osoba wyznaczona przez ordynariusza miejsca chrztu), a w sytuacji nagłej i pilnej konieczności dowolna osoba, mająca właściwą intencję. W obrządku katolickim szafarz chrztu, udzielając go i przystępując do obmycia wodą, wymawia następującą formułę: *Ja ciebie chrzczę w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego*.

W sferze lingwistyki wypowiedź ta jest czynnością, która poprzez wywołanie określonych skutków kształtuje stosunek społeczny: oto wraz z wypowiedzeniem formuły dziecku nadane zostaje imię, które będzie je od tej chwili identyfikować w określonej społeczności, przy czym równocześnie tożsamość dziecka kształtuje się na poziomie instytucjonalnym (formalnym). Jest to przykład wypowiedzi performatywnej, urzeczywistniającej intencje mówiącego wraz z jej wysławianiem.

Celowo do obrzędu chrztu odwołuje się John L. Austin w swoich koncepcjach na temat aktów mowy, z których wynika, że jeżeli określona wypowiedź jest wyrażona przez właściwą, uprawnioną osobę, mającą stosowne intencje i stosującą należytą procedurę (kolejność, brzmienie) słów i gestów w odpowiednim kontekście, to taka wypowiedź nie jest wyłącznie przepływem słów czy nawet informacji o odbywającej się właśnie akcji, lecz czynnością²⁴⁹.

Przy ocenie takiej wypowiedzi kryterium „prawda czy fałsz” nie może mieć zastosowania, jej fortunność zaś można w pewnym sensie wymierzyć na podstawie sześciu warunków zaproponowanych przez Austina w jego wykładach. Pierwszy z nich (A1) dotyczy przebiegu czynności: biorąc za przykład chrzest, odnosi się do wyrecytowania formuły chrztu stosownie do obowiązujących w tym względzie norm, zaakceptowanych i używanych w danej społeczności. Drugi warunek (A2) odnosi się do

²⁴⁸ https://www.katolicki.net/ftp/kodeks_prawa_kanonicznego.pdf Dostęp: 08.03.2025.

²⁴⁹ J.L. Austin, *Jak działać słowami*, op. cit.

osoby i okoliczności, które muszą być stosowne do zaplanowanej czynności. Autorytet osoby wyznaczonej do wypowiedziania formuły performatywnej musi być uprzednio uznany, w przeciwnym wypadku pojawiają się niewłaściwe okoliczności; gdyby natomiast błędy pojawiły się w wykonaniu, wystąpiłby przypadek „niezdolności” do wykonania czynności:

Musimy więc odróżnić przypadek kapłana, który chrzci niewłaściwe dziecko właściwym imieniem, lub takiego, który chrzci dziecko Albert zamiast Alfred, od takich przypadków, gdy ktoś mówi: Chrzczę to dziecko „2704” lub: Obiecuję, że cię spoliczkuję, lub gdy ktoś mianuje konia konsulem. W tych ostatnich przypadkach występuje coś, co należy do niewłaściwego rodzaju czy typu, natomiast w tych innych niewłaściwość jest jedynie sprawą niezdolności²⁵⁰.

Wyróżnione przez Austina warunki B1 i B2 są wymogami rzetelnego stosowania się do procedury, a trzecia grupa warunków, opisana grecką literą Gamma (Γ), to następujące wymogi: by intencje osoby pokrywały się z treścią jej, przewidzianej procedurą, wypowiedzi (Γ1), by późniejsze zachowania tej osoby były zgodne z jej słowami (Γ2). Formuła chrztu wyrażona w niestosownych intencjach może spowodować tak zwane *nadużycie procedury*, chociaż prawdziwość samej formuły, a zatem wykonanie czynności – nie są kwestionowane.

Współistnienie więcej niż jednego przypadku niefortunności w tej samej procedurze nie odwraca ich skutków, a nakłada je warstwami.

Z typową dla niego ironią, towarzyszącą jego wykładom, Austin koncentruje się na możliwości „chrzczenia” pingwinów:

Kiedy święty chrzczył pingwiny, czy było to daremne dlatego, że procedura chrztu jest niewłaściwa w odniesieniu do pingwinów, czy dlatego, że tylko w stosunku do ludzi istnieje uznana procedura chrztu? Nie sądzę, by te niejasności miały znaczenie w teorii, choć przyjemnie jest je badać, a w praktyce dogodnie jest rozporządzać, tak jak prawnicy, terminologią pozwalającą borykać się z nimi²⁵¹.

Pierwsze wykłady Austina skupiają się na różnicach pomiędzy czasownikami performatywnymi i konstatywnymi, ale jego prawdziwym celem jest obalenie przestarzałej według niego teorii, zgodnie z którą język służy do opisania świata wokół.

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 582.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 572.

Austin kwestionuje ocenę opartą na parametrach prawdy i fałszu i twierdzi, że większość ludzkich wypowiedzi to akty mowy, czyli czynności wykonywane po to, aby osiągnąć określony cel, podobnie do odruchów naszego ciała. Według koncepcji Austina zatem należy umieścić wypowiedzi we właściwym kontekście i dopiero wówczas, z uwzględnieniem tego kontekstu, ponownie oceniać ich formy, funkcje/cele i konsekwencje. Przedstawiając swoją teorię, Austin proponuje nową interpretację funkcji języka: każda wypowiedź według niego realizuje jednocześnie trzy funkcje aktów mowy, określane jako lokucyjne, illokucyjne i perlokucyjne.

Gdyby odnieść ten trójpodział do rytuału chrztu, pierwsza z wymienionych funkcji (*lokucyjna*) polega na dokładnym wypowiedzeniu słów przyjętej formuły, odtworzeniu ich poszczególnych dźwięków, które dopiero razem wzięte nabierają właściwego znaczenia. Akt illokucyjny z kolei to faktyczna czynność wykonywana przez celebrującego, tj. nadanie imienia, poprzez co następuje przyjęcie osoby do określonej społeczności; podczas obrzędu religijnego ta wypowiedź stanowi odwołanie się do Boga, w imię którego wykonywany jest chrzest. Akt perlokucyjny to konsekwencje, czasem pośrednie, aktu illokucyjnego, które wywiera on na działania i uczucia uczestników: dziecko jest ochrzczone, wspólnota go przyjmuje, urząd administracyjny je rejestruje, Pan Bóg je błogosławi, a kapłan staje się gwarantem pomyślnego skutku.

Podstawy teorii aktów mowy Austina sformułowane zostały w jego harwardzkich wykładach wygłoszonych w roku 1955, a następnie, już po jego śmierci, opublikowanych. James O. Urmson zredagował notatki samego Austina w roku 1962, pozostawiając je w oryginalnej, schematycznej i typowej dla Austina, dyskursywnej formie. Dopiero w roku 1975 zostało opublikowane drugie, uzupełnione wydanie. Włoska badaczka Marina Sbisa zaproponowała osobisty przegląd myśli Austina w świetle najnowszych teorii lingwistycznych i filozoficznych, rozwijając przy tym niektóre aspekty jego koncepcji, w tym katalogowanie performatywnych czasowników, które Austin podzielił na pięć kategorii: osądzeniowce, sprawcze, zobowiązaniowce, zachowaniowce, wykładniowce²⁵². Akt chrztu należy do drugiej grupy czasowników, które ugruntowują autorytet prawa i uprawnienia mówiącego, wprowadzając w życie jego decyzje. W ten sposób Sbisa pozostaje wierna zaproponowanemu przez Austina schematowi, celowo

²⁵² M. Sbisa, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Trieste 2009.

odcinając się od coraz bardziej rozpowszechnionej taksonomii Johna Searle'a, który dla formuły chrztu zapewnia miejsce wśród aktów deklaracyjnych²⁵³.

Sbisà podała nowatorską definicję aktów illokucyjnych, polegającą na podwojeniu adresata (d1 i d2), gdzie pierwszy odpowiada sytuacji interakcyjnej następującej po akcie lingwistycznym, a drugi opisuje stan poprzedzający sam akt, sprzyjający jego sukcesowi:

[...] chrzest przydziela ochrzczoneму zobowiązania wspólne wszystkim członkom chrześcijaństwa, a tym ostatnim przydziela zobowiązanie przyjęcia go jako jednego ze swoich członków. [...] W przypadku chrztu rola d2 nie jest wykonana przez udzielającego chrztu, ale przez samą chrześcijańską wspólnotę (do której zazwyczaj należy również udzielający sakramentu, choć, w szczególnych przypadkach, mógłby nie być chrześcijaninem)²⁵⁴.

Liczni polscy badacze zajmują się performatywnym charakterem języka liturgii katolickiej w kontekstach sakramentów, obrzędów (błogosławieństw, konsekracji, inwokacji), modlitwy²⁵⁵. Niezwykłą cechą tej formy komunikacji jest świadomość jej uczestników, że poza nimi w interakcji bierze także istota boska, niewymierna i niedająca się opisać racjonalnie, której w sferze języka poświęcono dostojny ton i częste metafory. Naukowcy podkreślają powtarzalność, teatralność oraz perswazyjność nieco archaicznych formuł liturgicznych, które nawiązują do tradycji, artystycznego zmysłu i emocjonalnego zaangażowania, zachęcają do zespołowego recytowania modlitw znanych wszystkim członkom wspólnoty, wzmacniając w ten sposób ich więzi. Bóstwo, zazwyczaj za pośrednictwem kapłana, może pełnić rolę wykonawcy aktu performatywnego, na przykład podczas udzielania sakramentów; może być także adresatem modlitw i inwokacji, a także świadkiem przysięgi. W analizie pragmalingwistycznych cech obrzędu chrztu katolickiego można zauważyć, że celebrazemu przypisano większość wypowiedzi, różniących się pod względem siły illokucyjnej: korzystając tutaj z podziału Johna Searle'a, można rozpoznać niektóre dyrektywy (prośby i pytania, ale także rozkazy) i deklaratywy; rodzice i chrzestni ograniczają się do komisywów, ekspresywów i asercji; nieliczne przyznane im dyrektywy

²⁵³ J. R. Searle, *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, w: *Minnesota Studies in the Philosophy of Science 9: Language, Mind and Knowledge*, ed. K. Gunderson, Minneapolis 1975, s. 344–369.

²⁵⁴ M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione*, op. cit., s. 86.

²⁵⁵ Por. w: I. Bajerowa, *Swoistość języka religijnego i niektóre problemy jego skuteczności*, „*Studia Teologiczne*” 1994, t. 3, s. 11–18. S. Sztajer, *Rola języka w konstituowaniu świata religijnego*, „*Przegląd Religioznawczy*” 2005, nr 4(218), s. 33–44.

należą do prośb. Wszyscy obecni, poprzez zbiorową modlitwę, wyrażają się głównie deklaratywami (prośby i aklamacje, reprezentowane w większości przypadków formułą *amen*)²⁵⁶.

3. Scena chrztu w kanadyjskim *sitcomie* *Un gars une fille*

Scena ma miejsce w kościele, w którym ma odbyć się chrzest dziecka. Warto przypomnieć, że wraz z tak zwaną *spokojną rewolucją*, rozpoczętą w latach 60. ubiegłego wieku, francuskojęzyczna prowincja Kanady została zeświezczona w imię poprawności politycznej. Religia katolicka przez mieszkańców Quebecu postrzegana jest dziś raczej jako element lokalnego dziedzictwa kulturowego niż jako akt wiary, a pragmatyczny Guy już niejednokrotnie miał okazję wyrażać swój sceptycyzm w sprawach dotyczących kościoła.

Quebec [poza korpusem]

Ksiądz	<i>Nous nous sommes donc réunis ici pour célébrer le sacrement du baptême. Les parents sont ici, les parrains aussi. Quel prénom avez-vous choisi ?</i>	A więc zebraliśmy się tutaj, żeby celebrować uroczystość chrztu. Rodzice są, chrzestni są też. Jakie imię wybraliście dla dziecka?
Melanie	<i>Anakin George-Lucas.</i>	Anakin George-Lucas
Ksiądz	<i>Je vous rappelle que ce choix du baptême implique une éducation chrétienne... Et ce prénom ne va pas tellement là.</i>	Prosząc o chrzest dla waszego dziecka, przyjmujecie na siebie obowiązek wychowania go w wierze... a to imię nie w tym duchu.
Sylvie	<i>C'est bien ce que je pense.</i>	Właśnie też tak uważam.
Ksiądz	<i>Alors peut-être Anaclet Georges Luc ?</i>	To może Anaclet Georges Luc?
Melanie	<i>Non, j'ai bien dit Anakin George-Lucas. Et d'ailleurs, je voulais encore vous demander s'il était possible d'ajouter Obi-Wan Kenobi.</i>	Nie, powiedziałam już: Anakin George-Lucas. A przy okazji, chciałam zapytać czy można jeszcze dodać Obi-Wan Kenobi.
Guy	<i>Bah tien, tant qu'à faire, on peut même rajouter Yoda. Et n'oublie pas C-3PO, parce que ça sera utile pour pour lui créer une adresse électronique...</i>	No ba, skoro tak, warto jeszcze dodać Yoda. A nie zapomnij C-3PO, bo będzie przydatne do stworzenia jego adresu mailowego.

²⁵⁶ M. Klementowicz, *Performatywna funkcja języka homilii*, „Roczniki Teologiczne” 2015, t. 62, s. 161–174.

{...}	[...]	[...]
Ksiądz	<i>Pour suivre Jésus, le Christ, rejetez-vous Satan qui est l'auteur du péché ?</i>	Czy chcąc podążać za Jezusem Chrystusem, wyrzekacie się szatana, który jest głównym sprawcą grzechu?
Sylvie	<i>Je le rejette.</i>	Wyrzekam.
Ksiądz	<i>Croyez-vous en Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre ?</i>	Czy wierzycie w Boga Ojca wszechmogącego, Stworzyciela nieba i ziemi?
Sylvie	<i>Je crois.</i>	Wierzę.
Ksiądz	<i>Croyez-vous en Jésus-Christ, son Fils unique, notre Seigneur, qui est né de la Vierge Marie, a souffert la passion, a été enseveli, est ressuscité d'entre les morts, et qui est assis à la droite du Père ?</i>	Czy wierzycie w Jezusa Chrystusa, Syna Jego jedyne, Pana naszego, narodzonego z Maryi Dziewicy, umęczonego i pogrzebanego, który powstał z martwych i zasiadł po prawicy Ojca?
Guy	<i>Faut que j'aie à la voiture, je crois avoir entendu l'alarme...</i>	Muszę wyjść do samochodu, wydaje mi się, że słyszę alarm.
Sylvie	<i>Je crois.</i>	Wierzę.
Ksiądz	<i>Croyez-vous en l'Esprit Saint, à la sainte Église catholique, à la communion des saints, au pardon des péchés, à la résurrection de la chair, et à la vie éternelle ?</i>	Czy wierzycie w Ducha Świętego, święty Kościół powszechny, obcowanie Świętych, odpuszczenie grzechów, zmartwychwstanie ciała i życie wieczne?
{...}	[...]	[...]
Ksiądz	<i>Anakin George Luc, je te baptise au nom du Père, et du Fils et du Saint-Esprit.</i>	Anakin George Luc, ja ciebie chrzczę w Imię Ojca, Syna i Ducha Świętego.
Mélanie	<i>Que la Force soit avec toi, Obi-Wan Kenobi !</i>	Niech siła będzie z tobą, Obi-Wan Kenobi!

W pierwszej części ceremonii ksiądz zatwierdza role uczestników: ojciec Guya i Mélanie są rodzicami dziecka, Guy i jego partnerka Sylvie są ojcem i matką chrzestną, a samo dziecko czeka na uroczyste nadanie mu imienia. Kiedy rodzice przedstawiają je jako Anakin George-Lucas (z dźwięczną końcówką *s*), ksiądz wyraża zdziwienie i dezaprobatę, po czym szuka rozwiązania w biblijnym kanonie, przywołując imię *Anaclet Georges-Luc*, ale Mélanie upiera się przy poprzednim, prosząc jednocześnie o dodanie *Obi-Wan Kenobi*. Guy ironicznie proponuje jako uzupełnienie jeszcze *Yoda* i *C-3PO*, przydatne do stworzenia adresu mailowego dziecka.

Kapłan zadaje chrzestnym tradycyjne pytania dotyczące ich moralnej odpowiedzialności wobec dziecka, oczekując od nich przewidywanych przez ceremoniał odpowiedzi, ale Guy nie zamierza powtarzać sztamowych formuł, kwestionuje znaczenie każdej wypowiedzi, domaga się, aby pytania zostały mu wyjaśnione i zaproponowane w bardziej zrozumiałej wersji. Sytuacja pogarsza się, gdy kapłan rozpoczyna serię pytań o wiarę, na które Sylvie reaguje mechanicznie, podczas gdy Guy woli oddalić się na chwilę, aby działać zgodnie z własnymi zasadami.

Końcowe błogosławieństwo zostaje dwukrotnie przerywane dźwiękiem telefonu komórkowego księdza, ale ostatecznie duchowny robi znak krzyża na czole dziecka i ogłasza: „Anakin Georges-Lucas [wymawiane z bezdźwięczną końcówką *s*, jak poprawnie należałoby przeczytać francuskie imię], ja ciebie chrzczę, w imię Ojca, Syna i Ducha Świętego”. Zaraz po tym Mélanie kładzie dłoń na głowę dziecka i mówi: „Niech Moc będzie z tobą, Obi-Wan Kenobi”, wywołując konsternację na twarzach chrzestnych.

Opisana scena wymaga ustalenia, które imię zostało naprawdę nadane dziecku: (a) to, które rodzice zaproponowali na początku obrzędu, (b) to z dodatkiem żądanym przez matkę, (c) to z żartobliwymi przydomkami zaproponowanymi przez Guya, (d) to błędnie wymówione przez kapłana w czasie chrztu, czy wreszcie (e) to z końcowego błogosławieństwa matki?

Wydaje się oczywiste wyeliminowanie ostatniej opcji, ponieważ cytując ten, choć skądinąd dobrze znany wspólnocie, nie jest częścią ceremonii chrztu dziecka. Problem mógłby natomiast powstać, gdyby końcowa wypowiedź matki dziecka była postrzegana jako integralna część sztywnej procedury, bo odbiegałaby od tej wymaganej procedurą, spowodowałaby w takiej sytuacji unieważnienie chrztu.

Jednak tylko kapłan ma uprawnienie do ochrzczenia dziecka, więc cały szereg propozycji i błogosławieństw uczestników ceremonii nie powinien wywierać wpływu na skuteczność jego czynności. Odmienne wymowa imienia Lucas zgodnie z fonetyką francuską może być traktowana jako nieistotny przypadek niezdolności. W kolejnych epizodach *sitcomu* słychać, jak wszyscy zwracają się do dziecka imieniem Anakin. Urzędy wydały metrykę nowemu obywatelowi, a więc akt mowy można uważać za dokonany skutecznie. Jego niekompletność wynika jednak z faktu, że ksiądz był rozpraszany telefonem podczas wykonywania swoich zadań i że Guy obiecał opiekować się dzieckiem przed obecnymi, ale na pewno nie przed Bogiem i chrześcijańską społecznością, ponieważ nie odpowiedział na wszystkie uroczyste zadane mu pytania, co było sprzeczne z ceremoniałem.

Aby zrozumieć niechęć kapłana do nadawania niekonwencjonalnego imienia, wystarczy przejrzeć przepisy Kodeksu Prawa Kanonicznego. Nie zakazuje on wprowadzie stosowania konkretnych imion, jednak zaleca, aby przy chrzcielnicy dziecko otrzymało imię zgodne z chrześcijańską tradycją, możliwie pochodzące od świętego, któremu dziecko ma polecać się podczas doczesnego życia:

Kan. 855 – Rodzice, chrzestni i proboszcz powinni troszczyć się, by nie nadawać imienia obcego duchowi chrześcijańskiemu²⁵⁷.

Warto zauważyć, że w Internecie istnieją pewne – co prawda niepotwierdzone – hipotezy na temat rzekomego biblijnego pochodzenia pierwotnego imienia Dartha Vadera²⁵⁸. Mimo to wciąż trudno jest uważać to imię za szczęśliwe i właśnie nad tym zastanawia się również Walery Pisarek, odpowiadając na pytanie internauty do Rady Języka Polskiego o stosowność tego imienia. Nie kwestionuje on faktu, że Anakin spełnia wymogi polskiego prawodawstwa w sprawie rejestracji w urzędzie stanu cywilnego, a zatem przyjmuje je z językowego i formalnego punktu widzenia, ale koncentruje się na jego funkcji „życzeniowej”, żeby jego nosiciel otrzymał cechy wynikające z jego etymologii lub typowe dla postaci z nim kojarzonej. Dziwić może zatem, że rodzice chcą życzyć swojemu synowi takiego samego losu, jaki spotkał Anakina Skywalkera, czyli przejścia na ciemną stronę Mocy²⁵⁹.

W Polsce nie ma zatem przeszkód formalnych, by nazywać dziecko Anakin, ale do tej pory zdarzało się to sporadycznie i przypadki te nie były odzwierciedlone w rankingu najczęściej nadawanych imion w kraju²⁶⁰. Inny wynik odnotowuje się w Stanach Zjednoczonych: według Amerykańskiej Agencji ds. Ubezpieczeń Społecznych, która co roku publikuje dane statystyczne na temat rozpowszechniania imion, popularność tego imienia rośnie stale od 2014 roku, kiedy zajęło ono 955 pozycję w rankingu; trzy lata później, z 320 zarejestrowanymi noworodkami osiągnęło pozycję 738²⁶¹.

W ramach opisu wniosków płynących z badania aspektów pragmatycznych tego epizodu warto ponownie poszukać inspiracji w słowach Johna Austina, który zastanawiał się nad tym, czy oprócz sześciu wcześniej

²⁵⁷ https://www.katolicki.net/ftp/kodeks_prawa_kanonicznego.pdf Dostęp: 08.03.2025.

²⁵⁸ www.ekumenizm.pl/publicystyka/biblijne-watki-w-star-wars-georga-lucasa/ Dostęp: 08.03.2025.

²⁵⁹ <https://tiny.pl/jbkf544y> Dostęp: 30.05.2023.

²⁶⁰ <https://www.gov.pl/web/cyfrizacja/najpopularniejsze-imiona-nadawane-dzieciom-w-2024-roku> Dostęp: 08.03.2025.

²⁶¹ <https://www.ssa.gov/oact/babynames/> Dostęp: 08.03.2025.

wymienionych warunków określających fortunność aktu mowy istnieją również inne. Jako przykład wymienia on pewne nadzwyczajne sytuacje, na przykład wypowiedź przez pomyłkę, pod przymusem, niechcący, recytowaną przez aktora, będącą częścią poematu, wreszcie wypowiedź będącą wynikiem nieporozumienia między rozmówcami. Austin postulował, by nie analizować takich wypowiedzi. W tym świetle wszystkie dotychczasowe rozważania o fortunności tego aktu chrztu tracą sens. Badany ceremoniał należy nie do rzeczywistej, a do fikcyjnej sceny: aktor nie jest kapłanem i jako taki nie jest upoważniony do udzielenia chrztu, uczestnicy ceremonii nie należą do rodziny dziecka, które z pewnością ma już własne imię, a akt mowy odbywa się w wyimaginowanym kontekście, nie zaś w świecie realnym.

4. Scena chrztu w lokalnych adaptacjach sitcomu

Przedstawienie chrztu w wersji ukraińskiej *Lesja + Roma* podlega ciekawym zmianom w stosunku do oryginału, ponieważ ceremoniał, dostosowany do lokalnych obyczajów, odbywa się zgodnie z kanonem obrzędu prawosławnego.

Ukraina [poza korpusem]

Ksiądz	<i>Вітаємо вас. Ви рідні батьки? Ви хрещені батьки?</i>	Witam państwa. Państwo to rodzice? A państwo to chrzestni?
Wszyscy	<i>Так.</i>	Tak.
Ksiądz	<i>Яке ім'я ви обрали для дитини?</i>	Jakie imię wybraliście dla dziecka?
Marina	<i>Анакін Джордж Лукас.</i>	Anakin George Lucas.
Ojciec	<i>уууу, Мій мужичок.</i>	Wow, mój syneczek.
Ksiądz	<i>Ананій Гіоргій Лука.</i>	Ananij Giorgij Luka.
Marina	<i>Ні. Анакін Джордж Лукас. Знаєте як у Зоряних війнах. Спочатку його приваблять темні сили, а потім він стане Дартом Вейдером. А як маленька дитинка він дуже симпатичний Джедаїк.</i>	Nie. Anakin George Lucas. Wie Pan, jak w <i>Gwiezdnych wojnach</i> . Na początku pociągają go siły ciemności, a potem stanie się Darthem Vaderem. A jako małe dziecko jest on bardzo uroczym Jedi.
Ksiądz	<i>А як раб божий Ананій Гіоргій Лука.</i>	A jako sługa Boży Ananij Giorgij Luka.
Marina	<i>Вибачте, а можна хоча б додати Обі Ван Кенобі? Він мені також дуже подобається.</i>	Przepraszam, ale czy mogę przynajmniej dodać Obi-Wan Kenobi? Jego też bardzo lubię.

Ojciec	<i>Рибонька, це не за довге буде ім'я?</i>	Rybko, czy to nie za długie imię?
Marina	<i>Анакін Джордж Лукас Обі Ван Кеноби... Гарзд. Ми його будемо так звати вдома по родинному.</i>	Anakin George Lucas Obi Wan Kenobi... Dobrze. Będziemy tak do niego mówili w rodzinnym gronie.
Roma	<i>Мені більше подобається Йода. так можна в інтернеті.</i>	Mi się bardziej podoba Yoda. Wygodna ksywa w sieci.
Marina	<i>Йода... Анакін Джордж Лукас Обі Ван Кеноби Йода. Клас!</i>	Yoda... Anakin George Lucas Obi Wan Kenobi Yoda. Super!
Lesja	<i>А може краще Антоном? Антончик.</i>	A może raczej Anton? Antonczyk.
Marina	<i>Точно: Анакін Джордж Лукас Обі Ван Кеноби Йода Антон Антончик. [...]</i>	Dokładnie: Anakin George Lucas Obi Wan Kenobi Yoda Anton Antonczyk.
Ksiądz	<i>Охрещується раб божий Ананій...</i>	Sługa Boży Ananij zostaje ochrzczony...
Marina	<i>Анакін...</i>	Anakin...
(telefon)		
Ojciec	<i>Романе, май совість!</i>	Romanie, wstydz się!
Roma	<i>Та що ти, тату, я свій вимкнув ще на початку церемонії.</i>	Co ty, tato, ja swój wyłączyłem na początku ceremonii.
Ksiądz	<i>Пробачте. Це мій.</i> <i>Алло, Калян. Извини, я сейчас занят, не могу говорить. Да-да у меня Таинство, да крещение. Что? Какой Ferrari? Бог с тобой. Возьми Lexus и всё. Через 20 минут перезвонить. Хорошо. Хорошо. Бывай. Перезвоню.</i> <i>Пробачте. На чому ми зупинились?</i>	Przepraszam. To jest moje. (po rosyjsku) Cześć, Kalyan. Wybacz, zajęty jestem, nie mogę rozmawiać. Tak, udzielam sakramentu, chrzest. Co? Jakie Ferrari? Dobry Boże. Weź Lexusa i tyle. Oddzwonię za 20 minut. Dobra. Dobra. Na razie. Oddzwonię. (po ukraińsku) Przepraszam. Na czym stanęliśmy?
Roma	<i>Охрещується раб божий...</i>	Sługa Boży zostaje ochrzczony...
(telefon)		
Ojciec	<i>Вибачте тепер це мій. Ельвіра, який Калян? А, на Лексусі? Ну давай.</i>	Przepraszam, teraz to mój. Elvira, jaki Kalyan? A, o Lexusie? No tak.
Lesja	<i>Хто такий Ельвіра?</i>	Kim jest Elwira?
Marina	<i>Одна із стриптизерок що на нього працює.</i>	Jedna ze striptizerek, która pracuje dla niego.
Roma	<i>А хто такий Калян?</i>	A co to za Kalyan?
Marina	<i>Вот такий мужик.</i>	To facet jakiś.
Lesja	<i>Так продовжуйте</i>	Proszę dalej

Ksiądz	<i>Охрещується раб Божий Ананій...</i>	Sługa Boży Ananij zostaje ochrzczony...
Marina	<i>Анакін...</i>	Anakin...
Ksiądz	<i>Чи хочете ви охрестити Ананія Гіоргія Луку нашу святу православну віру, яку ми усі ісповідуємо?</i>	Czy chcecie ochrzcić Ananija Giorgija Lukę zgodnie z naszą świętą wiarą prawosławną, którą wszyscy tu wyznajemy?
Wszyscy	<i>Так, хочемо.</i>	Tak, chcemy.
Ksiądz	<i>Хрещається раб божий Ананій Гіоргій Лука ім'ям Отця, Сина і Святого Духа.</i>	Sługa Boży Ananij Giorgij Luka zostaje ochrzczony w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego.
Marina	<i>Нехай космос прибуде з тобою Обер Ван Кеноби. Нехай Ти станеш великим Дарт Вейдером.</i>	Niech kosmos będzie z tobą, Ober Van Kenobi. Obyś został wielkim Darthem Vaderem.

Ceremonia nie odbywa się w cerkwi, a w domu, gdzie Marina na tę okazję kupiła ikony, świece i zaprosiła duchownego. Dopiero w jego obecności ujawnia proponowane imię dziecka i przedstawia je jako Anakina George’a Lucasa, budząc oburzenie duchownego, który nie zgadza się, żeby „Sługa Boży” otrzymał takie imię i proponuje wariant *Ananij Giorgij Luka*. Szczyt komizmu zostaje osiągnięty w tym momencie, gdy chrzestni proponują jeszcze dalsze alternatywne rozwiązania: Roma ironicznie proponuje dodanie Yody, a Lesja próbuje ocalić sytuację, sugerując zastąpienie Anakina imieniem Anton lub zdrobniłą formą Antonczyk. Marina jest przychylna każdej propozycji i ostatecznie decyduje, że pełnym imieniem dziecka będzie Anakin George Lucas Obi Wan Kenobi Yoda Anton Antonczyk, podczas gdy równocześnie ksiądz powtarza biblijne imiona, które najbardziej mu odpowiadają i tymi ochrzci dziecko. Akt performatywny zostaje przerwany przez Marinę, po raz ostatni próbującą poprawić duchownego, i przez dwa telefony, niweczące pozorną świętość ceremonii: nie tylko ze względu na ich błahą treść, lecz także z uwagi na fakt, że pop porzuca dostojne tony ukraińskiego języka kościelnego, żeby przejść w rozmowie telefonicznej na potoczny język rosyjski:

Ksiądz	<i>Алло, Калян. Извини, я сейчас занят, не могу говорить. Да-да у меня Таинство, да крещение. Что? Какой Ferrari? Бог с тобой. Возьми Lexus и всё. Через 20 минут перезвонить. Хорошо. Хорошо. Бывай. Перезвоню. Пробачте. На чому ми зупинились?</i>	(po rosyjsku) Cześć, Kalyan. Wybacz, zajęty jestem, nie mogę rozmawiać. Tak, udzielam sakramentu, chrzest. Co? Jakie Ferrari? Dobry Boże. Weź Lexusa i tyle. Oddzwonię za 20 minut. Dobra. Dobra. Na razie. Oddzwonię. (po ukraińsku) Przepraszam. Na czym stanęliśmy?

Także w tym przypadku, zaraz po religijnym chrzcie, matka wygłasza pogańską kwestię i życzy dziecku, aby stał się godny wielkiego Dartha Vadera. Nie wiadomo, czy aktorka, która gra rolę Mariny, umyślnie pomija wymowę wszystkich odniesień do sagi *Gwiezdnych wojen*, do tego stopnia, że przywołuje Kosmos, a nie Moc w końcowym błogosławieństwie, czy dzieje się tak dlatego, aby uczynić jej postać jeszcze bardziej żalosną, czy z tego powodu, że scenariusz zawierał błędy.

W rosyjskiej wersji *Sasza i Masza* imię nie jest nadane za pomocą boskiej woli, a w urzędzie stanu cywilnego.

Rosja [poza korpusem]

Referentka	<i>Вы родители?</i>	Czy państwo to rodzice?
Marina	<i>Да.</i>	Tak.
Referentka	<i>А вы родственники?</i>	A państwo to krewni?
Sasza	<i>Угадали.</i>	Zgadła Pani.
Referentka	<i>Так какое имя вы выбрали для ребёнка?</i>	Więc jakie imię wybraliście dla dziecka?
Marina	<i>Энакин Джордж Лукас.</i>	Anakin George Lucas.
Ojciec	<i>Мой мальчик! Настоящий джедай.</i>	Mój chłopak! Prawdziwy Jedi.
Referentka	<i>Генри Джордж...</i>	Henry George...
Marina	<i>Нет, Энакин как в Звёздных Войнах. Он сначала был добрым, а потом стал злым Джадом Вердером а Джордж Лукас, тот парень, который рассказал об этом всему миру.</i>	Nie, Anakin jak w <i>Gwiezdnych wojnach</i> . Na początku był dobry, a potem stał się złym Darthem Vaderem. A George Lucas to ten facet który opowiadał całemu światu o nim.
Referentka	<i>Энакин Джордж Укас</i>	Anakin George Ukas
Marina	<i>Лукас. Лукас.</i>	Lucas. Lucas.
Ojciec	<i>Простите, а можно добавить к имени Оби Ван Кеноби? Мне тоже очень нравится.</i>	Przepraszam, czy mogę dodać Obi-Wan Kenobi do imienia? Też mi się bardzo podoba.
Marina	<i>Тебе не кажется, что это несколько длинновато?</i>	Nie sądzisz, że wychodzi trochę za długawe?
Ojciec	<i>Ну ладно. Будем его дома так называть.</i>	No dobrze, będziemy tak do niego mówili w domu.

Sasza	<i>Да да. А как насчёт учителя Йода? А? Скажите, а нельзя как нибудь это в регистрацию тоже вставить?</i>	No tak. A co myślicie o mistrzu Yoda? Proszę pani, czy jest jakiś sposób, aby wpisać to też do rejestracji?
Marina	<i>Да Йода! Тоже очень даже ничего.</i>	Tak, Yoda! Również fajne.
Sasza	<i>Йода – это просто супер. Он же там лучший всех. А как насчёт R2D2? А хотя это может быть его электронный адрес. Да.</i>	Yoda jest po prostu super. Jest tam najlepszy. A co z R2D2? Przynajmniej może to być jego adres e-mail. Tak.
Referentka	<i>Я бы на вашем месте хорошенько подумала. Мне кажется, что когда ребёнок вырастет спасибо за такое имя не скажет. Вот у нас был случай, когда родителей называли ребёнка Ебном.</i>	Na Państwa miejscu bym to dobrze przemyślała. Wydaje mi się, że jak dziecko dorośnie, to nie podziękuje za takie imię. Tutaj mieliśmy przypadek, gdy rodzice dali dziecku na imię Jebn.
Masza	<i>Как как?</i>	Jak to?
Referentka	<i>В честь Ельцина Бориса Николаевича. Ебном. Вот, так ну это хоть звучное имя. А у вас Энакин Лукас...</i>	Na cześć Jelcyna Borysa Nikołajewicza Jelcyna. Jebn. Cóż, przynajmniej jest to krzykliwe imię. A u państwa – Anakin Lucas...
Marina	<i>Лукас...</i>	Lucas ...
Referentka	<i>Ну да, конечно, дело ваше.</i>	Cóż, tak, oczywiście, to Państwa sprawa.
Ojciec	<i>Мы уже решили Энакин Джордж Лукас.</i>	My już postanowiliśmy – Anakin George Lucas.
Referentka	<i>Значит вы настаиваете, чтобы этому младенцу рождённому в России дали негритянское имя Энакин Джордж Лукас?</i>	Więc nalegacie Państwo, żeby temu dziecku urodzonemu w Rosji nadano murzyńskie imię Anakin George Lucas?
Ojciec	<i>Да хотим.</i>	Tak, chcemy.
Marina	<i>Оно не негритянское.</i>	To nie jest murzyńskie imię.
Referentka	<i>Так и запишем Бедняжка Энакин Джордж Лукас.</i>	Więc napiszmy Biedactwo Anakin George Lucas.
Ojciec	<i>Да пребудет с тобой сила Оби Ван Кеноби. И да станешь ты великим джедаем!</i>	Niech moc będzie z tobą, Obi-Wan Kenobi. I obyś został wielkim Jedi!

Na początku sceny aktorzy przyjmują należne im role: rodziców, świadków i noworodka, ale w tym przypadku wybór zainspirowany *Gwiezdными войнами* jest nie tylko kaprysem Mariny, ale także ojca, który nalega, aby dopisać Obi-Wan Kenobi i wygłasza końcową inwokację po tym, jak urzędniczka zarejestrowała dziecko w

dokumentach. Urzędniczka jest nieobeznana w fabule sagi, myśli, że jest to *murzyńskie imię*, nie jest w stanie poprawnie wymówić imion postaci *Gwiezdnych wojen*, ani tym bardziej nie umie ich napisać; w tym przypadku nadanie imienia nie jest wynikiem performatywnego aktu wypowiedzianego samego imienia przez mistrza określonej ceremonii, ale dokonuje się poprzez „akt wpisania” do państwowego rejestru. Urzędniczka usiłuje ich odwieść od zamiaru nadania wybranego przez nich imienia, przewidując, że dziecko będzie z tego powodu napotykało problemy w szkole i społeczeństwie. Na potwierdzenie swoich przewidywań opowiada anegdotę o obywatelu, ostatnio zarejestrowanym pod akronimem *Jebn* na cześć byłego prezydenta Borisa Nikołajewicza Jelcyna, wymowa którego przywołuje wulgarne skojarzenia.

Rosyjscy scenopisarze nie poprzestali na tłumaczeniu dialogów z oryginalnej wersji kanadyjskiej, ale skutecznie zaadaptowali scenariusz do realiów własnego kraju, uwzględniając rejestrację dziecka w urzędzie miasta i wprowadzając dowcipne aluzje do rosyjskiej polityki.

Daremne jest poszukiwanie tego samego epizodu w polskiej wersji *Kasia i Tomek* oraz we włoskiej *Love Bugs*. Przyczyną tego pominięcia może być zamiar producentów w obu krajach, aby uniknąć dyskredytowania czy choćby drwienia z Kościoła katolickiego. Nie została uwzględniana również rejestracja w urzędzie, ponieważ, podobnie jak w Rosji, podkreślałoby to świecki charakter relacji między obywatelami, społecznością i państwem.

Ostatecznie z całej serii dziwnych pomysłów wybrano imię George Lucas, zarówno we włoskiej, jak i polskiej wersji. Jest to rozwiązanie mniej kontrowersyjne niż w innych państwach, ponieważ te dwa imiona, każde z osobna, można łatwo wywodzić od odpowiedników tradycji chrześcijańskiej, przetłumaczonych na języki obce.

W trzeciej, ostatniej części omawianej w piątym rozdziale bohaterowie serialu muszą działać w szerszym kontekście, częściowo pokrywającym się ze środowiskiem rodzinnym, ponieważ znajduje się tam ojciec chłopaka, rozszerzonym jednak, żeby zawierać jeszcze jego młodą kochankę i osoby zaangażowane w narodziny i rejestrację ich dziecka.

Wybór sceny podyktowany jest tym, że w oryginalnej wersji z Quebecu inscenizowany jest chrzest, czyli obrzęd odbywający się według ustalonego scenariusza, w którym każdy uczestnik odgrywa określoną rolę i często musi wyrażać się, powtarzając ogólnie ustalone formuły. To uroczystość inicjacyjna, a procedura może znacząco odbiegać w różnych krajach pod wpływem religii, lokalnych tradycji i obyczajów,

ustawodawstwa. Aby osiągnąć efekt komiczny, w trakcie skeczu procedura chrztu ulega kilku zmianom w trakcie jej wykonywania, spowodowanym drobnymi komplikacjami, brakiem znajomości rytuału, sceptycyzmem wobec niego, pragnieniem przełamania tradycji.

Porównanie przebiegu procedur w poszczególnych adaptacjach powinno zatem być głównym tematem tej części, jednak w dwóch wersjach językowych z czterech badanych scena chrztu nie jest pokazywana. W tym rozdziale wykazano, że usunięcie sceny w procesie adaptacji nie jest przypadkiem, a świadomym, celowym wyborem autorów. W związku z tym omówiono pierwsze wspólne etapy odcinka o przyrodnim bracie bohatera serialu, aby wskazać przyczyny, dla których kontekst inaczej prezentuje się w Polsce i we Włoszech.

W celu zaproponowania dodatkowej opcji dla tej sytuacji w tej sekcji została omówiona także ukraińska wersja scenki, w której chrzest jest przedstawiany jeszcze inaczej, zgodnie z lokalnym zwyczajem.

Relacje pomiędzy czworgiem bohaterów są od samego początku bardzo kruche. Na przykład główny bohater czuje urazę do ojca, który nie opiekował się nim, gdy był dzieckiem; traktuje nieodpowiedzialną młodą kochankę ojca protekcjonalnie. Ojciec nie ma wyrzutów sumienia i podchodzi do syna bardziej jak do przyjaciela. Główna postać żeńska czuje się zawstydzona lubieżnymi spojrzeniami teścia, nie rozumie dlaczego młoda modelka zafascynowała się starcem, ale zazdrości jej ciąży. Młoda kochanka dokucza parze bohaterów, ponieważ uważa ich za staromodnych i pedantycznych.

Godna uwagi jest także relacja czterech postaci wobec dziecka, stającego się mimochodem piątym bohaterem tej sceny: ojciec deklaruje szereg dobrych intencji, których nie zrealizował ponad trzydzieści lat wcześniej, przy narodzinach pierwszego dziecka; matka nie umie sobie wyobrazić obowiązków macierzyńskich i nie zamierza rezygnować ze swojego stylu życia; męski bohater, któremu już trudno nazywać to dziecko bratem, czuje, że za sprawą nieodpowiedzialnych rodziców wkrótce nadejdzie jego kolej, by zaopiekować się nim. Sęk w tym, że on sam nie czuje się gotowy na rolę ojca, podczas gdy jego partnerka, z silnym pragnieniem macierzyństwa, jest gotowa zastąpić matkę, jeśli zajdzie taka potrzeba.

W takim wspólnym kontekście rodzą się dzieci w szpitalach w Quebecu, Polsce, Włoszech, Rosji i Ukrainie, natychmiast rozpoczynają się dyskusje na temat imienia dla nich. Matka proponuje najpierw imiona oryginalne i nieszablonowe, historyczne, egzotyczne, wymyślone, ostro krytykowane przez główną parę bohaterów,

przestraszonych myślą, że przez owe imię dziecko może spotykać się z problemami w społeczeństwie. Kamera, za pomocą której ojciec filmuje całą dyskusję, utrudnia spontaniczne wyrażanie się.

W końcu matka nieustępliwie ogłasza, że syn będzie miał na imię Anakin (w Polsce Jedi), na wzór postaci z sagi *Gwiezdnych wojen*²⁶². Głównych bohaterów *sitcomu* niepokoi wybór tego imienia, nie tylko ze względu na jego oryginalność, lecz także na skojarzenie z postacią podobną do anioła, który spadł z nieba. Próbując przekonać innych do zmiany zdania, niepomyślnie odwołują się do George'a Lucasa, twórcę sagi, mogącego mieć zastrzeżenia do takiego wyboru. Efektem tego w Kanadzie, Rosji i Ukrainie zdecydowano, że dziecko będzie miało imię Anakin George Lucas, natomiast w Polsce i Włoszech tylko George Lucas.

Tylko w Kanadzie i Rosji, a także w Ukrainie, pokazywano, jak imię jest oficjalnie nadane dziecku w odpowiednich instytucjach: w Kanadzie poprzez obrzęd chrztu w kościele katolickim, w Rosji podczas rejestracji w urzędzie stanu cywilnego. Oczywiście procedura obu obrzędów przebiega w całkowicie odmienny sposób i według zupełnie innych formuł, dlatego wersja rosyjska różni się znacznie od wersji kanadyjskiej. Nieobecność tej części sceny w Polsce i Włoszech jest odpowiedzią na wyraźną intencję autorów, aby nie ośmieszać instytucji, zwłaszcza Kościoła katolickiego. Jeszcze raz warto podkreślić, że zmiany w stosunku do wersji oryginalnej są niezbędne, aby adaptacja była skuteczna, bliska gustom i potrzebom lokalnej społeczności.

²⁶² Anakin Skywalker był rycerzem zakonu Jedi, który po przejściu na ciemną stronę mocy przyjął imię Darth Vader. Chociaż rzeczywiście miał przed śmiercią szansę odkupić siebie i poświęcić swoje życie, aby ocalić syna, pozostaje zapamiętany jako uosobienie zła.

Podsumowanie strategii adaptacyjnych stosowanych w wybranych scenach

W poprzednich sekcjach przedstawiono trzy przykładowe konteksty, w których funkcjonują postaci z sitcomu. Zostały one zapisane w formie transkrypcji dialogów i porównane ze sobą w celu omówienia strategii zastosowanych w różnych lokalnych wersjach serialu, aby odpowiednio osadzić postaci w tych kontekstach. W końcowej części wyniki oceny jakościowej i subiektywnej zostaną przedstawione zgodnie ze schematem badawczym zaproponowanym przez Jamesa Gee.

Scena w łazience jako przykład rozmowy prywatnej została wybrana, ponieważ w rozdziale piątym uwaga została przeniesiona z podobieństw w zachowaniach językowych bohaterów na różnice, a w tej scenie różnice są szczególnie widoczne i uzasadnione. Poza czynnikami językowymi, wpływającymi na tekst dialogów i na ich odegranie, sprawdzono również sposób, w jaki dana sytuacja została wpisana w lokalne konteksty kulturowe: w różnych krajach odmiennie przedstawiane są relacje między mężczyznami a kobietami, to wpłynęło na poszczególne warianty serialu; inny jest poziom poufałości między nimi, stosunek do nagości, seksu i sposób przytaczania delikatnych tematów.

Narzędzie 27: Dyskurs przez duże D

Narzędzie 3: Dziwny efekt

Narzędzie 13: Refleksyjność kontekstu

Narzędzie 26: Wyobrażone światy

W skeczu rozgrywającym się w łazience można dostrzec pewne drobne różnice ikonograficzne, które pozwalają lepiej umiejscowić sytuację w danym kontekście kulturowym: w trzech wersjach (Quebec, Rosja, Włochy) główna bohaterka leży naga w wannie. Jej ciało jest niewinnie pokryte pianą. W polskiej wersji, żeby unikać wszelkich aluzji do treści erotycznych, Kasia siedzi przy wannie, w samej bieliźnie, zajęta pedicure. W trzech wersjach męski bohater jest również zajęty pedicure, w bieliźnie lub w szlafroku – tylko Fabio nadal ma na sobie spodnie wizytowe i buty, chociaż zdążył już zdjąć koszulę, pozostając w podkoszulku: on czyta gazety ekonomiczne.

W każdym razie jest to bez wątpienia sytuacja prywatna; zasady proksemiki również potwierdzają warunki intymności między dwojgiem bohaterów²⁶³. We Włoszech nie ma przeszkód dla kontaktu wzrokowego, za to w innych wersjach kobieta nie widzi oczu partnera, a on musiałby się odwrócić, by odczytać emocje na jej twarzy.

W pierwszej części swojej opowieści kobieta informuje, że ktoś z jej biura wyjechał na urlop w to samo miejsce, gdzie oni; kupił podobne ubrania, zrobił identyczne zdjęcia. Nazwa tej miejscowości zmienia się w każdym kraju, również dlatego, że musi być to kurort znany widzom, zgodnie z teorią bliskości kulturowej Straubhaara²⁶⁴. Kanadyjczycy wybrali się na narty do Mont-Sainte-Anne, Polacy do Karpacza, Rosjanie do Dombaju, Włosi do ekskluzywnego Gstaad w Szwajcarii. Wybór miejscowości czyni opowieść bardziej realną i lokalną, dając przy tym pewne wyobrażenie co do statusu majątkowego pary: stać ich na eleganckie i drogie wakacje za oceanem lub na nartach, ponieważ piastują stanowiska kierownicze i nie mają dzieci.

Kiedy kobieta przechodzi do opisu domniemanej orgii w biurze, jej wybory leksykalne różnią się w zależności od kraju. Wersje francuskojęzyczne są najbardziej dosadne i zawierają najwięcej wulgaryzmów, ale ironiczny ton Sylvie sprawia, że kanadyjska relacja brzmi mniej realistycznie, a przez to mniej trywialnie niż jej odpowiednik we Francji. Masza i Lesja wybierają formy mowy potocznej, przez co styl staje się niższy. W wersji polskiej i włoskiej sytuacje zostały przedstawione w sposób implicytny, oparty na podwójnych znaczeniach i aluzjach. Pozorna cenzura niekoniecznie oznacza mniej efektowny przekaz treści: zmysłowy ton, z jakim Joanna Brodzik w roli Kasi przedstawia orgię w biurze za pomocą serii dwuznaczników, osiąga poziom realizmu i namiętności wyższy niż w innych wersjach.

Dziewczyny z Quebecu i Rosji podnoszą ton głosu i bez eufemizmów opisują różne etapy imprezy na tle seksualnym. Uważają, że ukarzą w ten sposób partnera, który nie chce słuchać ich opowiadań, jednak doświadczają jeszcze większego upokorzenia, kiedy uświadamiają sobie, że ich sztuczka nie przynosi efektu. Kobiety z Włoch i Polski wymyśliły sobie podobną historyjkę, jednak przekazują ją w sposób bardziej domyślny, żeby partner mógł samodzielnie zinterpretować podtekst. Kasia rozumie powody, dlaczego Tomek jej nie słucha i z pogodą ducha

²⁶³ E. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2001.

²⁶⁴ J.D. Straubhaar, *Beyond Media Imperialism*, op. cit.

akceptuje sytuację. Michelle wytyka partnerowi błąd i zmusza go do wyjaśnień, po których między nimi ponownie ustanawia się układ harmonijny.

Szczegółowe badanie czterech scen pokazuje, że sytuacja rozwija się i kończy inaczej w różnych krajach; ściślej mówiąc, w Rosji nie ma różnic w porównaniu z oryginałem z Quebecu, we Włoszech i w Polsce rozwiązania są natomiast wyraźnie odmienne, czego nie można traktować jako przypadek. Scena została tam ponownie zaplanowana i kręcona, zgodnie z lokalnymi kanonami kultury i estetyki, jak również z tradycjami humoryzmu.

Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa

Narzędzie 12: Podział wypowiedzi

W trzech wersjach kobieta prosi mężczyznę, aby zapytał ją, jak minął jej dzień w pracy. Mężczyzna posłusznie powtarza słowa jej prośby. Taka wierność reprodukcji wypowiedzi może wydawać się dowodem na to, że mężczyzna słucha i aktywnie uczestniczy w dialogu, ale z jego tonu głosu można wywnioskować, że apatycznie wykonuje rozkaz, nie starając się przerobić tekstu i uczynić go bardziej osobistym. W Polsce pytanie pada spontanicznie ze strony Tomka, ale ma na celu przerwanie ciszy, a nie zainteresowanie sprawami Kasi.

Mężczyzna uczestniczy w dialogu w sposób niewerbalny: uśmiechy, mrugnięcia, dźwięki aprobaty, pieszczoty. W większości przypadków są to reakcje konwencjonalne, sygnały tła, które mężczyzna wysyła niemal automatycznie, jednakże w rzeczywistości nie słucha partnerki. W Polsce i Francji Tomek i Jean izolują się niemal od samego początku i w ogóle nie uczestniczą w interakcji. W Ukrainie Roma rozwiązuje krzyżówkę i podkreśla swoje poszukiwanie haseł różnymi dźwiękami, a Lesja interpretuje je jako zachętę do kontynuowania opowieści. Sasza wydaje konwencjonalne dźwięki z precyzyjną regularnością pomiędzy jednym a drugim, te jednak nie pokrywają się z rytmem opowieści Maszy.

Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych

Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych

Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych

Narzędzie 17: Budowanie relacji

Pod koniec skeczu w większości przypadków chłopak wychodzi z łazienki, pozostawiając partnerkę zdumioną. Można więc stwierdzić, że zranił swoją dziewczynę, nie słuchając jej, jednak ucieka z sytuacji bezkarnie i z poczuciem czystego sumienia; uwzględnienie jego nieświadomości jako okoliczności łagodzącej jest dyskusyjne. Jeśli ich związek porównać do rywalizacji, to mężczyzna wychodzi z tego pojedynku zwycięsko. Inaczej skecz kończy się we Włoszech: Michelle przywołuje Fabio do porządku, wytyka mu błędne zachowanie i przywraca równowagę w ich związku. Rozwiązanie w Polsce jest jeszcze inne, ponieważ Kasia rozumie i wybacza Tomkowi nieuwagę, ale korzysta z okazji, by się z niego wyśmiewać.

Stwierdzono już, że obecność innych osób zakłóca równowagę pomiędzy dwojgiem kochanków. Decyzja o analizowaniu dialogów z udziałem matki dziewczyny w sekcji poświęconej rozmowie z osobami trzecimi podyktowana jest faktem, że jest ona jedną z najczęściej występujących postaci w serialu. Ich relacje opierają się nie tylko na powierzchownym kontakcie podczas przypadkowego spotkania, lecz także na szeregu emocji, rozwijających się przez lata. Uczucia, które każdy ma w stosunku do innych w tym zamkniętym, trzyosobowym środowisku, są jasno określone, chociaż nie zawsze znane są przyczyny je wywołujące. Inaczej reprezentowane w różnych krajach są relacje w gronie rodzinnym, sposób zapamiętywania zmarłych, podejście do osób starszych. W tej sekcji, tak jak w całym rozdziale, uznano, że zagłębienie do dodatkowych wersji z innych krajów (z Ukrainy i Francji) pozwala na szerszy, ciekawszy ogląd.

Narzędzie 27: Dyskurs przez duże D**Narzędzie 3: Dziwny efekt****Narzędzie 13: Refleksyjność kontekstu****Narzędzie 26: Wyobrażone światy**

W oryginalnej wersji z Quebecu Guy przychodzi na obiad u teściowej gotowy na konflikt, a jego najsilniejszą bronią jest ironia. Zamierza za pomocą ironii odierać wszystkie sztuczki, które starsza pani stosuje, żeby przywiązać do siebie córkę i wpływać na jej życie: cowieczorna długa rozmowa telefoniczna, niedzielny obiad, wspomnienia z dzieciństwa, porady o zarządzaniu domem. Chłopak zyskuje przewagę, oferując swojej dziewczynie namiętność. Guy czerpie przyjemność z uświadamiania swojej teściowej, że Sylvie nie jest już grzeczną dziewczynką, umie samodzielnie podejmować decyzje i ma z nim silny związek, oparty nie na małżeństwie, a na szczerych uczuciach i na przyjemności z życia seksualnego.

Oglądając włoską wersję, ma się wrażenie, że teściowa jest irytująca, jednak nie wrogo nastawiona wobec Fabia: wyraża się w elegancki, staroświecki sposób, pedantycznie krytykuje wszystko, jednak umie ciepło odzywać się do córki. Jej złośliwość jest bardziej skryta, można ją dostrzegać jedynie w drobnych szczegółach, ponieważ kobieta nie ujawnia wyraźnie swojej niechęci do chłopaka. W obecności teściowej Fabio nie umie się powstrzymać: gestykuluje i staje się gwałtowny, podnosi głos, nie kontroluje słowotoku. Relacja między nimi wydaje się w ten sposób bardziej złożona: matka, nie obnażając własnej złośliwości, niemal wciela się w rolę biednej ofiary, maltretowanej przez zięcia, a Fabio staje się godnym potępienia za przesadne zachowanie. Kwestie chłopaka pozbawione są subtelnej ironii jego odpowiedników, a zawierają grubiańskie dowcipy, przedstawiane w sytuacjach z gatunku slapstick.

W Moskwie Sasza na ogół ogranicza do minimum swoje słowa. Zwracając się do teściowej, posługuje się tonem dość formalnym, wyrażającym szacunek, ale też brak poufałości; nie podnosi tonu głosu, nie używa wulgaryzmów, a w kilku wyważonych słowach kieruje cały swój sarkazm przeciwko znienawidzonej teściowej. Właśnie ten efekt sprawia, że odpowiedzi Saszy są skuteczne: forma jest grzecznościowa, a treść obraźliwa. Teściowa też zachowuje dystans wobec zięcia, traktując go prawie jak obcego, na pewno nie jak członka rodziny; ostatecznie jednak swoimi słowami denerwuje własną córkę bardziej niż zięcia.

W Polsce Tomek stara się jak najmniej brać udział w rozmowie: odzywa się tylko wtedy, gdy jest pytany lub prowokowany. Na szczególną uwagę zasługuje w tej wersji trudna relacja między matką a córką: starsza kobieta zachowuje się egoistycznie i roszczeniowo w stosunku do Kasi, która, przeciwnie, odczuwa infantylną potrzebę pojednania z nią. Tomek więc woli trzymać się na uboczu, pozwala kobietom wyjaśniać urazy między sobą; gardzi teściową nie tyle za to, jak ona go traktuje, ile za to, jak traktuje jego partnerkę. Jego wypowiedzi są krótkie, cięte, cyniczne, ale nie pozbawiają mowy teściowej, mającej zawsze ostatnie słowo. Tomek, w przeciwieństwie do swoich odpowiedników, nie zawstydzają swojej dziewczyny, opowiadając o ich wspólnych namiętnych chwilach w łóżku, zachowując się jak tradycyjny polski dżentelmen.

Wyposażenie domu starszej pani wygląda w każdym kraju inaczej. Wspólny jest staroświecki styl, kontrastujący z nowoczesnym, modnym wystrojem mieszkaniu bohaterów serialu. Elementy dekoracji, jak na przykład bibeloty i fotografie, są odpowiednio dobierane do lokalnego gustu.

W tworzeniu kontekstu biorą udział nie tylko aspekty wizualne, lecz także odniesienia do zwyczajów i rytuałów danej wspólnoty. Niedzielny obiad, w którym uczestniczą wszyscy członkowie rodziny, często zwieńczony jest deserem, ten jednak różni się w zależności od kraju: tarta z bananami w Quebecu, sernik w Polsce, *crostata* z truskawkami we Włoszech, ciasto z żurawiną w Rosji. Fabuła kolejnych odcinków z teściową toczy się inaczej w różnych krajach, na co poważny wpływ ma kontekst kulturowy, w jaki została wpisana: w Quebecu teściowa znajduje kochankę, katolickiego księdza. Ten zwrot akcji nie tylko wprowadza nieoczekiwaną przemianę postaci: już nie zgorzkniałej i staromodnej, a wesołej i bezpruderyjnej; przedstawia też nową postać, a raczej nową karykaturę – księdza, ofiarę specyficznych dowcipów i satyry społecznej. W Rosji epizody te zostały dostosowane do lokalnych realiów, wzięto pod uwagę fakt, że ksiądz prawosławny nie jest związany celibatem. Z kolei we Włoszech i w Polsce pojawiły się alternatywne rozwiązania, aby uniknąć żartowania z kleru i religii, ponieważ to mocno zakotwiczone i szanowane tematy w kulturze i tradycji tych dwóch krajów.

W pierwotnej wersji teściowa umiera: jest to odcinek inny niż wszystkie, dominuje w nim czarny humor. Także w tym przypadku rosyjscy adaptatorzy powielili fabułę oryginalną, ale w Polsce i we Włoszech tak się nie dzieje: śmierć pozostaje w tych krajach tematem delikatnym, dotyczącym pewnych aspektów mistycyzmu, z których nie wypada żartować. Ten wybór znajduje uzasadnienie

również na poziomie stylistycznym: trudno wyobrazić sobie włoski czy polski program rozrywkowy, jak na przykład *sitcom*, który nie zapewnia szczęśliwego zakończenia wszystkim bohaterom, nawet tym negatywnym.

W trzeciej sekcji rozdziału podkreślone zostały jeszcze większe różnice pomiędzy wersjami, które polegają albo na całkowitym przepisaniu sceny, znacząco zmieniającym lokalizację i wykonanie rytuału, albo nawet na wyeliminowaniu sceny z fabuły. Sekcja ma na celu zbadanie rozmów z przedstawicielami instytucji, jednak we Włoszech i w Polsce takie spotkania się nie odbywają. We wszystkich czterech krajach ojciec bohatera oczekuje potomka z nową kochanką, co skomplikuje już napiętą relację między rodzicem a synem. Nie pomagają lekkomyślność kochanki i tłumiona zazdrość bohaterki serialu, która czuje się bardziej od niej uprawniona do oczekiwania dziecka.

Narzędzie 27: Dyskurs przez duże D

Narzędzie 3: Dziwny efekt

Narzędzie 13: Refleksyjność kontekstu

Narzędzie 26: Wyobrażone światy

Narodziny dziecka – syna ojca bohatera serialu i jego młodej kochanki – to wydarzenie, które zaburza i tak już delikatną relację pomiędzy czwórką ludzi. W wersji oryginalnej matka proponuje oryginalne imiona dla syna: *Léon*, *Hugues*, *Clément*, *Hermenegilde*, *D'Artagnan*. Pierwsze trzy to imiona przestarzałe i staromodne, czwarte jest rzadkie i pompatyczne, ostatnie to nawet nie imię, ale przezwisko postaci historycznej. W innych krajach proponowane imiona są inne, pasujące do lokalnej wrażliwości i tradycji. W Rosji: *Atanazy* i *Pankracy* (należące do tradycji prawosławnej), *Gwidon* i *Marat* (pochodzenia obcego), *Jukos* (nazwa bogatej spółki sektora naftowego); w Polsce: *Oskar* i *Winicjusz* (rzadkie i staromodne), *Hobbit* (jak gatunek postaci z sagi Władcy Pierścieni); we Włoszech: *Leone* (staromodne) i *Ermenegildo* (długie i przesadne). Ojciec dziecka jest skłonny przyjąć każdą propozycję, a dwójka bohaterów stara się skłonić dziewczynę do przemyślenia konsekwencji takiego wyboru. Kiedy dziewczyna ostatecznie proponuje imię *Anakin* (w Polsce: *Jedi*), inspirowane postacią z Gwiezdnych wojen, rozpoczyna się seria niefortunnnych nieporozumień, w wyniku których zapada nieodwołalna decyzja: w Kanadzie i Rosji (oraz w

Ukrainie) dziecko będzie się nazywać Anakin George Lucas, a we Włoszech i w Polsce tylko George Lucas.

Z tą decyzją opowiadanie o niemowlęciu w Polsce i we Włoszech dobiega końca. Dziecku nadano imię w obcym języku, nieco egzotyczne lub kiczowate, jednak akceptowalne przez społeczeństwo, ponieważ można łatwo je powiązać z imionami dwóch świętych.

W pozostałych dwóch krajach (jak również w Ukrainie) imię musi jeszcze przejść etap oficjalnego nadania w ramach przyjmowania nowego członka przez społeczeństwo. Procedura przyjęta w Kanadzie to chrzest katolicki, w Ukrainie chrzciny są udzielane zgodnie z obrzędem prawosławnym, w Rosji zaś rejestracja odbywa się w urzędzie stanu cywilnego. W trzecim przypadku nie ma rytuału religijnego, jednak należy przejść przez stosowną procedurę biurokratyczną.

W każdym z trzech przypadków, zarówno ksiądz katolicki, jak i prawosławny i pracowniczka urzędu gminy potępiają wybrane imię, starają się odwieść rodziców, nawet wykorzystują własny autorytet, aby nie dokończyć tej procedury: *Je vous rappelle que ce choix du baptême implique une éducation chrétienne... Et ce prénom ne va pas tellement là. ... Alors peut-être Anaclet Georges Luc ?* [Przypominam, że prosząc o chrzest, przyjmujecie obowiązek wychowania go w wierze... a to imię nie w tym duchu. ... To może Anaclet Georges Luc?]

А як раб божий Ананій Гіоргій Лука. [A jako sługa Boży Ananij Giorgij Luka.] *Я бы на вашем месте хорошенько подумала. Мне кажется, что когда ребёнок вырастет спасибо за такое имя не скажет. ... Значит вы настаиваете, чтобы этому младенцу рождённому в России дали негритянское имя Энакин Джордж Лукас?* [Na Państwa miejscu bym to dobrze przemyślała. Wydaje mi się, że jak dziecko dorośnie, to nie podziękuje za takie imię. ... Więc nalegacie Państwo, żeby temu dziecku urodzonemu w Rosji nadano murzyńskie imię Anakin George Lucas?]

Scena chrztu w Kanadzie i Ukrainie staje się pretekstem do ośmieszenia duchowieństwa: rytuał odbywa się niezgrabnie, mechanicznie, bez mistycznego udziału celebrującego, który jednak do ostatniej chwili nie zgadza się na błogosławienie dziecka z imieniem nienależącym do tradycji biblijnej. W Rosji z kolei skecz zawiera drwiny z chaotycznej administracji i żarty na temat aktualnej sytuacji politycznej.

Decyzja o nieumieszczeniu tej sceny we Włoszech i w Polsce jest uzasadniona. Wiadomo, że bohaterowie serialu są nowocześni, otwarci i kosmopolityczni, jednak wybór świeckiej rejestracji dziecka w urzędzie zostałby przyjęty przez

publiczność jako ostentacyjne zerwanie z duchowym lokalnym obyczajem. Grubiańskie przedstawienie chrztu katolickiego, podobne jak w wersji oryginalnej, postawiłoby natomiast duchowieństwo i sam Kościół w złym świetle, obrażając tradycje i wartości widzów. Już w poprzedniej sekcji zwrócono uwagę na fakt, że w wersjach z Polski i Włoch nie został odtworzony wątek z Quebecu, zgodnie z którym matka dziewczyny wybrała księdza katolickiego jako kochanka. Jest to zatem kolejny, konsekwentny wybór adaptatorów dyktowany szacunkiem do powszechnych w kraju wartości.

Narzędzie 7: Czyny, a nie tylko słowa

Narzędzie 12: Podział wypowiedzi

Omawianie etapów i formuł obrzędu chrztu jest okazją, żeby odwołać się do teorii aktów mowy według Johna L. Austina²⁶⁵. Słowa wypowiedziane przez szafarza są czynnością o określonych konsekwencjach: od tego momentu dziecko nosi imię akceptowane przez wspólnotę. Błędnie oceniany autorytet celebrującego lub niepoprawne wymawianie formuły mogą przyczynić się do unieważnienia czynności. Złe intencje mówiącego, jak również pozostałych uczestników, mogą sprawić, że czynność będzie niefortunna. Nawet w przypadku zapisu w urzędzie mogą wystąpić błędy wykonawcze, na przykład przy sporządzaniu aktów. Podczas skescu wszystkie te zdarzenia mają miejsce, sprawiając, że właściwe wykonanie zadania stoi pod dużym znakiem zapytania:

Autorytet duchownych (w Quebecu i Ukrainie) podważany jest przez ich zachowanie, gdy odbierają telefon podczas obrzędu i zaczynają negocjować zakup luksusowego samochodu.

Duchowni popełniają celowe błędy wykonawcze, kiedy niepoprawnie wymawiają imienia dziecka.

Wątpliwe są intencje starszego brata noworodka, który nie jest szczególnie wierzący, wręcz sceptycznie podchodzi do rytuału. W Rosji Sasza sprzymierza się z urzędniczką, aby imię Anakin nie zostało wpisane do rejestru.

Matka dziecka odchodzi od ustalonej procedury, ponieważ zmienia formuły rytualne, lub dodaje nowe.

²⁶⁵ J.L. Austin, *Jak działać słowami*, op. cit.

Główna bohaterka, jako jedyna, jest przejęta rolą, jaką narzucił jej obrzęd, stara się jak najlepiej ją odegrać, bardziej skupiona na zapamiętywaniu formuł rytualnych i utrzymywaniu pozorów niż na konsekwencjach tej procedury.

Narzędzie 15: Budowanie praktyk kulturowo-społecznych.

Narzędzie 18: Budowanie dóbr społecznych

Narzędzie 16: Budowanie ról społecznych.

Narzędzie 17: Budowanie relacji

Według teorii Jamesa Gee z dyskursu można wywnioskować informacje o tożsamości i roli mówiących czy praktykach społecznych, jakie zamierzają oni realizować podczas rozmowy, o nawiązywanych relacjach i wartościach, na których opierają się wyrażane sądy. Cztery osoby obecne w pierwszej części badanej tu sceny wychodzą z różnych założeń, tym bardziej, że relacje między nimi już przed spotkaniem w szpitalu były skomplikowane, nie licząc relacji każdego z nich z noworodkiem (piątym, niemym bohaterem skeczu).

Dyskusja przebiega z trudem, ponieważ każdy stara się narzucić pozostałym swoje zdanie w tej sprawie i upiera się przy realizacji własnego celu: nadać dziecku niekonwencjonalne, nietuzinkowe imię lub uniemożliwić nadanie mu tego imienia ze względu na racjonalne, praktyczne podejście.

Spór jest inaczej rozwiązywany w poszczególnych krajach, również pod wpływem lokalnych czynników kulturowych i społecznych. Zmieniają się także sposoby nadawania imienia, zależne od zwyczajów panujących w różnych krajach, a co za tym idzie, od odpowiednich „wyobrażonych światów”.

Ostatecznie w Kanadzie, Ukrainie i Rosji osiągnięto rozwiązanie skrajne, które nie wszystkich zadowala. Podczas uroczystości nadania imienia przedstawiciel instytucji, na podstawie przyznanego mu autorytetu, powinien kształtować kontekst i przebieg konwersacji, opierając się na uznanym rytuale lub procedurze. Jego zachowanie jednak, jak również zachowanie innych uczestników, powoduje większe zamieszanie i stawia pod znakiem zapytania samo wykonanie aktu nadania imienia.

Ponieważ w Polsce i we Włoszech scena chrztu została celowo usunięta, wybór imienia również kończy się akceptowalnym dla wszystkich kompromisem.

Zakończenie i wnioski

Na początku niniejszej pracy zaprezentowano dwie fikcyjne postaci, mężczyznę i kobietę, bohaterów kanadyjskiego serialu komediowego: Guya i Sylvie. Aby pogłębić badania nad nimi, nad ich sposobami wyrażania uczuć i budowania relacji społecznych, konieczne było zdefiniowanie istoty postaci fikcyjnej. Ustalono zatem, że na potrzeby badań obie postaci będą traktowane jak realne osoby, a przynajmniej jak udana symulacja dwóch realnych osób, komunikujących się spontanicznie. Pozwoliło to na zastosowanie do zebranego korpusu metod analizy dyskursu i konwersacji. Jest to jednak decyzja umowna, gdyż należy mieć świadomość, że pozornie spontaniczne zachowania językowe bohaterów zależą od pracy wykonanej wcześniej przez autorów i aktorów.

Równie ważne było wpisanie postaci w kontekst kulturowy i językowy: Quebec to francuskojęzyczna prowincja Kanady, Guy i Sylvie rozmawiają ze sobą po francusku, a dokładniej w lokalnym wariantcie francuskiego, tak zwanym Quebecois. Po ustaleniu, że język bardzo często odgrywa kluczową rolę w utrwalaniu tożsamości kulturowej danego kraju, łatwo udowodnić istotność tej zasady w przypadku jedyne go obszaru francuskojęzycznego na kontynencie całkowicie zdominowanym przez język angielski. Nadawane przez telewizję w Quebecu treści lokalne przyczyniają się do utrzymywania popularności języka francuskiego wśród mieszkańców i ich przywiązania do społeczności prowincji.

Guy i Sylvie mają swój specyficzny repertuar zachowań językowych – idiolekt. Za jego pomocą wyrażają swoją osobowość i budują relacje społeczne. Termin ten odnosi się tu do zestawu obyczajów komunikacyjnych specyficznych dla pojedynczej osoby lub nawet dla określonego etapu jej życia w kontekście języka używanego przez społeczność, do której ona należy. Zawiera elementy słownictwa, składni i wymowy, jest wynikiem doświadczeń, wykształcenia, kontaktów z innymi językami i dialektami.

Idiolekt postaci został zbadany w ramach analizy dyskursu, według kryteriów ilościowych i jakościowych. Aspekty semantyczne służą bardziej określeniu pochodzenia kulturowego i społecznego postaci, podczas gdy czynniki pragmalingwistyczne pomagają zweryfikować ich osobowość i bieżące relacje społeczne w kontekście, w którym są one za każdym razem umieszczane. Poprawność gramatyczna może świadczyć o ukończonych studiach, o rodzinie i klasie społecznej, pochodzeniu, o lekturach. Na wybory leksykalne mogą mieć wpływ środowisko pracy, środki masowego przekazu, znajomi, a także małe, rodzinne środowisko złożone z dwojga kochanków. Badanie aktów

mowy, implikatur, a także komunikacji niewerbalnej bohaterów prowadzi do wniosku o kontekstowym użyciu języka jako realnego i konkretnego działania. W szczególności można ocenić równowagę w relacjach, które tworzą się z innymi postaciami w trakcie każdego zdarzenia lingwistycznego, na sposób, w jaki przekazywane są intencje własne i interpretowane są intencje innych.

Aby kompetentnie ocenić zwyczaje komunikacyjne Guya i Sylvie w trakcie budowania relacji społecznych w określonych kontekstach, przywołane zostały badania na ten temat, w szczególności teorie i metody analizy dyskursu mające na celu rozpoznanie i uzasadnienie tych obyczajów. Również w tym przypadku należało dostosować niektóre parametry tak, aby pasowały do konkretnej kategorii postaci fikcyjnych.

Dwoje bohaterów to mężczyzna i kobieta, czasem przedstawiani jako karykaturalni przedstawiciele płci, do której należą. Chociaż początkowo w ramach tego badania nie planowano korzystania z teorii gender, takie podejście zostało uwzględnione: przytoczone zostały publikacje o komunikacji mężczyzn i kobiet, uwidoczniające różnice w sposobach nawiązywania kontaktu, przekazywania własnych intencji, wpływania na opinie i działania rozmówcy.

Dialog pomiędzy Guy i Sylvie wybrano jako przedmiot badawczy, ponieważ program telewizyjny, w którym występują, został zaadaptowany i następnie wyemitowany w około trzydziestu krajach na całym świecie. Dzieje się tak, gdy pomysł na pewien program, tak zwany format, zostaje sprzedany innej zagranicznej stacji telewizyjnej wraz z prawem do nagrywania nowego, podobnego programu z udziałem lokalnych aktorów. Jest to szeroko rozpowszechniona na rynku telewizyjnym metoda, pozwalająca zaoszczędzić czas i pieniądze niezbędne do tworzenia i testowania nowych produktów. Polega na założeniu, że program, odnoszący sukces wśród publiczności w jednym kraju, powinien powtórzyć ten sukces w innym – po odpowiednich zmianach podyktowanych koniecznością przystosowania do lokalnych warunków kulturowych i społecznych. W wyniku adaptacji „istoty” Guya i Sylvie powstały „bliźniacze” postaci zagraniczne, a do niniejszego badania porównawczego wybrano trzy pary europejskie: z Polski (Tomek i Kasia), z Rosji (Sasza i Masza) oraz z Włoch (Fabio i Michelle). Z adaptacji wynika, że osobowości bohaterów, ich ambicje i uczucia są identyczne; więzi rodzinne, przyjaźnie i relacje społeczne pozostają prawie niezmienione. Sposoby wyrażania uczuć i budowania relacji mogą się jednak różnić w poszczególnych wersjach językowych ze względu na wpływ lokalnych czynników kulturowych. Odmienne są, choć

minimalnie, pewne parametry męskości i kobiecości, relacje w rodzinie i wobec instytucji, podejście do specyficznych, delikatnych tematów, takich jak seks, polityka czy religia. Różnice te uwypuklają się podczas analizy idiolektów postaci z wersji lokalnych i porównywania ich między sobą, ze szczególnym uwzględnieniem cech semantycznych i pragmatycznych.

Celem pracy była weryfikacja, czy i jak zachowania językowe tej samej postaci różnią się, gdy zostaną umieszczone w innych kontekstach społecznych i kulturowych.

Analiza przebiegła w dwóch etapach. W pierwszym dokonano osobnej weryfikacji zachowań konwersacyjnych bohaterów w różnych wersjach, pracowano na korpusie uzyskanym dzięki transkrypcji dialogów wybranych odcinków każdego serialu. W drugim uwaga została przeniesiona na strategie przyjęte przez bohaterów w budowaniu relacji społecznych, zbadano ich zachowania – językowe i pozajęzykowe – w określonych sytuacjach. Innymi słowy: pierwszy etap miał na celu rozpoznanie najistotniejszych cech idiolektów bohaterów, a drugi dążył do weryfikacji ich zastosowania w konkretnym kontekście.

Wyniki tych badań zostały skatalogowane w ramach metody analizy dyskursu zaproponowanej przez Jamesa Paula Gee²⁶⁶. Metoda ta polega na zastosowaniu zestawu narzędzi, z których każde zawiera serię pytań mających na celu interpretację języka w użyciu. Z zestawu można korzystać w sposób subiektywny: badacz wybiera potrzebne narzędzia i używa ich w odpowiedniej dla niego kolejności. Pytania zawarte w każdym narzędziu są ogólne i muszą być przereformułowane do celów konkretnego badania.

Wnioski przedstawiono w formie odpowiedzi na postawione pytania. Jest to rama zastosowana również w końcowych częściach dwóch rozdziałów empirycznych tej pracy (rozdziały 4 i 5). Niektóre narzędzia są zgrupowane lub umieszczone w relacji zależności od siebie, zgodnie z kolejnością przedstawioną w podrozdziale III.6.2.

Zastosowanie zasad analizy naturalnego dyskursu do dialogów między postaciami fikcyjnymi

Określając metodę pracy przyjęto, że język postaci należy analizować tak, jakby był prawdziwy i spontaniczny. Stwierdzono bowiem, że adaptacja skutecznie odwzorowuje język mówiony. Konsekwentnie przebadano poszczególne postaci, ich zachowania i język. Narzędzie 6 służy do zdemaskowania iluzji i przypomnieniu, że

²⁶⁶ J.P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, op. cit.; idem, *How to Do Discourse Analysis*, op. cit.

idiolekt poszczególnych bohaterów nie jest wynikiem rzeczywistych doświadczeń życiowych każdego z nich, lecz tych wymyślonych przez autorów. Jest sztucznym produktem, opracowanym przez adaptatorów i aktorów, którzy w te role się wcielają: wykrzyknienia nie są spontaniczne, błędy gramatyczne nie są konsekwencją chwilowego rozproszenia, wybory leksykalne nie są nieświadome, reprezentowane relacje międzyludzkie są symulowane.

Narzędzie 6: Problemy z ramą (the frame problem tool)

Badania nie zostają unieważnione, gdyż dialogi pozostają na tyle realistyczne, że można je rozpatrywać jako prawdziwy materiał: czy to jednak może zmienić założenia analizy, a co za tym idzie, jej wyniki?

Po przeprowadzeniu badania założenia nadal okazują się uzasadnione, a wyniki analizy nie ulegają zmianom. Zmienia się jednak formuła ich interpretacji: o ile dotychczas pisano, że dana postać preferuje pewne formy gramatyczne od innych, posługuje się określonym stylem, nawiązuje konkretny rodzaj relacji z innymi ludźmi, odtąd należy wziąć pod uwagę, że to nie ona tak rzeczywiście robi, a decydują autorzy.

Dla badania wybrano ścieżkę odwrotną do tej, którą obrali autorzy serialu. Podczas gdy w rozprawie osobowość postaci jest wydobyta na podstawie jej sposobu mówienia, autorzy – po zdefiniowaniu charakteru postaci – stworzyli dla niej specjalnie dopasowany idiolekt. W obu przypadkach potwierdza się istnienie tego, co jest wspomniane również w tytule tej pracy, czyli współzależności pomiędzy idiolektem postaci fikcyjnej a jej osobowością.

Cechy idiolektów postaci

Gee nie pisał o idiolektach, jednak można dostrzec podobieństwa z jego *językami społecznymi* (narzędzie 24). Są to style i odmiany danego języka powszechnego, które mówiący przyjmuje, żeby odegrać właściwą dla danego momentu rolę. Wpływają na nie również zasoby kulturowe i wartości ideologiczne mówiącego, określane przez narzędzie 21. Opis elementów składających się na idiolekty poszczególnych postaci był przedmiotem analizy głównie w rozdziale czwartym. Do opisu przyczyniły się wybrane narzędzia spośród zaproponowanych przez Gee, jak np.: słownictwo (narzędzie 8); styl, forma, gramatyka (narzędzie 9); składnia (narzędzie 10); metafory, frazeologizmy, ironia

(narzędzie 23); intertekstualność (narzędzie 25); pragmatyka (narzędzie 7); analiza konwersacyjna (narzędzie 12).

Narzędzie 24: Języki społeczne (the social languages tool)

W jaki sposób wykorzystane są słowa i struktury gramatyczne, aby odzwierciedlić dany język społeczny, używany w specyficznych, umownych sytuacjach? Które elementy poszczególnych języków społecznych najsilniej wpływają na naturalnie przyswojony język danego człowieka i z jakim skutkiem?

Narzędzie 21: Budowanie systemów znaków i wiedzy (the sign systems and knowledge building tool)

W jaki sposób użyte słowa i gramatyka określają specyficzny idiolekt danej postaci? W jakim stopniu są w stanie wyrazić jej poczucie przynależności (do grupy społecznej czy narodowej) i tożsamości, jej zasoby kulturowe i wartości ideologiczne?

Kochankowie z Quebecu mówią zgodnie z lokalnym wariantem języka francuskiego; we Włoszech, gdzie regionalne wpływy fonetyczne są łatwo rozróżnialne, wymowa Fabio zdradza jego pochodzenie z wybrzeża Romanii, podczas gdy Michelle mówi podobnie jak w dialektach z Lombardii, a dokładniej – z włoskojęzycznej Szwajcarii. Styl jest na ogół nieformalny, gdyż odwzorowuje tok myślenia bohaterów. Zwłaszcza w prywatnych dialogach kochankowie nie zwracają uwagi na formę, aby spontanicznie przekazać swoje najbardziej intymne myśli: dlatego zdania są budowane w chwili wypowiedzenia i zawierają powtórzenia, zawieszenia, przerywniki, zająknięcia.

W wersji polskiej zwyczaje języka mówionego są rozpoznawalne w składni zdań: słowa często wymawiane są w pozornie nielogicznej kolejności, a stawiane są specjalne akcenty emocjonalne; liczne są partykuły i przerywniki: *Kasia, no, perfumują się chłopaki, no*. Nie ma tu rzeczywistych błędów gramatycznych, lecz formy dopuszczalne, chociaż należące do stylu Nieliterackiego. Również w wersji rosyjskiej nie zanotowano błędów, ale wymawianym kwestiom towarzyszą liczne partykuły, charakterystyczne dla języka mówionego, nadające wypowiedziom bohaterów silne emocjonalne nacechowanie: *Ну ты же понимаешь, а?* (Przecież rozumiesz, co nie?).

Poprawność języka włoskiego została oceniona na podstawie stosowanych czasów i trybów czasownikowych: nieobecne są tu formy czasu przeszłego

passato remoto, częściej używanego w języku literackim i w niektórych regionach Włoch, dostrzegane są natomiast formy trybu łączącego, których brak powszechnie uważa się za oznakę słabego wykształcenia.

Również na poziomie leksykalnym dialogi w serialu odzwierciedlają cechy języka mówionego. Słownictwo jest proste, podstawowe i powtarzalne. Zwłaszcza Kasia i Tomek wprowadzają do swoich idiolektów wiele wyrazów szczególnie modnych na początku XXI wieku. Chodzi o neologizmy (*fajny*, *odlotowy*) lub o nowe, zazwyczaj pejoratywne znaczenia dla innych wyrazów (*gacie*, *ciuchy*, *kiecka*). Wrazie potrzeby czerpią jednak z bogatego zasobu polskich zwrotów idiomatycznych.

Nie brakuje w dialogach barwnych wykrzyknień wyrażających irytację, zdumienie czy inną nagłą zmianę nastroju. Wulgarne wyrazy są zwyczajnie zastępowane eufemizmami. Postaci z Quebecu posługują się tak zwanymi *sacres*, przekleństwami odnoszącymi się do religii: choć słowa te dawno uległy desemantyzacji, nadal kojarzą się ze sposobem mówienia klas robotniczych, dlatego stanowią przykład niskiego stylu dla Guya i Sylvie.

Jeśli chodzi o zapożyczenia z języków obcych, warto skupić uwagę na słownictwie pasującym do nowej, przedsiębiorczej, kosmopolitycznej klasy społecznej, do której należą bohaterowie serialu. Liczne są tu wyrazy typowe dla pracowników międzynarodowych korporacji, a także specyficzne angielskie terminy z zakresu techniki, mody, rozrywki. Szczególnie w Warszawie zauważalna jest tendencja do spolszczenia tych zapożyczeń, żeby odpowiednio je odmieniać – *joggingować*, *solarowanie*. Liczne angielskie słowa w dialogach w Quebecu są motywowane powszechnym kontaktem z tym językiem za pośrednictwem środków masowego przekazu sąsiednich prowincji Kanady i Stanów Zjednoczonych.

Główni bohaterowie francuskiej wersji tego serialu – nieuwzględnionej w tej pracy – mają zwyczaj zwracania się do siebie pieszczotliwymi zwrotami *Chouchou* i *Loulou*, w ten sposób zostali zapamiętani przez francuską publiczność. Ich prawdziwych imion (Jean i Alexandra) używano jedynie w obecności osób trzecich. W wersji włoskiej w podobnym celu zostały wprowadzone dialektalne przezwiska *baghino* i *baghina*, które oznaczają prosiaczka i świnkę. To jednak nastąpiło dopiero po około dwudziestu odcinkach, dlatego też w materiale badawczym te określenia występują tylko raz. Para włoskich kochanków zwraca się do siebie per *amore* (kochany, kochana), częściej niż po imieniu, może również dlatego, że imiona Fabio i Michelle nie mają

zdrobnień. W Kanadzie, oprócz imion i przezwisk, często spotykane są także formy hipokorystyczne, to jest nadawanie imion znanych osób (rzeczywistych lub wymyślonych), kojarzonych z cechami, które w danym momencie pasują do zachowania drugiej osoby: Sylvie nazywa swojego partnera *Fredem Flintstonem*, gdy ten wykazuje prymitywną, patriarchalną postawę; Guy nazywa ją *Madame Sting*, gdy ta martwi się o wpływ zakupu puszki tuńczyka na środowisko. Jeśli chodzi o słowiańskie pary, w przypadku imion Tomasz i Katarzyna, Aleksandr i Marija użytkownicy dysponują bogatym repertuarem zdrobnień i form pieszczotliwych, używanych w różnych kombinacjach w celu zaproszenia partnera do rozmowy.

Za pomocą zdrobnień Słowianie wyrażają nie tylko małe rozmiary danych przedmiotów, lecz także swoje oceny emocjonalne. Kasia i Masza często z nich korzystają, odnosząc się do przedmiotów codziennego użytku, do swojego partnera lub do wymarzonego dziecka: *Stefciu, cześć syneczku, cześć kochanie, mamusia tak na ciebie czekała, znowu jesteście rodziną, Stefanku, kochanie, pocałuj tatusia. Zobacz, jak on na ciebie patrzy, kochanie moje, mamusia nóżkę złamała, wiesz, zobacz, pocałuj nóżkę, jaki jest piękny, połóż go sobie tutaj i weź go tak rączką...* Tomek i Sasza natomiast używają zdrobnień, aby w ironiczny sposób umniejszać wartość przedmiotu lub osoby: ... *почему она всегда звонит в половину одиннадцатого и начинает вести с тобой дурацкие беседы о своих сковородках, кастрюльках, собачках?* (...dlaczego ona zawsze dzwoni o wpół do jedenastej i zaczyna z tobą pleść głupoty o patelniach, o rondelkach, o pieskach?).

W dialogach rzadko pojawiają się cytaty literackie, natomiast często przytaczane są przysłowia i frazeologizmy pochodzenia ludowego: *Oh, Guy, t'es donc bien près de tes cents.* (Guy, ty to masz węża w kieszeni).

Nie brakuje nawiązań do współczesnych osobistości muzyki lokalnej i zagranicznej, kina i telewizji, które służą wpisaniu bohaterów do realnego świata widzów serialu. Ta strategia może kojarzyć się z tak zwanymi tekstami precedensowymi, szczególnie badanymi przez językoznawców rosyjskich²⁶⁷.

Metafory, analogie i hiperbole są często stosowane w celach humorystycznych: *Fait que on va y aller, sans ça on va se faire violer par une moufette* (Trzeba iść, inaczej zostaniemy zgwałceni przez skunka). Postać męska tworzy te najbardziej pomysłowe i oryginalne, dziewczyna czerpie z istniejącego już repertuaru. Ironia jest narzędziem często używanym przez postać męską, które polega na wyrażeniu

²⁶⁷ Ю.Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, op. cit.

przeciwieństwa tego, co się chce powiedzieć. Ewentualnie intonacja głosu czy wyraz twarzy mogą zdradzać prawdziwe intencje mówiącego: *Врач сказал мне, что тебе с такой травмой осталось жить всего несколько дней. Поэтому я решил всё-таки раскошелиться тебе на подарок. Ну что, я подумал, когда ты умрешь, я ещё успею сдать его в магазин и верну обратно деньги* (Lekarz mi powiedział, że z taką kontuzją zostało ci zaledwie kilka dni życia. Dlatego postanowiłem nie poskąpić grosza na prezent dla ciebie. Cóż, pomyślałem, kiedy umrzesz, nadal mam czas, aby zwrócić go do sklepu i odzyskać pieniądze). W badanym serialu dziewczyna rzadko wyczuwa ironię, wręcz interpretuje przekaz dosłownie. W konkretnych sytuacjach, na przykład w obecności matki partnerki, jego ironia przeradza się w sarkazm, czyli dodatkowo wyraża pogardę i ma na celu obrazić drugiego człowieka.

Humor osiągany jest na różne sposoby. W Quebecu scenki często kończą się krótkim, ciętym żartem, który niekoniecznie zamyka sytuację, a otwiera ją na różne rozwiązania – po żarcie mogą jeszcze nastąpić cięta riposta, kłótnia, wyjaśnienie, zmiana zdania rozmówcy. Publiczność może sobie wyobrazić różne rozwiązania i śmiać się z możliwych konsekwencji. W wersji włoskiej dialogi są dłuższe i bardziej rozwlekłe, każdą sytuację należy wyjaśnić i zakończyć, humor czasami wywołany jest przez mimikę twarzy bohaterów lub inne czynniki wizualne w ramach nieco staromodnego komizmu w stylu slapstickowym. Dialogi w adaptacji rosyjskiej są krótsze, jednak tam też śmiech publiczności uzyskiwany jest poprzez przerysowane i groteskowe zachowania postaci. W polskiej wersji większość elementów humorystycznych zawarta jest w dialogach: błyskotliwe kalambury, przesadne porównania, cięte riposty przekształcają dialog pomiędzy dwójką bohaterów w ekscytujący pojedynek na słowa.

Podczas rutyny prac domowych zdarza się, że jeden z bohaterów prosi drugą osobę o wykonanie czynności, używając czasowników w trybie rozkazującym. Zwroty grzecznościowe, obficie dodawane we wszystkich językach, podkreślają, że nie chodzi tu o rozkazy, a o prośby. Zauważalne są tu inne formy gramatyczne, pozwalające wpływać na działania drugiej osoby, jak na przykład czasowniki w trybie warunkowym: *Mi passeresti per favore la schiuma da barba?* (Podałbyś mi proszę piankę do golenia?).

Mężczyzna, świadomy drażliwej natury swojej partnerki, stara się unikać rozkazów, woli życzliwie doradzać i skłaniać ją do podjęcia określonych działań: *А ты могла бы поаккуратней? Ты же видишь, что я бреюсь* (Czy mogłabyś być bardziej ostrożna? Przecież widzisz, że się golę!). Ona natomiast, nawet w

obecności innych osób, nie waha się używać wobec niego tonów rozkazujących, nie tyle po to, aby zademonstrować swoją przewagę, ile po to, by utrzymać również poza domem podobny poziom pozbawiony konwenansów. Wydawałoby się to zaprzeczeniem stanowiska badaczy teorii *gender*, według których mężczyzna, pragnący uzyskać wiodącą rolę w grupie, wyraża się, udzielając poleceń, podczas gdy kobieta w celu tworzenia równych relacji aktywnie uczestniczy w konwersacji i słucha swoich współrozmówców. W danym przypadku mężczyzna, bardziej niż wiodącej roli, pragnie harmonii w parze, a jeszcze bardziej prozaicznie: świętego spokoju, dlatego unika sytuacji konfliktowych.

Kobieta umie stosować jeszcze inne strategie, aby przekonać partnera do konkretnej czynności na jej korzyść: manipuluje jego poczuciem winy, pobudza jego dżentelmeńskie instynkty, oferuje nagrody w naturze.

Rozmowa przebiega zwykle w sposób regularny i zrównoważony. Pomimo częstych sprzeczności między partnerami właściwie nie ma sytuacji, w której jeden z nich przerywa drugiemu lub oboje mówią jednocześnie, podnosząc ton głosu, aby przekrzyczeć drugiego. Do płynnego przejmowania głosu przyczyniają się ton pytający i mrugnięcia okiem (w Polsce), spojrzenia i krótkie chwile ciszy (we Włoszech i Quebecu), partykuły (zwłaszcza po rosyjsku): *Ой, а это что такое? Сәйт нудисток, а? Да нет, ну, трудно сказать* (Och, a to co, strona nudystów, czy co? No nie, cóż, trudno powiedzieć). Zgodnie z zasadami analizy konwersacyjnej dialog rozwija się z wykorzystaniem łańcuchowych par przyległych składających się z dwóch wypowiedzi, czyli pary komplementarnych aktów mowy, wyrażonych przez dwóch różnych rozmówców. Drugi akt mowy stanowi bezpośrednią reakcję na pierwszy i często zawiera jakiś fragment z poprzedniej wypowiedzi: rozmówcy w ten sposób wykazują zainteresowanie i zaangażowanie podczas całej interakcji z drugą osobą. Mogą w tym celu jeszcze wysyłać tak zwane sygnały tła, werbalne lub niewerbalne wyrazy, które nie przerywają wypowiedzi drugiej osoby, a informują o aktywnym słuchaniu i o reakcji na dane informacje. Rzadkie sytuacje, gdy te proste konwencje nie są przestrzegane, na przykład kiedy reakcja nie pasuje do pierwszej wypowiedzi lub jest zupełnie nieobecna, są powodem nieprzyjemnych nieporozumień. Aby do tego nie dopuścić, kochankowie często proszą drugą osobę o ponowne przedstawianie sensu ostatniej wypowiedzi albo sami proponują parafrazę, żeby uzyskać potwierdzenie, czy dobrze zrozumieli. Ponadto proszą o wyjaśnienie intencji oraz ujawniają własne.

Język w budowaniu relacji społecznych

Aby przeanalizować komunikację pomiędzy dwojgiem bohaterów serialu, należało sprawdzić ich dialogi nie tylko w sytuacjach intymnych, bez świadków, lecz także w obecności innych osób, które mogą kwestionować ich związek. Pojawiła się więc potrzeba przyjrzenia się, jakie rodzaje relacji para lub poszczególni jej członkowie nawiązują z innymi ludźmi oraz w jaki sposób rozmowa z nimi służy podtrzymywaniu i kształtowaniu tych relacji.

Narzędzie 17: Budowanie relacji (the relationship building tool)

W jaki sposób interakcja językowa służy rozwijaniu, podtrzymywaniu i kształtowaniu relacji między ludźmi?

Najczęściej przytaczanym tematem rozmów między kochankami jest seks. Nie kwestionują szczerego uczucia miłości, które ich łączy, ale równie ważne są cielesne aspekty ich związku. Wypowiedzi bohaterów zawierają aluzje i obietnice, a każda nowa sytuacja może być punktem wyjścia do nowych doświadczeń erotycznych. Mężczyzna jest zadowolony z relacji z partnerką, postrzega ją w bardziej prywatny sposób, w zamkniętej przestrzeni sypialni. Kobieta zaś odczuwa potrzebę ciągłego ulepszania ich związek, zwłaszcza poprzez dialog z partnerem lub innymi ludźmi: z psychologiem, przyjaciółmi, matką.

Używane słownictwo i struktury należą do języka potocznego, szczególnie podczas prywatnych dialogów między dwojgiem bohaterów, świadcząc o wysokim poziomie poufałości między nimi. Granice wulgarności prawie nigdy nie zostają przekroczone. Należy jednak zwrócić uwagę na pewne różnice stylistyczne pomiędzy wersjami lokalnymi, które dotyczą nie tylko tematyki popędu erotycznego. W oryginale z Quebecu wszystkie zagadnienia są poruszane bezpośrednio, a mimo braku wulgarności nie ma tematu, który wywołałby u rozmówców skrępowania i potrzeby korzystania z dłuższych opisów, żeby nie nazywać rzeczy po imieniu. Podobne zachowania językowe odnotowuje się w wersji rosyjskiej, gdzie wiele dialogów zostało przetłumaczonych dosłownie z oryginału.

Autorzy z Polski, świadomi, że w tym serialu po raz pierwszy w telewizji poruszane są tematy związane ze sferą prywatną, uważane za tabu przez wielu

widzów, często uciekali się do domniemanych, pośrednich sposobów ich wyrażania. Taki wybór stylistyczny nie tylko nie utrudniał przekazu, wręcz przeciwnie, unikanie prowokacji sprzyjało powodzeniu programu i przybliżało widzom te tematy. Również w wersji włoskiej podejście do niektórych delikatnych zagadnień jest dorozumiane; jest powiązane z powierzchowną postawą, bardziej skupioną na efektach komicznych każdej scenki niż na przedstawieniu codziennego życia zakochanej pary. Groteskowe elementy wpływają na prawdopodobieństwo niektórych prezentowanych tu sytuacji.

W każdej z sekcji zbadane zostały inne tematy poruszane w serialu. Niektóre z nich są częściej przytaczane w którejś wersji, czasami tylko ze względu na nierównoległe rozmieszczenie scen w pierwszych odcinkach każdej adaptacji. Należy jednak zaznaczyć, że ironiczne nawiązania do bieżących wydarzeń i do sytuacji politycznej w kraju są charakterystyczne tylko dla wersji rosyjskiej. Jeśli chodzi o pozostałe tematy, podejście obu postaci jest na ogół podobne w każdym kraju, jednak sposób, w jakim opinie są wyrażane, odzwierciedla wybory stylistyczne, o których mowa w poprzednich akapitach. Każde z nich jest zazdrosne, a ona przyznaje się do tego i manifestuje publicznie, podczas gdy on woli zachować dla siebie emocje, nie tracąc jednak czujności. Homoseksualizm spotyka się u niej z tolerancją i ciekawością, a u niego z ostentacyjną odrazą i nieuzasadnionym strachem. Rozmowa o własnym ciele i funkcjach fizjologicznych toczy się bez skrępowania.

Obecność innych ludzi w różny sposób zakłóca równowagę między nimi, a co za tym idzie, płynność komunikacji. Zauważono tylko jeden przypadek w wersji rosyjskiej, kiedy Sasza i Masza w obecności ojca i jego kochanki zgadzają się w swoich wypowiedziach do tego stopnia, że dopełniają zdania zaczęte przez drugiego. We wszystkich innych sytuacjach harmonia między nimi jest kwestionowana: chłopak na przykład zawiera spontaniczne sojusze z innymi spotykanymi mężczyznami, zdumionymi kapryśnym zachowaniem jego partnerki, z nadzieją na uzyskanie ich zrozumienia; dziewczyna flirtuje z innymi mężczyznami, aby wzbudzić zazdrość u partnera, a inne kobiety trzyma szorstko na dystans, żeby nie miały okazji porozmawiać z nim. Innymi słowy: para nie funkcjonuje jako jeden byt, napotyka problemy przy najmniejszej przeszkodzie. Nie wydaje się zatem błędem ich prośba o mediację skierowana do psychologa, lecz nawet takie sesje nie przyczyniają się do pojednania.

Pewne postaci celowo wprowadzają zamęt w relacjach między partnerami, a w szczególności matka dziewczyny, dlatego scenom z jej udziałem poświęcono

podrozdział V.2. Stwierdzono, że w Montrealu, Warszawie i Moskwie mężczyzna ogranicza swój udział w rozmowie z teściową do minimum, pozwala partnerce w pełni czerpać przyjemność ze spotkań z matką, pozostając przy niej. Odzywa się jedynie wtedy, gdy zostaje sprowokowany, używa sarkazmu, aby odwdzińczyć się starszej pani za jej jawną złośliwość wobec niego. W Mediolanie Fabio nie przepuści żadnej okazji, by werbalnie znieważyć teściową, która niemal wciela się w rolę ofiary. Pozornie ona jest najmniej wrogo nastawiona na świecie, jednak jako jedyna podaje deser, który mógłby zabić zięcia, gdyż zawiera składniki, na które Fabio jest uczulony.

Adaptacja jako skuteczny sposób dopasowania dialogów do lokalnych kontekstów kulturowych

Ostatni etap stanowi uzasadnienie badania porównawczego. Adaptacja formatu fabularnego polega na przeniesieniu fabuły z jednego kontekstu kulturowego i językowego do innego. Przeniesienie to musi mieć sens, być zrozumiałe dla nowej publiczności (narzędzie 3) oraz, w konkretnym przypadku omawianego *sitcomu*, mieć charakter humorystyczny. W tym celu musi w pełni odzwierciedlać kontekst, do którego przynależy, przedstawiając jego struktury społeczne, zwyczaje, rytuały i otaczające środowisko (narzędzie 26).

Narzędzie 26: Wyobrażone światy (the figured worlds tool)

Jakie strategie zostały stosowane podczas nagrywania adaptacji, żeby dopasować się do lokalnych konwencji językowych, estetycznych i społecznych? Jakie obrazy i słowa zostały wybrane, żeby przedstawiany świat okazał się wzorem „normalnego”, własnego świata dla widzów w różnych krajach?

Na rozwój przedstawianych sytuacji wpływają nie tylko czynniki kulturowe, lecz także społeczne. We wszystkich czterech wersjach równolegle można śledzić przygody ojca głównego bohatera, spodziewającego się dziecka wraz z młodą kochanką. Bohater z trudem znosi tę sytuację, gdyż w dzieciństwie i młodości doświadczył nieobecności ojca. Cierpi także jego partnerka, która bardzo pragnie macierzyństwa i zazdrości ciężarnej dziewczynie.

W takich okolicznościach dziecko przychodzi na świat we wszystkich wersjach, ale jego losy toczą się inaczej. Dyskusja na temat nadania mu imienia rozwija się dwójako: w Polsce i we Włoszech zdecydowano, że dziecko będzie miało na imię *George Lucas*: to imię pochodzenia obcego, nieco egzotyczne lub kiczowate, jednak zrozumiałe i akceptowalne przez społeczeństwo, ponieważ w jakiś sposób powiązane jest z tradycją. W Quebecu i Rosji rodzice postanawiają nadać swojemu synowi imię *Anakin George Lucas*: to imię nienależące do tradycji, inspirowane słynną postacią *science fiction* – *Darthem Vaderem*. W Kanadzie decyzja ta nie napotykałaby przeszkód, gdyby nie fakt, że rodzice życzą sobie dla dziecka chrztu katolickiego. Przedstawiciel Kościoła robi wszystko, aby nie ochrzcić dziecka tym imieniem, dlatego rytuał jest pełen błędów formalnych. W Rosji akcja toczy się w urzędzie miasta, gdzie pracownica nie wie nawet, jak napisać to imię, dlatego na próżno próbuje przekonać rodziców, żeby zmienili zdanie.

Procedury w Kanadzie i Rosji przebiegają zupełnie inaczej, ale w obu przypadkach stają się okazją do ośmieszenia instytucji, zarówno kościoła katolickiego, jak i biurokracji państwowej. Nieprzypadkowo tej sceny nie nagrywano w wersjach z Włoch i Polski, tu autorzy doszli do wniosku, że taki wątek nie tylko nie rozśmieszałby publiczności, wręcz niepokoiłby ją.

Narzędzie 3: Dziwny efekt (the making strange tool)

Co zostało zmienione w adaptowanym tekście, aby nie było odebrane jako dziwne, niezrozumiałe, dwuznaczne przez nowego odbiorcę, aby nie brzmiało jakby pochodziło z innego, zewnętrznego kontekstu kulturowego?

Po zestawieniu porównawczym czterech scen z różnych krajów, przedstawiających identyczny kontekst, można stwierdzić, że przebieg i rozwiązanie danej sytuacji mogą różnić się na poziomie lokalnym, szczególnie wtedy, gdy w celu wywołania śmiechu publiczności przytaczane są tematy związane z seksem. W tym specyficzny przypadku język postaci jest bardziej eksplicytny w Quebecu i Rosji, podczas gdy we Włoszech i Polsce jest pełen podwójnych znaczeń. W pierwszych dwóch krajach kobieta bezskutecznie próbuje zemścić się na partnerze, który jej nie słucha; w Polsce jej porażka jest częściowa i przyjmowana z uśmiechem, a we Włoszech wyjaśnienie sprawy między kochankami przywraca w domu harmonię. Z tym ostatnim przypadkiem wiąże się cecha włoskich skeczy: każda sytuacja wymaga tam zakończenia i wyjaśnienia, dlatego dialogi są ogólnie dłuższe niż w innych krajach.

Przed przystąpieniem do tego badania można było przypuszczać, że większe podobieństwa wykazują zachowania konwersacyjne postaci należących do tej samej grupy językowej, a zatem *Quebecois* i Włosi (języki romańskie) oraz Polacy i Rosjanie (języki słowiańskie). Takie zestawienia można było jeszcze wyobrazić sobie na podstawie czynników historycznych i politycznych: w pierwszych dwóch krajach ustrój demokratyczny, rozwój gospodarczy i wynikający z niego konsumpcjonizm ukształtowały się na długo przed Polską i Rosją, które uwolniły się od reżimów totalitarnych w ostatnim dwudziestoleciu minionego wieku.

Prawdziwe parametry zbliżające wersję kanadyjską do rosyjskiej, a włoską do polskiej, to świeckość instytucji, wrażliwość religijna społeczeństwa i szacunek dla tej wrażliwości okazywany przez środki masowego przekazu. Świeckość w Kanadzie i Rosji mają zupełnie odmienne tła historyczne: w Kanadzie wynikała z

tak zwanej spokojnej rewolucji, która w latach 60. dwudziestego wieku doprowadziła do sekularyzacji rządu, do przejęcia od Kościoła katolickiego obowiązku sprawowania pieczy nad kluczowymi usługami społecznymi, takimi jak szkolnictwo i zdrowie publiczne. W Rosji rewolucja październikowa wprowadziła w życie teorię Karola Marksa, według której religia jest „opium dla ludu”; po rozpadzie Związku Radzieckiego niepodległa Rosja w dalszym ciągu deklaruje się jako kraj świecki.

Powszechna świeckość niweczy wyrzuty moralne w obliczu kwestii związanych ze sferą prywatną, takich jak seks, prokreacja, śmierć. Mowa tu nie o lekkości obyczajów, ale o powściągliwości w mówieniu na pewne tematy. Świeckość niekoniecznie wiąże się z postępowym, tolerancyjnym i kosmopolitycznym światopoglądem: w obu wersjach można wyczuć silne przywiązanie do kultury i tradycji narodowych.

Jeśli chodzi o zakres badań, czyli zachowania językowe bohaterów, pomiędzy wersją kanadyjską i rosyjską można doszukać się wielu podobieństw; niemniej jednak przedstawione światy są zupełnie różne pod względem ikonografii i aspektów kulturowych.

We Włoszech i w Polsce te same tematy poruszane są z przyzwoitością lub z pewnym powierzchownym dystansem, gdyż mieszczą się w kanonach etycznych i moralnych każdej osoby, która odebrała w tych krajach wychowanie chrześcijańskie, nawet jeśli nie jest ona szczególnie praktykująca. W nieco przestarzałej wizji seksu nie wolno kojarzyć z przyjemnością fizyczną, a jedynie z prokreacją; zdrada i rozwiązłość od razu utożsamiane są z grzechem i karą bożą, dlatego pozostają tematem prywatnym, poruszonym z należytym taktem.

Konieczne jest dalsze rozróżnienie pomiędzy tymi dwiema wersjami ze względu na zamierzenia producentów. Wersja włoska wzorowała się na lekkodusznych amerykańskich *sitcomach*, z karykaturalnymi postaciami i z gwarantowanym wybuchem śmiechu na koniec każdej scenki. Polscy autorzy natomiast przedstawili wiarygodną historię, umieszczając w centrum narracji bardzo przekonującą parę, graną przez dobrze przygotowanych aktorów.

Podsumowując: cztery lokalne wersje tego samego serialu telewizyjnego skutecznie przedstawiają tych samych bohaterów, ich intymne aspiracje i uczucia. Aby osiągnąć ten wynik, ich metody konwersacji zmieniają się, choć minimalnie, w każdym kraju, a dokładniej dostosowują się do lokalnych parametrów kulturowych i społecznych.

We wprowadzeniu do tej pracy postawiono dwa pytania badawcze:

- Czy sposób komunikowania się postaci fikcyjnych tego samego formatu telewizyjnego różni się w zależności od kontekstów językowych i kulturowych?
- Czy idiolekty postaci grających w lokalnych adaptacjach formatu są odzwierciedleniem ich charakterów i przyjętych norm kulturowych oraz relacji społecznych?

Na zakończeniu tego etapu pracy można stwierdzić, że odpowiedź na każde z dwóch pytań jest twierdząca. Uzasadnienia znalazły się w wyżej podanych końcowych wnioskach.

Komedia sytuacyjna *Un gars, une fille* i jej adaptacje na świecie mogą być przedmiotem dalszych badań, z których większość wymaga współpracy z ekspertami z innych języków i kultur. Można na przykład dokonać analizy porównawczej różnych wersji w tym samym języku: gdyby nie było różnic kulturowych i społecznych pomiędzy krajami posługującymi się tym samym językiem, sama adaptacja nie miałaby powodu istnienia. Można oglądać dwie wersje po grecku (Grecja i Cypr)²⁶⁸, po hiszpańsku (Hiszpania i Meksyk), po rosyjsku (Rosja i Kazachstan) i aż cztery po francusku: do oryginalnej wersji z Quebecu można porównać adaptacje z Francji²⁶⁹, z Belgii i z Afryki francuskojęzycznej, gdzie kontekst z pewnością znacznie się różni. Oczywiście można badać także inne wersje językowe. Warto na przykład przyjrzeć się wersjom pochodzącym z krajów muzułmańskich (Zjednoczone Emiraty Arabskie, Algieria, Liban), aby sprawdzić, w jaki sposób przedstawiane są tam relacje między mężczyznami i kobietami.

Jeśli chodzi o adaptacje z Europy, warto przyjrzeć się wersjom, które odniosły mniejszy sukces wśród publiczności (Niemcy, Szwecja), aby sprawdzić, czy niepowodzenie to wynika z nierealistycznego przedstawienia bohaterów i form ich komunikacji.

Uniwersalność fabuły tego *sitcomu* jest wciąż na tyle aktualna, że w roku 2024 rozpoczęła się emisja jego albańskiej wersji, gdzie nadal przedstawiane są relacje i sytuacje podobne do wersji oryginalnej. Zjawisko adaptacji ma zatem nadal uzasadnienie pomimo silnej obecności na rynku platform oferujących usługi VoD – sama adaptacja z

²⁶⁸ I. Photiou, P. Charalambous, T.A. Maniou, *'Battle of the Sexes' on Television*, op. cit.

²⁶⁹ P. Drago, C. Lacroix, J.F. Ouellet, *Les facteurs clés de succès de l'exportation de concepts télévisés*, op. cit.

Francji była przez kilka lat dostępna na platformie Netflix, jednak została wycofana w roku 2023.

Interesującą perspektywę może stanowić analiza seriali z punktu widzenia czasu ich realizacji: w Ukrainie serial *Леся+Рома*, nadawany w latach 2005–2008, został ponownie nagrany dziesięć lat później z udziałem dwojga nowych aktorów i pod nowym tytułem: *Марк+Наталка*. Relacje między bohaterami są podobne, a wiele sytuacji, z którymi się spotykają, również się powtarzają. Nie jest to nowy, kolejny sezon z innymi aktorami (jak to miało miejsce we Włoszech i w Turcji), a *remake* pierwszej wersji: sceny są nagrywane w duchu nowych czasów, w kraju, który przez te dziesięć lat ewoluował społecznie i ekonomicznie. O ile pierwotną wersję uważa się za pierwszy serial nagrany w całości w języku ukraińskim, o tyle jej *remake* przedstawia powszechne już używanie tego języka, w konkretnym momencie historycznym, w którym konieczna stała się afirmacja własnych wartości narodowych. Podobny *remake* został nagrany także we Francji w roku 2023 pod tytułem *Un gars, une fille au pluriel* (Jeden chłopak, jedna dziewczyna, w liczbie mnogiej). W tym przypadku w każdym odcinku inna para znanych aktorów wcieliła się w rolach ulubieńców publiczności – Chouchou i Loulou.

W Quebecu para utworzona przez Guya A. Lepage i Sylvie Léonard powróciła w roku 2023 na ekrany w nowym sezonie *sitcomu*, którego akcja rozgrywa się współcześnie: ponad dwadzieścia lat później postaci osiągnęły wiek emerytalny, stawiają czoła problemom swoich dzieci i wnuków w tym samym romantycznym i kłótliwym duchu, który trzymał ich razem przez te wszystkie lata.

Kolejnym obszarem badawczym, nad którym warto się skupić, są reakcje publiczności na program, tak zwany *fandom*: w sieci można znaleźć liczne strony poświęcone różnym wersjom serialu, jak również amatorskie odgrywanie najbardziej popularnych skeczy z udziałem fanów. W niektórych z nich przypuszcza się możliwość zastąpienia postaci parami tej samej płci²⁷⁰. Taka opcja uruchomiłaby nowy nurt badań nad zwyczajami komunikacyjnymi w parach homoseksualnych, jednak – wobec braku oficjalnej wersji serialu z taką obsadą – pozostaje na płaszczyźnie teoretycznej.

Nowe tematy dalszych badań można znaleźć po rozszerzeniu korpusu o inne epizody, a co za tym idzie, o inne sytuacje do porównania: interesujący jest na przykład rozwój sesji u psychologa, który nagle przeżywa osobisty kryzys sentymentalny i

²⁷⁰ Na przykład francuski web-serial *Le bon duo* (Udany duet).

rezygnuje z pracy; pojawienie się siostry bohatera, niewiedzącego wcześniej o jej istnieniu; relacje z podróży do egzotycznych krajów, z dala od pracy i życia codziennego.

Podczas podróży mogą zdarzyć się ciekawe spotkania, a w Paryżu Guy i Sylvie mają okazję poznać Jeana i Alexandrę, bohaterów francuskiej adaptacji tego samego serialu. Jest to wyjątkowo oryginalny *crossover* – chwyt autorski, dzięki któremu dwie lub więcej postaci, należące do odrębnych, niezależnych wątków fabularnych, zostaje umieszczonych razem we wspólnym otoczeniu, tak aby mogły na siebie oddziaływać. Postaci mają okazję zobaczyć siebie jak w krzywym lustrze, zaobserwować odrębne cechy własnych osobowości oraz sposób, jak reprezentują własne kultury. Podobnie w ukraińskiej adaptacji Lesja i Roma jadą do Moskwy i spotykają Maszę i Saszę. Można byłoby prześledzić różne fazy starć kulturowych toczących się między nimi; podkreślać główne cechy estetyczne, semiotyczne i – przede wszystkim – językowe, które mogą generować konflikty lub nieporozumienia między Kanadyjczykami i Francuzami, Ukraińcami i Rosjanami w sytuacjach, gdy nie ma widocznych barier językowych, choć inne są uwarunkowania kulturowe. Z językowego punktu widzenia osobliwość spotkania polega na tym, że pary reprezentują dwie kultury mówiące różnymi wersjami tego samego języka (francuskim i *Quebecois*) lub bardzo podobnymi, zrozumiałymi językami (rosyjskim i ukraińskim). Widzowie są świadkami międzykulturowych rozmów między stereotypowymi karykaturami lub, co jeszcze lepsze, między dwiema lokalnymi wersjami tej samej fikcyjnej postaci: każda z nich jest jednak przesiąknięta kulturą, którą reprezentuje, a czasami z zamiarem łagodzenia różnic wręcz zachwala własną tożsamość narodową. Efekt końcowy jest w tym przypadku humorystyczny.

Bibliografia

- Alexander R.J., *Catch Phrases Rule OK. Allusive Puns Analyzed*, "Grazer Linguistische Studien" 1983, H. 20, s. 9–30.
- The SAGE Handbook of Television Studies*, ed. M. Alvarado, M. Buonanno et al., SAGE, Los Angeles 2015.
- Ang I., *Globalisation and Culture*, "Continuum" 1994, Vol. 8, Iss. 2, s. 323–325.
- La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, ed. M. Aprile, D. De Fazio, Congedo, Galatina 2010.
- Arcimowicz K., *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia – Kontaminacja – Inkluzja*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.
- Armstrong R., *La télévision au Québec. Miroir d'une société*, Presses de l'Université Laval, Québec 2019.
- Austin J.L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962.
- Austin J.L., *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 545–708.
- Bajerowa I., *Swoistość języka religijnego i niektóre problemy jego skuteczności*, „Studia Teologiczne” 1994, t. 3, s. 11–18.
- Barber A., Garcia Ramirez E., *Idiolects*, w: *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, ed. E.N. Zalta, U. Nodelman, Stanford University, Stanford 2021.
- Barra L., *Invisible Mediations: The Role of Adaptation and Dubbing Professionals in Shaping US TV for Italian Audiences*, "VIEW Journal of European Television History and Culture" 2013, Vol. 2, Iss. 4, s. 101–111.
- Bazzanella C., *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Guerini, Milano 2002.
- Bednarek M., *Expressivity and Televisual Characterisation*, "Language and Literature" 2001, Vol. 20, Iss. 1, s. 3–21.
- Bednarek M., *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*, Continuum, New York 2010.
- Beeden A., De Bruin J., "The Office", *Articulations of National Identity in Television Format Adaptation*, "Television & New Media" 2010, Vol. 11, Iss. 1, s. 3–19.
- Beltrame J., *Die Varietät des gesprochenen Französisch: Merkmale des gesprochenen Französisch am Beispiel der Serie "Un gars. une fille"*, Grin Verlag, München 2008.
- Benigni V., *Il mutamento linguistico nel russo contemporaneo*, Aracne, Roma 2007.
- Bergson H., *Śmiech. Studium o komizmie*, Altemberg, Lwów 1902.
- Billig M., *Banal Nationalism*, Sage, London 1995.
- Blakley J., *Entertainment Goes Global: Mass Culture in a Transforming World*, The Norman Lear Centre, Los Angeles 2001.
- Blitris, *La filosofia del Dr. House: etica, logica ed epistemologia di un eroe televisivo*, Ponte Alle Grazie, Milano 2007.
- Bloch B., *A Set of Postulates for Phonemic Analysis*, "Language" 1948, Vol. 24, No. 1, s. 3–46.
- Bočák M., *Formát v mediálních štúdiách: terminologické úvahy*, w: *Médiá a text II*, red. M. Bočák, J. Rusnák, Filozofická fakulta Prešovskej university, Prešov 2008, s. 6–17.
- Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

- Boisvert S., *Against All Odds: The Survival of Quebec's Téléromans as Proximity*, „Series” 2018, Vol. 4, No. 1, s. 21–30.
- Bonsignori V., Bruti S., *Across Lingua-Cultures: Introductions and Wishes in Subtitled TV Series*, w: *Subtitling and Intercultural Communication*, ed. B. Garzelli, ETS, Pisa 2014.
- Bourdon Y., Lamarre J., *Histoire du Québec*, Laval, Québec 1998.
- Branigan E., *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, De Gruyter, Berlin / New York 1984.
- Brinton L., *Historical Discourse Analysis*, w: *The Handbook of Discourse Analysis*, ed. D. Schiffrin, D. Tannen, H. Hamilton, Blackwell Publishers, Malden 2001, s. 138–160.
- Brown G., Yule G., *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Brown, P., Levinson S., *Universals in Language Usage: Politeness Phenomena*, w: *Questions and Politeness*, ed. E. Goody, Cambridge University Press, Cambridge 1978, s. 56–324.
- Brown P., Levinson S., *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Bubel C., *The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama: Doing Friendship in Sex and the City*, PhD dissertation (praca doktorska), Saarbrücken 2006.
- Chafe W., *Discourse: Overview*, w: *International Encyclopedia of Linguistics*, ed. 1992 W. Bright, ed 2003 W. Frawley, Oxford University Press, New York 1992, 2003.
- Chalaby J.K., *The Format Age. Television's Entertainment Revolution*, Polity, Cambridge 2016.
- Chomsky N., *Reflections on Language*, Fontana/Collins, Glasgow 1976.
- Crane D. et al, *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, Routledge, London / New York 2002.
- Culpeper J., *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*, Routledge, London / New York 2001.
- Dąbrowska A., *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 173–196.
- Dardano M., *Profilo dell'italiano contemporaneo*, w: *Storia della lingua italiana Vol.2*, ed. L. Serianni, P. Trifone, Einaudi, Torino 1994, s. 343–430.
- Davidson D., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford 1984.
- Drago P., Lacroix C., Ouellet J.F., *Les facteurs clés de succès de l'exportation de concepts télévisés: le cas de la série Un gars, une fille en France et au Québec*, 2005. <https://tiny.pl/7g0jmv8x> Dostęp: 08.03.2025.
- Dubois F.-R., *Étude méthodologique des interactions entre théorie littéraire et séries télévisées*, w: *Enjeux et positionnement de l'interdisciplinarité*, éd. C. Armand, V. Bouillet, D. Ten Eyck, PUN Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy 2014, s. 215–28.
- Duncan S., *Some Signals and Rules for Taking Speaking Turns in Conversations*, “Journal of Personality and Social Psychology” 1972, Vol. 23, Iss. 2, s. 283–292.
- Durand M., *Histoire du Québec*, Éditions Imago, Paris 2003.
- Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

- Eco U., *Tipologia della ripetizione*, w: *L'immagine al plurale*, ed. F. Casetti, Marsilio, Venezia 1984, s. 19–36.
- Eder J., *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Schüren, Marburg 2008.
- Eder J., Jannidis F., Schneider R., *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, w: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, ed. J. Eder et al., De Gruyter, Berlin / New York 2010, s. 3–66.
- Ellis J., *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, London 2000.
- Er I., *A Funnier Monk: A Multimodal Approach to Transnational TV Series Adaptations*, “Series” 2016, Vol. 2, No. 1, s. 5–19.
- Esser A., *Audiovisual Content in Europe: Transnationalization and Approximation*, “Journal of Contemporary European Studies” 2007, Vol. 15, No. 2, s. 163–184.
- Esser A., *Defining “the Local” in Localization or “Adapting for Whom?”*, w: *Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games*, ed. A. Esser, M.Á. Bernal-Merino, I.R. Smith, Routledge, New York / London 2016, s. 30–48.
- Fairclough N., *Language and Power*, London, Longman 1989.
- Fairclough N., *Discourse and Social Change*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Fairclough N., *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language*, Longman, New York, 1995.
- Fairclough N., Chouliaraki L., *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1999.
- Fishman P., *Interaction: The Work Women Do*, w: *Language, Gender and Society*, ed. B. Thorne, C. Kramarae, N. Henley, Newbury House, Cambridge MA 1983, s. 89–101.
- Fowler R., *Linguistic Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1986.
- Frechette J., *Cultivation Theory*, w: *Encyclopedia of Gender in Media*, ed. M. Kosut, Sage Publications, Los Angeles/London 2012, s. 46–48.
- Freud S., *Totem e tabù*, BUR Rizzoli, Milano 2012.
- Fuerstein L.A., *My Mother, My Mirror: Recognizing and Making the Most of Inherited Self-Images*, New Harbinger Publications, Oakland 2009.
- Fusco S., Perrotta M., *Rethinking the Format as a Theoretical Object in the Age of Media Convergence*, “Observatorio” 2008, Vol. 7, s. 89–102.
- García Avis I., *Adapting Landscape and Place in Transcultural Remakes: The Case of “Bron/Broen”, “the Bridge” and “the Tunnel”*, “Series” 2015, Vol. 1, No. 2, s. 127–138.
- Emotions in Contemporary TV Series*, ed. A.N. García, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2016.
- Gee J.P., *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*, Routledge, New York 2005.
- Gee J.P., *How to Do Discourse Analysis. A Toolkit*, Routledge, New York 2011.
- The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, ed. J.P. Gee, M. Handford, Routledge, London / New York 2012.
- Gee J.P. *Introducing Discourse Analysis. From Grammar to Society*, Routledge, New York 2018.
- Gerbner G., *Against the Mainstream: Selected Works of George Gebner*, Vol. 1, Peter Lang, New York 2002.
- Goffman E., *Replies and Responses*, “Language in Society” 1976, Vol. 5, Iss. 3, s. 257–313.
- Grandi R., *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti, Milano 1992.

- Gray J., *Men are from Mars, Women are from Venus*, Harper, New York 1992.
- Gray J., *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2006.
- Discourse, Dialogue and Characterization in TV Series, ed. C. Gregori-Signes, M. Fuster-Márquez, S. Maruenda-Bataller, Comares, Granada 2021.
- Grice P.H., *Logic and Conversation*, w: *Syntax and Semantics*, ed. P. Cole, J. L. Morgan, vol. 3, Academic Press, New York 1975, s. 41–58.
- Gumperz J.J., *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press 1982.
- Language and Social Identity*, ed. J.J. Gumperz, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Hall E., *Ukryty wymiar*, Muza, Warszawa 2001.
- European Television Crime Drama and Beyond*, ed. K.T. Hansen, S. Peacock, S. Turnbull, Palgrave Macmillan, Cham CH 2018.
- Harris Z., *Discourse Analysis*, „Language” 1952, Vol. 28, No. 1, s. 1–30.
- Heller D., *Russian “Sitkom” Adaptation: the Pushkin Principle*, “Journal of Popular Film and Television” 2003, Vol. 31, Iss. 2, s. 60–72.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.
- The Handbook of Language and Gender*, ed. J. Holmes, M. Meyerhoff, Blackwell, Oxford 2003, s. 468–486.
- Hopper R., Knapp M.L., Scott L., *Couples’ Personal Idioms: Exploring Intimate Talk*, “Journal of Communication” 1981, Vol. 31, Iss. 1, s. 23–33.
- Hoskins C., Mirus R., *Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes*, “Media, Culture and Society” 1988, Vol. 10, No. 4, s. 499–515.
- Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, Abingdon 2006.
- Hutchins S., Rulyova N., *Television and Culture in Putin's Russia*, Routledge, London 2009.
- Hymes D., *The Ethnography of Speaking*, w: *Anthropology and Human Behaviour*, ed. T. Gladwin, W.C. Sturtevant, Anthropology Society of Washington, Washington DC 1962, s. 13–53.
- Hymes D., *Models of the Interaction of Language and Social Life*, w: *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, ed. J.J. Gumperz and D. Hymes, Wiley, New York 1972, s. 35–71.
- Hymes D., *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1974.
- Iwabuchi K., *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham NC 2002.
- Jefferson G., *Glossary of Transcript Symbols with an Introduction*, w: *Conversation Analysis: Studies from the First Generation*, ed. G.H. Lerner, John Benjamins, Amsterdam 2004, s. 13–31.
- Jensen P.M., *Danish and Australian Television: The Impact of Format Adaptation*, “Media International Australia” 2007, No. 124, Iss. 1, s. 119–133.
- Jung C.G., *L’archetipo della madre*, Bollati Boringhieri, Torino 1981.
- Keinonen H., *Television Format as Cultural Negotiation. Studying Format Appropriation through a Synthesizing Approach*, “VIEW Journal of European Television History and Culture” 2016, Vol. 9, Iss. 5, s. 60–71.

- Kiklewicz A., *Znaczenie jednostki leksykalnej a tekst precedensowy*, „Język Polski” 2020, nr 2, s. 20–32.
- Klementowicz M., *Performatywna funkcja języka homilii*, „Roczniki Teologiczne” 2015, t. 62, s. 161–174.
- Kozloff S., *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley 2000.
- Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*, red. Z. Kurzowa, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1985.
- La Pastina A.C., Straubhaar J.D., *Multiple Proximities between Television Genres and Audiences. The Schism between Telenovelas' Global Distribution and Local Consumption*, “Gazette. The International Journal for Communication Studies” 2005, Vol. 67, No. 3, s. 271–88.
- Lacroix J.G., *La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec*, „Cahiers de recherche sociologique” 1995, No. 25, s. 247–298.
- Lakoff R., *Language and Woman's Place*, Harper & Row, New York 1975.
- Lakoff R., Tannen D., *Conversational Strategy and Metastrategy in a Pragmatic Theory: The Example of Scenes from a Marriage*, “Semiotica” 1984, Vol. 49, Iss. 3/4, s. 323–346.
- Larkey E., Digeon L., Er I., *Measuring Transnationalism: Comparing TV Formats Using Digital Tools*, “VIEW, Journal of European Television History and Culture” 2016, Vol. 5, s. 72–92.
- Larkey E., *Narratological Approaches to Multimodal Cross-Cultural Comparisons of Global TV Formats*, “VIEW Journal of European Television History and Culture” 2018, Vol. 7, Iss. 14, s. 38–58.
- Larkey E., *Narrative as a Mode of Communication: Comparing TV Format Adaptations with Multimodal and Narratological Approaches*, w: *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*, ed. J. Wildfeuer et al., De Gruyter Mouton, Berlin/Boston 2019, s. 219–246.
- Larkey E., *German Narratives in International Television Format Adaptations: Comparing “Du und Ich” (ZDF 2002) with “Un Gars, Une Fille” (Quebec 1997–2002)*, “Digital Humanities Quarterly” 2021, Vol. 15, Iss. 1. <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/15/1/000545/000545.pdf> Dostęp: 08.03.2025.
- Lauzen M.M., Dozier D., Horan N., *Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-time Television*, “Journal of Broadcasting & Electronic Media” 2008, Vol. 52, Iss. 2, s. 200–214.
- Lee D., *Competing Discourses: Perspective and Ideology in Language*, Longman, London 1992.
- Truth and Interpretation. Perspectives in the Philosophy of D. Davidson*, ed. E. Lepore, Oxford University Press, Oxford 1986.
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Pragmatics of Fiction*, ed. M. Locher, A.H. Jucker, De Gruyter Mouton, Berlin / New York 2017.
- Loewe I., *Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Problemy badawcze języka radia i telewizji*, red. W. Lubaś, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.
- Łaciak B., *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013.
- Macdonald M., *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*, Bloomsbury, New York 1995.

- Malbon J., *All the Eggs in One Basket: The New TV Formats Global Business Strategy*, w: *Audiovisual Works, TV Formats and Multiple Markets*, ed. M. Keane, A. Moran, M. Ryan, Orbicom, Brisbane 2003, s. 26–38.
- Matheson D., *Media Discourses: Analyzing Media Texts*, Open University Press, Maidenhead 2005.
- TV's Betty Goes Global. From Telenovela to International Brand*, ed. J. McCabe, K. Akass, London 2012.
- McElroy R., Noonan C., *Producing British Television Drama: Local Production in a Global Era*, Palgrave Macmillan, London 2019.
- Mellibruda J., *Ja – Ty – My. Psychologiczne możliwości ulepszania kontaktów międzyludzkich*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980.
- Messerli T.C., *Repetition in Telecinematic Humour: How US American Sitcoms Employ Formal and Semantic Repetition in the Construction of Multimodal Humour*, NIHIN Studies, Freiburg 2021.
- Moran A., *Copycat TV. Globalization, Program Formats and Cultural Identity*, University of Luton Press, Luton 1998.
- Moran A., *Television Formats in the World / The World of Television Formats*, w: *Television Across Asia. Television Industries, Programme Formats and Globalization*, ed. A. Moran, M. Keane, Routledge, London New York 2004, s. 1–8.
- TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*, ed. A. Moran, Intellect, Bristol 2009.
- Moran A., *New Flows in Global TV*, Intellect, Bristol/Chicago 2009.
- Morgan M., Shanahan J., *The State of Cultivation*, "Journal of Broadcasting & Electronic Media" 2010, Vol. 54, Iss. 2, s. 337–355.
- Moscovici S., *The Phenomenon of Social Representations*, w: *Social Representations*, ed. R. Farr, S. Moscovici, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Nęcki Z., *Komunikacja międzyludzka*, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1996.
- Nguyên-Duy V., *Le téléroman et la volonté d'une télévision originale*, w: *Variations sur l'influence culturelle américaine*, éd. F. Sauvageau, Presses de l'Université Laval, Québec 1999, s. 131–158.
- Global Television Formats: Understanding Television Across Borders*, ed. T. Oren, S. Shahaf, Routledge, New York 2013.
- Ożóg K., *Zmiany we współczesnym języku polskim i ich kulturowe uwarunkowania*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 59–79.
- Penco C., *Idiolect and Context*, w: *Library of Living Philosophers: The Philosophy of Michael Dummett*, ed. L.E. Hahn, Open Court, Chicago 2007, s. 567–590.
- Photiou I., Charalambous P., Maniou T.A., 'Battle of the sexes' on Television: The Cases of the Greek-Cypriot and Greek Adaptations of *Un Gars, Une Fille*, "FILMICON: Journal of Greek Film Studies" 2019, Iss. 6, s. 90–111.
- Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*, ed. R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi, John Benjamins, Amsterdam 2011, s. 185–204.
- Picard Y., *From téléroman to série télévisée québécoise: The (coming of) golden age of Quebec TV's fiction*, w: *Previously On. Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, ed. M. Perez-Gomez, Bibliotheca de la Facultad de Comunicacion de la Universidad de Sevilla, Sevilla 2011, s. 181–195.

- Plourde E., *The Dubbing of the Simpsons: Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences*, "Texas Linguistic Forum" 2000, Vol. 44, Iss. 1, s. 114–131.
- Popow M., *Dyskurs obywatelstwa w podręcznikach do kształcenia literaturowego w gimnazjum. Krytyczna analiza dyskursu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2012, nr 2, s. 151–171.
- Popp D., Donovan R.A., Crawford M., Marsh K.L., Peele M., *Gender, Race, and Speech Style Stereotypes*, "Sex Roles" 2003, Vol. 48, No. 7/8, s. 317–325.
- Przybył A., *Analiza polskiego i austriackiego przekazu medialnego wokół 72. rocznicy wyzwolenia byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego KL Gusen*, "Rocznik Polsko-Niemiecki" 2018, nr 26, s. 103–126.
- Richardson K., *Television Dramatic Dialogue: a Sociolinguistic Study*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Robertson R., *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, w: *Global Modernities*, ed. M. Featherstone, ed. S. Lash, R. Robertson, Sage, New York 1995.
- Robyns C., *Translation and Discursive Identity*, "Poetics Today" 1994, Vol. 15, No. 3, s. 405–428.
- Sabatini F., *Prove per l'italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice)*, w: AA.VV. *Gli italiani trasmessi*, Accademia della Crusca, Firenze 1997, s. 11–30.
- Sacks H., Schegloff E.A., Jefferson G., *A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-taking for Conversation*, "Language" 1974, Vol. 50, s. 696–735.
- Sacks H., *Notes on Methodology*, w: *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, ed. M. Atkinson, J. Heritage, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 21–27.
- Sacks H., *On the Preference for Agreement and Contiguity in Sequences in Conversation*, w: *Talk and Social Organisation*, ed. G. Button, J.R. Lee, Multilingual Matters, Clevedon 1987, s. 54–69.
- Sacks H., *Lectures on Conversation (Vol. 1 and 2)*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Sbisà M., *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2009.
- Schegloff E.A., H. Sacks, *Opening Up Closings*, "Semiotica" 1973, Vol. 7, Iss. 4, s. 289–327.
- Schegloff E.A., *Whose Text? Whose Context?*, "Discourse & Society" 1997, Vol. 8, No. 2, s. 165–187.
- Schegloff E.A., *Sequence Organization in Interaction: A Primer in Conversation Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Sclafani J., *Talking Donald Trump: a Sociolinguistic Study of Style, Metadiscourse, and Political Identity*, Routledge, London 2017.
- Searle J.R., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Searle J.R., *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, w: *Minnesota Studies in the Philosophy of Science 9: Language, Mind and Knowledge*, ed. K. Gunderson, University of Minnesota Press, Minneapolis 1975, s. 344–369.
- Shalaby N., *Critical Discourse Analysis: An Overview*, "International Journal of Arabic-English Studies" 2009, Vol. 10, s. 175–203.
- Shcherbak A.Yu., *Idiolect of Fiction Character in Translation*, "Science and Education a New Dimension" 2015, Vol. 3(14), Iss. 65, s. 25–27.

- Sikora K., *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2016, t. 32, s. 105–115.
- Sitkowska K., *Słowo w komunikacji telewizyjnej. Strategie nadawczo-odbiorcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Smith M., *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Sollano A., *Szczeliny czasowe w trakcje emisji telewizyjnej. Audycje szczelinowe*, w: *Kategorie Kultury. Czas*, red. M. Bator, M. Krzysztofik, Z. Trzaskowski, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kazimierza w Kielcach, Kielce 2015, s. 419–427.
- Sollano A., *Badanie nad adaptacją formatów telewizyjnych: opis i analiza przypadku*, w: *Komunikacja międzyludzka. Leksyka. Semantyka. Pragmatyka IV*, red. E. Komorowska et al., volumina.pl Daniel Krzanowski, Szczecin 2016, s. 318–327.
- Sollano A., *Je vous déclare mari et femme. Conditions d'infélicité dans une situation heureuse et vice versa. Une approche linguistique d'après J.L. Austin*, w: *En quête du bonheur*, éd. B. Kędzia-Klebeko et al., Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2016, s. 317–327.
- Sollano A., *Adaptacja formatów telewizyjnych: zamykanie się w terytorialnych granicach kultury narodowej czy otwarcie na globalny świat?*, w: *Pogranicze w mediach. Media na pograniczu*, red. P. Olechowska, E. Pajewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.
- Sollano A., *BrzydUla. Brakujący polski rozdział monografii „TV's Betty Goes Global”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, red. D. Bruszezewska-Przytuła et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2017, s. 90–100.
- Sollano A., *Teściowie wszystkich krajów łączcie się! O postaci teściowej w międzynarodowych adaptacjach sitcomu „Un gars une fille”* w: *Postać w kulturze wizualnej, t. 2: Obrazy i słowa*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2018, s. 83–96.
- Sollano A., *Nadawanie dziecku imienia fikcyjnej postaci. Analiza wybranej sceny z sitcomu „Un gars une fille” w kontekście teorii aktów mowy*, w: *Postać w kulturze wizualnej, t. 3: Teatr, film i telewizja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2019, s. 129–142.
- Sollano A., *Zasoby językowe określające osobowość postaci fikcyjnej a ich przeniesienie do innych kontekstów kulturowych*, w: *Postać w kulturze wizualnej, t. 5: Postaci, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska et al., Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2019, s. 23–34.
- Sollano A., *Il tormentone, ovvero “il ritorno dell'identico”*, “Romanica Cracoviensia” 2020, Vol. 20, Iss. 2, s. 63–71.
- Programmi in scatola. Il format nella TV globale*, ed. M. Sorice, Effatà, Torino 2005.
- Sparks C., *Globalization, Development and the Mass Media*, Sage, Los Angeles London 2007.
- Spielmann G., *(Not so) Separate but Unequal: On the Circulation of Popular Culture Items Between France and Quebec*, w: *Transatlantic Passages, Literary and Cultural Relations Between Quebec and Francophone Europe*, ed. P.R. Gilbert, M. Santoro, McGill Queens University 2010, s. 305–326.

- Steiner T., *Steering the Author Discourse: The Construction of Authorship in Quality TV, and the Case of "Game of Thrones"*, "SERIES: International Journal of TV Serial Narratives", 2015, Vol. 1, No. 2, s. 181–192.
- Straubhaar J.D., *Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity*, "Critical Studies in Mass Communication" 1991, Vol. 8, s. 39–59.
- Stubbs M., *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*, Basil Blackwell, London 1983.
- Sztajer S., *Rola języka w konstytuowaniu świata religijnego*, "Przegląd Religioznawczy" 2005, nr 4(218), s. 33–44.
- Taggi P., *Il manuale della televisione. Le idee le tecniche i programmi*, Editori riuniti, Roma 2003.
- Taggi P., *Un programma di*, Il saggiatore, Roma 2005.
- Tannen D.F., *Conversational Style*, w: *Psycholinguistic Models of Production*, ed. H.W. Dechert, M. Raupach, Ablex, Norwood NJ 1987, s. 251–267.
- Tannen D., *You Just Don't Understand*, Ballantine, New York 1990.
- Tannen, D., *Ty nic nie rozumiesz! Kobieta i mężczyzna w rozmowie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1994.
- Thompson R.J., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse University Press, Syracuse 1997.
- Van Dijk T.A., *Principles of Critical Discourse Analysis*, "Discourse & Society" 1993, Vol. 4, No. 2, s. 249–283.
- Van Dijk T.A., *Multidisciplinary CDA: A Plea for Diversity*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, ed. R. Wodak, M. Meyer, Sage, London 2015, s. 95–120.
- Van Keulen J., *Aesthetic Proximity, the Role of Stylistic Programme Elements in Format Localisation*, "VIEW Journal of European Television History and Culture" 2016, Vol. 5, Iss. 9, s. 1–12.
- Van Peer W., *Introduction*, w: *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature and Culture*, ed. W. Van Peer, Routledge, London 1988, s. 1–15. Przypis 49.
- Waisbord S., *McTV. Understanding the Global Popularity of Television Formats*, "Television & New Media", 2004, Vol. 5, No. 4, s. 359–383.
- Waszakowa K., *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku: dynamika procesów sprzyjających internacjonalizacji*, „Исследования по Славянским языкам” 2011, t. 16, z. 1, s. 125–142.
- Williams R., *Television: Technology and Cultural Forms*, Fontana, London 1974.
- Language, Power, and Ideology: Studies in Political Discourse*, ed. R. Wodak, John Benjamins, Amsterdam 1989. Przypis 139.
- Gender and Discourse*, ed. R. Wodak, Sage, London 1997.
- Wodak R., *Critical Discourse Analysis at the End of the 20th Century*, "Research on Language and Social Interaction" 1999, Vol. 32, Iss. 1–2, s. 185–93.
- Wright D., *Idiolect*, w: *Oxford Bibliographies in Linguistics*, ed. M. Aronoff, New York 2018. <https://tiny.pl/pw0hc7-w> Dostęp: 08.03.2025.
- M. Wuensch, *Trauma, Guilt, and Ethics in "BeTipul" and "In Treatment". The Universalist Approach and (Jewish) Particularism of Psychoanalysis in Transnational Television*, "Jewish Film & New Media", 2015, Vol. 3, No. 2, s. 119–140.

- Zimmerman D.H., West C., *Sex Roles, Interruptions, and Silences in Conversation*, w: *Language and Sex: Difference and Dominance*, ed. B. Thorne, N. Henley, Newbury House, Rowley MA 1975, s. 105–129.
- Абдуллаев Р.Ф., *Модальные фразеологизмы в речи мужчин и женщин*, „Грамота” 2015, № 12-2(54), s. 13–16.
- Бычкова О.И., *Герой нашего времени: ценности в зеркале российского телесериала*, „Наследие веков” 2016, № 1, s. 48–53.
- Виноградов В.В., *О категории модальности и модальных словах в русском языке*, Труды Института русского языка АН СССР, Москва 1950.
- Виноградов В. В., *Избранные труды. История русского литературного языка*, Наука, Москва 1978.
- Капусникова М. Р., Носкова Н. А., *Влияние СМИ на формирование русского языка*, Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2016, Т. 11, s. 2776–2780.
- Караулов Ю.Н., *Русский язык и языковая личность*, Наука, Москва 1987.
- Костомаров В., *Языковой вкус эпохи*, Златоуст, Санкт-Петербург 1999.
- Крылова М.Н., *Человек сравнивающий: современная языковая личность в контексте используемых сравнений*, „Филология и человек” 2013, № 2, s. 112–120.
- Купоросов П.А., *Функции эмоционально-экспрессивных частиц. Коммуникативно-прагматический аспект*, w: *Смысловое пространство текста. Выпуск VII. Лингвистические исследования: материалы межвузовской научно-практической конференции 2007г.*, Изд-во КамГУ им В.Беринга, Петропавловск-Камчатский 2007, s. 62–68.
- Лапшина Н.В., *Анализ функционирования прецедентных феноменов в художественном фильме*, „Lingua Mobilis” 2013, № 33(42), s. 38–43.
- Николаева Т.М., *Функции частиц в высказывании (на материале славянских языков)*, Наука, Москва 1985.
- Самстыко А.Н., *Трансформация российского телевидения в постсоветскую эпоху*, „Вестник Российского государственного университета им. И. Канта” 2009, № 8, s. 102–107.
- Стародумова Е.А., *Русские частицы. Учебное пособие*, Изд-во ДВГУ, Владивосток 1997.

Korpus

Korpus V.A. *Un gars, une fille* – odcinki 1–3

Épisode 1

1. Ekspedientka Bonjour !
2. Sylvie Bonjour ! Euh, c'est pour changer ! Mon chum, il l'aime pas ma jaquette, qu'est-ce que vous voulez (quèzvoulé), il a pas de goût... Elle est belle hein ?
3. Ekspedientka Ben ouais.
4. Guy Eh regarde Sylvie, ça, me semble, ça te ferait bien non ?
5. Sylvie Ben voyons... Pis c'est bien trop grand pour moi.
6. Guy Comment ça ?
7. Sylvie Guy ? Qu'est-ce que t'attends ? Je pèse 103 livres. Ça, ça doit faire à Dolly Parton. Maudit gars. Ça fait 7 ans qu'on est ensemble, tu connais même pas mes mesures.
8. Guy Ah oui, je connais.
9. Sylvie C'est quoi ma grandeur ?
10. Guy Comme ça.
11. Sylvie Mon tour de poitrine ?
12. Guy Euh... comme ça ?
13. Sylvie Mon tour de taille ?
14. Guy Comme ça ?
15. Sylvie Qu'est-ce signifie, hé...
16. Guy Merci ! Honnêtement, là, tu me feras pas croire que tu connais par cœur les mesures de mon tour de col de chemise.
17. Sylvie C'est du 15.5 ! La taille de tes pantalons, c'est du 32, tu chausse 8 de souliers, tes châle c'est du médium, la longueur de ton pantalon, de la fourche à la cheville, c'est du 33. Tu veux savoir la longueur de ton pénis à cette heure (à c't'heure) ?
18. Guy Non, non, non, merci, ça va très bien.
19. Sylvie Oh ! Guy, regarde, les belles petites bottines! Oh, qu'elles sont belles !
20. Guy Sylvie, t'en as des pareilles à la maison, de la même couleur.
21. Sylvie Mais non, elle a des lacets, celle-là. Celles que j'ai à la maison, elles ont des straps.
22. Guy Ah, excuse-moi.
23. Sylvie Elles sont pas pareilles.
24. Guy Ben non, évidemment. Hé...
25. Sylvie Oh, la dame est là, viens, on va lui demander.
26. Ekspedientka Bonjour Madame, est-ce que je peux vous aider ?
27. Sylvie Oui, on cherche des souliers pour lui.
28. Ekspedientka En cuir, ou en toile ?
29. Sylvie En cuir, de style classique.
30. Ekspedientka Quelle couleur ?
31. Sylvie Bourgogne, hein, ça serait beau avec ton costume terra cota !
32. Ekspedientka Et...vous chaussez combien, vous, monsieur ?
33. Sylvie Du 8, ou du 9, ça dépend.
34. Ekspedientka Et la semelle, dure, demi dure, souple ?
35. Sylvie Souple !
36. Guy Eh, Sylvie, hein, c'est mes souliers, je peux choisir s'il te plait ? Va bizouner dans les rayons, là, des bottines à straps, et puis je vais te rappeler, ok ?
37. Sylvie Oh
38. Guy Mais non mais, tu sais (t'sais)...

39. Sylvie Oh!
40. Guy Fatigante!
41. Ekspedientka Et c'est pour quelle occasion, Monsieur, formelle ou sport ?
42. Guy Sylvie !
43. Guy Sylvie, où c'est qu'on est là ?
44. Sylvie Ah ! Ah ! Ah ! Ben non, on est revenus à la même place, c'est les souliers, ça a pas de bon sens, où c'est qu'on est rendus, ils ont dû changer ça de place, je peux pas croire !
45. Guy Ben oui, ben oui, ils ont changé ça de place. C'est comme la fois où tu conduisais, et qu'on s'est ramassés à Toronto plutôt qu'à Niagara Falls, parce que tu disais qu'ils avaient changé les chiottes de place. Tu m'énerves. Tu sais ce qu'on va faire, là ? On va aller au kiosque d'information et puis on va leur demander.
46. Sylvie Ben voyons !
47. Guy Voyons, il est où, le kiosque d'information ? Il me semblait que...
48. Sylvie Oh, Guy, regarde, les belles petites culottes, tu devrais t'en acheter.
49. Guy Non, Sylvie, j'en ai plein des petites culottes, mon tiroir est plein.
50. Sylvie Elles sont toutes vieilles...
51. Guy Pis ça ?
52. Sylvie L'élastique est toute lâche, là.
53. Guy Ah, c'est pas grave, tu sais j'ai engraisé, moi.
54. Sylvie Elles ont toutes déteint au lavage un peu.
55. Guy Qu'est-ce c'est que ça fait ?
56. Sylvie Ben, tu sauras que les filles, on remarque ça, nous autres.
57. Guy Quoi ?
58. Sylvie Les petites culottes de gars !
59. Guy Toutes les filles, elles remarquent ça ?
60. Sylvie Toutes !
61. Sylvie Oh donc !
62. Guy J'haïs (je hais) ça, du parfum, OK, ça pue. Moi j'aime ça, sentir le savon.
63. Sylvie Ben oui, le savon qu'une carde. Tu sens plus la carde que le savon.
64. Guy Merci. Bon, y vas-tu là ?
65. Sylvie Non essaye ça !
66. Guy Sylvie, je suis...
67. Sylvie Fais-moi plaisir. Tiens, fais celle-là.
68. Guy Ah, c'est dégueulasse !
69. Sylvie Mais oui mais Guy, c'est pas comme ça qu'on essaye le parfum, regarde bien là. Ouais, saute !
70. Guy De quoi tu parles, là ?
71. Sylvie Saute dans le parfum !
72. Guy Sauter où ?
73. Sylvie Faut que tu pognes le fume ! Oh, regarde là. Regarde, c'est comme ça qu'on essaye du parfum !
74. Guy Écoute Sylvie, moi, là, ça me tente pas de faire du Cirque du Soleil dans le parfum, ok ? Fait que on va y aller, sans ça on va se faire violer par une moufette.
75. Sylvie C'est drôle, j'en mets, moi du parfum ; tu l'aimes-tu mon odeur ?
76. Guy Mouais.
77. Sylvie Bon, je sens quoi ? Sens !
78. Guy Hum...le début de grippe.
79. Sylvie Comment ça, le début de grippe ?

80. Guy J'ai le nez bouché, j'ai comme un début de grippe.
81. Sylvie Tu sauras qu'il y a un gars au bureau qui me dit toujours que je sens très bon.
82. Guy Ah ouais, un gay ?
83. Sylvie Mais ... Comment ça, tu sais ça ?
84. Sylvie Guy ! Comment tu trouves ça ?
85. Guy Moyen.
86. Sylvie Comment ça, moyen, tu trouves pas que ça me va bien ?
87. Guy Non.
88. Sylvie Nigaud. Oh vous, les petites jupes courtes, les talons hauts, y a rien que vous aimez. Hum ?
89. Guy Pas vrai, ça, on aime ça tout nu aussi.
90. Sylvie He he he Bien drôle. Ça ?
91. Guy Euh...
92. Sylvie Sur 10 ?
93. Guy Zéro.
94. Sylvie Ça ?
95. Guy Hein ? Ah, non, non, non y a bien trop de zips.
96. Sylvie Oh, tu me déprimes.
97. Guy Sylvie, pourquoi tu me demandes mon avis si tu veux pas que je te le donne ?
98. Sylvie Parce que t'es mon chum, j'aimerais ça, porter quelque chose que t'aimes ! Tu sais ?
99. Guy Ben ça marche pas, là.
100. Sylvie Nia nia.
101. Guy Ah ! Ça, j'adore, ça.
102. Sylvie Ben oui, c'est mon linge, niaiseux !
103. Sylvie (Téléphone) Guy, réponds !
104. Guy C'est pas grave, là.
105. Sylvie Peut-être c'est important.
106. Guy Aïe aïe aïe, allô ! C'est ta mère.
107. Sylvie Allô Maman ? Oh, rien de spécial. Oui, il va bien. Justement il te faisait bonjour... Ben oui, c'est ça, ben ouais, j'imagine, ouais, OK, bon OK, OK Maman, bonne nuit, c'est ça, bonne nuit Maman.
108. Guy Sylvie, 45 minutes ! Je pense que la prochaine fois, je vais lui dire à ta mère « Excusez, belle-Maman, c'est parce que j'aimerais ça des fois, coucher avec votre fille... c'est possible ? Pitié ! »
109. Sylvie Guy, fais jamais ça !
110. Guy Pourquoi elle appelle à cette heure-là ? Elle s'en doute pas, qu'on couche ensemble, des fois ? Hein, après 7 ans ?
111. Sylvie Ben oui, elle doit bien s'en douter, là.
112. Guy Dix heures et demie. Elle appelle à 10h30, pour raconter ses crisseries de niaiserie sur ses armoires, pis ses chaudrons, ça nous intéresse pas ses chaudrons ! Je t'avertis, la prochaine fois qu'elle appelle, je lui dis (j'y dis), OK ? Ah !
113. Sylvie Non... !
114. Guy Ah ! Hej !!! Y a de ça moyen de baiser tranquille des fois ? SIMONE !!!!! Ah ? Ah, c'est toi Maman ! Oui, euh... non, non, rien de spécial !
115. Sylvie Bonne nuit minou !
116. Guy Bonne nuit ma belle !
117. Sylvie Oh, qu'est-ce que c'est que ça ?
118. Guy Bravo ! C'est une réussite totale !

119. Sylvie Qu'est-ce c'est qu'il y a donc, lui ? Regarde, je l'ai mis à droite, c'était « on », j'ai mis là, ici, ça devrait marcher là.
120. Guy On y va ?
121. Sylvie Bonne nuit minou !
122. Guy Bonne nuit ma belle !
123. Sylvie Eh, bravo, tu t'améliores !
124. Guy Très drôle.
125. Sylvie Aah, maudit réveille-matin !
126. Guy Hum. Bon, regarde bien là, je vais t'expliquer comment ça fonctionne, OK ? Miss technologie, regarde bien. Bouton « on », tu choisis l'heure ici, les minutes ici, t'appuies sur « alarme ».
127. Sylvie C'est ça que j'ai fait !
128. Guy Message reçu ?
129. Sylvie Reçu !
130. Guy Bon, on recommence ? Bonne nuit prise 3!
131. Sylvie Bonne nuit.
132. Guy Bon regarde là, tu vois là, t'as fait partir une ambulance !
133. Sylvie Mais voyons donc, c'est pas moi ça, Guy !
134. Guy Mouais. C'était quoi, le titre de ce film-là ?
135. Sylvie 9 semaines et demie.
136. Guy Spécial, hein ?
137. Sylvie Hum hum ! Tu sais, la scène du frigo là ?
138. Guy Je sais pas...
139. Sylvie Ça m'a donné le goût.
140. Guy Ça t'a donné le goût ?
141. Sylvie Oui.
142. Guy Tu veux ?
143. Sylvie Oui.
144. Guy Ben reste ici, je vais revenir ! Tu bouges pas là ?
145. Sylvie Non !
146. Guy Promis ? ... Nutella, mademoiselle ?
147. Sylvie Oh, mon cochon...
148. Guy T'as du goût ?
149. Sylvie Oui, j'ai du goût.
150. Guy T'as du goût ?
151. Sylvie Oui...
152. Guy Ok, alors est-ce que t'aimes mieux : pain blanc ou pain brun ?
153. Sylvie Guy ?
154. Guy Hum ?
155. Sylvie J'ai fait un calcul, pis, ça pourrait être ce soir.
156. Guy Quoi ça ?
157. Sylvie Ben si on voulait ?
158. Guy Si on voulait quoi ?
159. Sylvie Ben...
160. Guy Ben quoi ?
161. Sylvie Ooohh talala, talala...
162. Guy Oh non, Sylvie, pas encore, tu le sais que ça a pas d'allure.
163. Sylvie Comment ça, ça a pas d'allure ?

164. Guy T'es trop vieille.
165. Sylvie Comment ça, je suis trop vieille ? J'ai 36 ans et demi !
166. Guy Ben justement, j'ai lu l'autre jour dans une revue qu'entre 30 ans et 36.5 ans t'as une chance sur 1.4 million d'avoir un enfant qui ait les yeux croches, c'est beaucoup.
167. Sylvie La belle excuse ! Dis-le, que ça te tente pas.
168. Guy Mais non, c'est pas que ça me tente pas, c'est juste que ce soir j'ai comme...j'ai comme, tu sais, un début de torticolis, là. Aïe, aïe...
169. Sylvie Guy, si on veut un enfant, va falloir se décider un jour !
170. Guy Sylvie, on n'est pas pressés. Regarde, chose-là, Antony Quinn, il a 81 ans, pis il vient d'avoir un enfant.
171. Sylvie Oui mais moi, à 81 ans, je vais avoir l'air d'un pruneau tout desséché.
172. Guy Ben oui...
173. Sylvie Tu veux pas d'enfant avec moi, c'est ça, hein ?
174. Guy Ben oui, ça me tente.
175. Sylvie Ça te tente ?
176. Guy Mmm...
177. Sylvie C'est vrai ?
178. Guy Ben oui.
179. Sylvie OK. C'est toi qui choisis la position.
180. Guy C'est vrai ?
181. Sylvie Oui !
182. Guy C'est moi qui choisis ?
183. Sylvie Oui, mon amour ! Guy !? Je tomberai jamais enceinte de même...
184. Guy Bon ! Encore ta mère !
185. Sylvie Oh, Guy, arrête.
186. Guy Allô ! Eh, hum, oui, oui, oui, un instant s'il vous plaît. Sylvie, c'est pour toi. C'est un gars.
187. Sylvie Hein ? Allô ? Ah, salut ! Ben non, c'est correct, ben non, c'est pas grave. Oui, ha, ha ! T'es fou ! OK, à demain, bye-bye !
188. Guy C'était qui ?
189. Sylvie Oh, un gars du bureau.
190. Guy Lequel ?
191. Sylvie Claude, c'est un nouveau, tu le connais pas.
192. Guy Mouais, en tous cas...
193. Sylvie Oh, Guy, t'es pas jaloux ?
194. Guy Quoi ? Moi, jaloux ? Non, non, je suis pas jaloux. C'est pas parce qu'un gars te fait de l'œil au bureau, pis te fait des appels comme ça à la maison à 10h30 le soir que je suis jaloux, ha ha ha !
195. Sylvie Voyons, Guy, arrête. Ah, au fait, je m'en vais à Toronto la semaine prochaine faire un pitch, avec l'autre. On va coucher là !
196. Guy Sylvie !
197. Sylvie Mais non, je te niaise, ha ha ha ! Claude, il est gay. Je voulais juste voir si tu m'aimais. Mais c'est vrai qu'on va à Toronto la semaine prochaine, coucher.
198. Guy Ah, c'est pas vrai...
199. Sylvie Ben pourquoi tu n'en (t'en) profites pas pour sortir avec tes chums ?
200. Guy Euh...hum, c'est quel jour, ça, déjà ?
201. Sylvie Pfff.. Ah, Jacinthe au bureau, là, elle tousse tellement... la cigarette va la tuer.
202. Guy Tu fais bien de parler, tu fumes toi avec.
203. Sylvie Ben...seulement après avoir fait l'amour, ou... après un bon repas. Je suis pas esclave de la cigarette, moi.

204. Guy Bravo, ma belle, je suis fier de toi.
205. Sylvie Guy ?
206. Guy Hum ?
207. Sylvie Ça te tente ?
208. Guy Mais non, Sylvie, je lis, là.
209. Sylvie Mais juste une petite vire.
210. Guy Sylvie, j'ai pas le goût, j'achève mon livre.
211. Sylvie Eh, que j'ai faim d'un coup !
212. Guy Ah non, Sylvie, tu vas pas encore manger des biscuits dans notre lit.
213. Sylvie Je fais attention.
214. Guy Tu fais pas attention. L'autre matin, je me suis réveillé avec des chips baignant les fesses.
215. Sylvie Non, regarde là, je mange de mon côté-là, pis je fais bien, bien attention de pas mettre les miettes.
216. Guy Bébé... Dis donc, Sylvie, tu as-tu (t'as-tu) pissé au lit toi ?
217. Sylvie Ha ! Mon verre de lait !
218. Kelner Bonsoir !
219. Sylvie Bonsoir.
220. Kelner Vous avez une réservation ?
221. Sylvie Non.
222. Kelner Ah, pas de problème.
223. Sylvie Ok.
224. Kelner Euh fumeur, non-fumeur ?
225. Sylvie Fumeur ! Non, fumeur, non-fumeur ! Non, euh... fumeur ! Bon.
226. Kelner Fumeur, oui. Vous avez une préférence, près de la fenêtre, près du bar, sur une banquette...
227. Sylvie Non, près de la fenêtre, non. Banquette !
228. Kelner Banquette ?
229. Sylvie Non, excusez, près du bar.
230. Kelner Près du bar.
231. Sylvie Oui.
232. Kelner C'est par là.
233. Sylvie Merci !
234. Kelner Après vous !
235. Sylvie Ici, on est trop près de l'entrée.
236. Guy Ouais...
237. Sylvie Là, on aurait été bien ici, en tous cas... Monsieur, ça, c'est un ventilateur ici ?
238. Kelner Euh oui ! C'est le ventilateur de la ventilation.
239. Sylvie Attends, à moins qu'on se mette ici...
240. Kelner Ici ?
241. Guy Ici ? Ok.
242. Sylvie Non, j'aimerais mieux là. Ouais.
243. Kelner Pardon, excusez-moi.
244. Sylvie On va avoir moins froid ici.
245. Guy Là, là ?
246. Sylvie Ouais. Oh Guy, ça te tenterait, ça te dérange pas de changer de place avec moi ?
247. Guy Quoi ?
248. Sylvie Ben j'aimerais mieux m'asseoir là ; là, je suis toute tassée..., merci !
249. Kelner Plaisir. Désirez-vous un apéritif ?

250. Sylvie De l'eau seulement.
251. Kelner De l'eau...
252. Sylvie Non, non, je vais prendre un kir, tiens ! Ouais.
253. Guy Euh moi, je...
254. Sylvie Non, pas d'alcool pour commencer, excusez. Je vais prendre un perrier-citron.
255. Kelner Perrier-citron.
256. Sylvie Un moment, excusez, un kir !
257. Kelner Et pour Monsieur ?
258. Guy 2 aspirines.
259. Kelner Bien.
260. Sylvie Tu as mal à la tête ?
261. Guy Ça vient juste de commencer.
262. Sylvie Oh minou...c'est parce que tu as faim !
263. Guy Dis, ma belle, qu'est-ce que tu prends ?
264. Sylvie Moi, je vais prendre une côte de veau.
265. Guy Où tu vois ça ?
266. Sylvie Quoi ?
267. Guy Côte de veau ? Où tu vois ça ?
268. Sylvie Pourquoi tu veux voir ? Tu penses que j'invente de la côte de veau là ?
269. Guy Ben non, c'est pas ça, je veux le voir, je suis un visuel moi.
270. Sylvie Guy, ça, ça veut dire que dans ton subconscient, tu ne me crois pas. Tu n'as (t'as) pas confiance en moi.
271. Guy Mais non, Sylvie, ça a pas de rapport !
272. Sylvie Oui, regarde.
273. Guy Je veux juste voir où c'est écrit.
274. Sylvie Côte de veau grillée.
275. Guy Oh, pardon, excuse.
276. Sylvie Merci. Oh, ils ont de la crème brûlée aussi.
277. Guy Où tu vois ça ?
278. Sylvie J'ai faim !
279. Kelner Alors, vous avez fait votre choix ?
280. Sylvie Oui, oui, vas-y Guy !
281. Guy Gratin de chèvre frais et côte de veau.
282. Kelner Parfait, et pour Madame ?
283. Sylvie Euh... le sashimi de thon, au ketchup d'ananas, et le tournedos de saumon grillé à la coriandre.
284. Kelner D'accord.
285. Sylvie Votre ketchup d'ananas, il est pimenté ?
286. Kelner Oui, légèrement.
287. Sylvie Non, alors non, je prendrai pas ça. Je vais prendre le tartare de saumon à l'avocat...
288. Kelner Hum, et le tournedos ?
289. Sylvie Non, ben non, non je vais prendre le magret de canard de Barbarie. OK...Est-ce que c'est possible d'avoir la brandade de céleri rave au lieu de la compote, là, de lentilles vertes au pied de mouton ?
290. Kelner Je vais vérifier à la cuisine.
291. Sylvie OK. Oh ! Guy, poêlée de calmars aux olives noires, gratin de ratatouille aux châtaignes.
292. Guy As-tu finis, là ?
293. Sylvie Qu'est-ce que tu as pris, toi ?

294. Guy Gratin de chèvre et côte de veau.
295. Sylvie C'est une bonne idée, ça ! Oui, je vais prendre le gratin de chèvre chaud.
296. Kelner Et la côte de veau ?
297. Sylvie Oui, oui, euh ...est-ce que c'est possible d'avoir les carottes blanches biologiques plutôt que le piment.
298. Kelner Je vais voir avec le chef.
299. Sylvie Ok, merci.
300. Kelner Bien, et quel vin désirez-vous boire ?
301. Guy OK, ça je m'en occupe.
302. Sylvie Quoi ?!
303. Guy Parce qu'ils ferment à minuit...
304. Guy Tourne-toi pas, là...
305. Sylvie Hum ?
306. Guy Regarde en arrière... Étudiant en géographie ?
307. Sylvie Oui !
308. Guy Il a deux passions dans la vie, la randonnée pédestre et...
309. Sylvie Oh boy, oh boy mon petit Guy, regarde ça !
310. Guy Hum.
311. Sylvie Miss seins d'honneur 67 ! Ça doit être le genre de fille, tu sais, là, à baiser dans les motels avec des gommages.
312. Guy Oui, sûrement, oui.
313. Sylvie Tu sais là, le genre de femme là, que le mari mari qui s'est retenu pendant 25 ans il peut pas laisser passer ça !
314. Kobieta Hé, allô Guy !!
315. Guy Oh, salut !!
316. Kelner Vous avez passé une belle soirée ?
317. Sylvie Hum, numéro 1 ! Ha ha ha.
318. Guy Sylvie, OK, je paie, je paie.
319. Sylvie Non, c'est mon tour !
320. Guy Non, non, non.
321. Sylvie Oh, Guy, t'as payé toutes les affaires, aujourd'hui.
322. Guy Non, Sylvie.
323. Sylvie Non, c'est moi !
324. Guy Sylvie...
325. Sylvie C'est donc cher. Haa... Oh boy, hou hou!
326. Guy Si tu touches pas assez, donne-moi ça, je vais payer !
327. Sylvie Maudit macho, hein ! Pas capable que ta blonde paie pour toi. Mais non, Monsieur, faut que ça sorte toujours son gros portefeuille !
328. Guy Sylvie, baisse le ton, là.
329. Sylvie En fait, t'aimes ça, montrer que tu gagnes plus d'argent que moi. À chaque fois que tu as l'occasion, tu le fais savoir à tout le monde. Et tout de suite, tu dis que c'est des blagues, et ho, ho, ho, parfois la fille, elle tilte !
330. Guy Sylvie, baisse le ton.
331. Sylvie Hé, ce monsieur-là, mes amis-là...
332. Guy OK, si ça peut te faire plaisir de payer, paye. Mais baisse le ton !
333. Sylvie Mouais...!
334. Sylvie 15 %. OK ? Alors on dit que, donc...
335. Guy Sylvie, mets 20 piastres, là, ça va être parfait.

336. Sylvie Eh, oh, 20 piastres, juste pour notre table, c'est bien trop, ça.
337. Guy C'est pas bien trop, c'est leur salaire, c'est leur pourboire, ils sont payés comme ça, les serveurs.
338. Sylvie Ben c'est pas de ma faute si les gars sont trop cheap pour les payer, là. C'est 15 % avant la taxe.
339. Guy Mais si tu veux mettre 15 %, là, tu prends le montant de la TTS ou la TVQ, t'écris le même, ça fait 15%.
340. Sylvie Non, non, le pourboire, ça comprend pas boissons, on a pris du vin et tout ça...
341. Guy On n'a pas pris du vin, tu as (t'as) pris du vin !
342. Sylvie Écoute-moi bien, là : 24.95 + 27.95...
343. Guy Hé, c'est plate que tu n'aies (t'aies) pas ta calculatrice, hein !
344. Sylvie Eh justement, je l'ai ! Non, c'est vrai !
345. Guy Non, non Sylvie, c'était une blague. Sylvie, c'était une blague, c'était une blague, Sylvie, fais pas ça !
346. Sylvie Ah ! Je l'ai ! Regarde, je le savais, je l'ai.
347. Guy Sylvie...
348. Sylvie Quoi ?
349. Guy T'es saoule !
350. Sylvie Pas grave, on va appeler le traîneau du Père Noël.
351. Guy On est au mois d'avril.
352. Sylvie On va attendre, ha ha ha !
353. Guy Eh, tu n'as (t'as) pas soi-disant arrêté de fumer toi ?
354. Sylvie Oh, je veux, mais c'est ma volonté qui veut pas. Non, je vais aller le chercher, mon petit paquet de cigarettes... aïe, il est où, mon petit paquet ?
355. Guy Sylvie, qu'est-ce que tu fais, là ?
356. Sylvie Oh, mon petit paquet ?
357. Guy Sylvie ! Ça, c'est pas ton petit paquet, c'est mon petit paquet, lâche.
358. Sylvie Il est où donc ? C'est mon petit paquet à moi aussi ! Donne-moi ça.
359. Guy Arrête, arrête... Sylvie, arrête, on est dans un restaurant, là, arrête.
360. Sylvie T'aimes ça.
361. Guy Sylvie, Sylvie, oui j'aime ça, mais pas dans un restaurant, Sylvie, là ça va, ça, SYLVIE !
362. Sylvie J'avais mon paquet de cigarettes... On a le droit de fumer, là, ici ?
363. Kelner Oui, mais la pipe est interdite. Hum ?

Épisode 2

364. Guy Hé, hé, hé, Sylvie, tu fais quoi là ?
365. Sylvie Je fume une petite cigarette.
366. Guy Dans mon auto ?
367. Sylvie C'est pas ton auto, c'est notre auto.
368. Guy Écoute, c'est peut-être notre auto, mais c'est mes poumons, ça donne mal à mon cœur.
369. Sylvie Pourquoi c'est toi qui déciderais ?
370. Guy Parce que Sylvie, je veux pas être un otage de ta mauvaise habitude, j'ai pas envie d'attraper ton cancer.
371. Sylvie Vous autres les anti-fumeurs, vous êtes pires que les nazis, là ? C'est rendu qu'on peut plus fumer dans les endroits publics, on peut plus fumer dehors, là, on peut plus fumer dans son char ! Eh, je fume pareil. Dis donc, t'as-tu pété, toi ?
372. Guy Oui !
373. Sylvie C'est dégueulasse, ça pue...
374. Guy Vous autres, les anti-péteurs, vous êtes pires que des nazis. C'est rendu qu'on peut plus péter dans les endroits publics, qu'on...
375. Sylvie Oh, c'est correct Guy, j'ai compris, voilà, j'éteins.

376. Guy Merci beaucoup !
377. Guy Oh, non, Sylvie, c'est pas vrai...
378. Sylvie Oui ?
379. Policjant Je peux voir vos papiers s'il vous plaît ?
380. Sylvie Oui. Euh, qu'est-ce que j'ai fait ?
381. Policjant Vous avez tourné sans signaler, vous avez pas fait votre stop, pis vous avez un feu de brûlé à l'arrière. Je demande d'attendre un instant.
382. Sylvie Oui...
383. Policjant Cette fois-ci on va vous donner juste un petit 48 h, ma petite Madame, pour faire réparer votre feu arrière, merci.
384. Sylvie Maudit macho à merde !
385. Guy Eh, Sylvie, pourquoi tu l'appelles « maudit macho à merde », parce qu'il t'a appelé « ma petite Madame » ou parce qu'il a eu la gentillesse de ne pas te donner de ticket.
386. Sylvie 48h, 48h pour changer une lumière, c'est pas parce que je suis une fille que ça va me prendre 48h, je le sais bien que ça prend juste 5 minutes, dis!
387. Guy Non, Sylvie, c'est pas ça...
388. Sylvie C'est ça, fais pas défendez-vous encore !
389. Sylvie Guy, arrête !
390. Guy Quoi, quoi, quoi !
391. Sylvie C'est ça que je restais quand j'étais petite !
392. Guy Hein ? Quoi ?
393. Sylvie Là, la petite porte blanche, là, en métal.
394. Guy Ah, c'est là que tu restais ?
395. Sylvie Oui.
396. Guy Ah, c'est cute.
397. Sylvie Dans ce temps-là, c'était pas une porte de même, là, arrête, c'était une vieille porte en bois là, tu sais les solides, là. Ça a donc bien changé...
398. Guy C'est fun, hein.
399. Sylvie Avance...arrête ! Ici, ici là, c'était Huguette !
400. Guy C'est qui ça, Huguette ?
401. Sylvie Huguette, ma petite amie. Tu sais, je t'en ai parlé souvent. Hé, on se faisait des échanges de Barbies avec le truc là.
402. Guy Hé, c'est des beaux souvenirs, hein !
403. Sylvie Ça me met tout à l'envers de voir ça. Oh, et puis ici, arrête, ici...non, c'était-tu ici ? Oui, c'était ici, au deuxième, là, France restait là.
404. Guy France qui ?
405. Sylvie C'était France...ben France, ma gardienne.
406. Guy Eh, quelle anecdote savoureuse ; on peut y aller, là Sylvie ?
407. Sylvie Ah, là, ce qui était drôle, ben que nous autres on restait là, comme je t'ai dit, pis là France restait là tu sais, on restait comme en diagonale, pis là...oh, c'était tout une affaire parce ma mère, dans ce temps-là, voulait pas que je traverse la rue toute seule, pis tu sais, hé, c'était sérieux pis...c'était même pas une rue de même là, toute pavée en asphalte là... C'est bien de la garder, ça a pas de bon sens, ça change, Guy, là !
408. Guy Si tu consultais une psychologue, là ?
409. Sylvie Quoi ?
410. Guy Je t'aurais changé 60 piastres pour ça.
411. Sylvie Ouais, avance, qu'est-ce que tu attends ?
412. Guy Qu'est-ce qu'il y a ?
413. Sylvie Ben, ça fait longtemps...

414. Guy Longtemps que quoi ?
415. Sylvie Dans une auto !
416. Guy Oh...Des fantasmes d'adolescente qui remontent à la surface ?
417. Sylvie Oui, Monsieur le conformiste !
418. Guy Eh, t'en as donc, toi ?
419. Sylvie Hum !
420. Guy Ce qui faut pas faire, pour relancer son couple !
421. Sylvie Un petit galop, petit galop...
422. Guy Petit galop ?
423. Sylvie Ouais, petit galop !
424. Guy Ouais...
425. Sylvie Hum petit galop...
426. Guy Ok, c'est beau ça, cette affaire-là, enlève-moi ça tout de suite !
427. Mężczyzna Hum, vous faites quoi, au juste ?
428. Sylvie Hein ? C'est mon mari, c'est parce que, je sais pas, il avait bien mal à l'œil !
429. Guy Oui, oui, ouh, à l'œil !
430. Sylvie Ça a pas d'allure, ça avance pas d'un pouce.
431. Guy On joue ça au détecteur de mensonge ?
432. Sylvie Alors. Bon OK, OK ; alors, j'ai déjà eu un blind date avec un nain.
433. Guy Oh, bravo.
434. Sylvie Euh, je suis déjà allée jouer au bowling avec Philippe Asselin.
435. Guy Mouais.
436. Sylvie Et j'ai déjà frappé un orignal en érection.
437. Guy OK. L'orignal, là, c'était-tu avant ou après qu'il t'a vue qu'il a eu son... Ok, c'est à mon tour.
438. Sylvie Oui !
439. Guy Euh... J'ai déjà fait l'amour avec ta meilleure amie.
440. Sylvie Loulou ?
441. Guy Oui, euh, j'ai déjà baisé avec sa sœur aussi, et j'ai déjà fait l'amour dans l'eau avec deux noires en même temps. Deux vérités, un mensonge. Bon, qu'est-ce c'est j'ai dit, encore ???
442. Sylvie Je vous jure Monsieur l'agent, d'habitude j'en fais pas, mais là, je sais pas, je..., oh, ça va tellement mal dans ma vie en ce moment...
443. Guy Eh, Sylvie, calme-toi, là.
444. Sylvie Il me semble que je parle encore trop, que je sers plus à rien !
445. Guy Mais voyons, Sylvie, qu'est-ce que tu racontes, là ?
446. Sylvie Monsieur l'agent, je suis pas une mauvaise personne, c'est pas ça, mais c'est là, je suis pas une super woman !
447. Policjant Non, non, non, ça va aller ma petite Madame, ça va aller, parce que...on va laisser faire, ça va aller, Madame, ça va aller.
448. Guy Sylvie, ma belle, pourquoi t'as tout été raconter ça ?
449. Sylvie Ben, sauver 40 piastres, criss !
450. Guy Hé hé hé !
451. Sylvie Guy, on peut pas faire une épicerie si on a pas de liste.
452. Guy Voyons donc, Sylvie, t'es donc bien conformiste. Moi, j'ai pas besoin de liste. Je rentre dans une épicerie, je dis, allez, ça on l'a, j'en prends pas, ça on l'a pas, j'en prends.
453. Sylvie Ouais, c'est pour ça que depuis trois semaines, t'as acheté 11 boîtes de riz. Hein !
454. Guy Pis ça, ce que ça fait ? Ça se conserve bien du riz, on fait des provisions.

455. Sylvie Pourquoi ? Y va-t-il y avoir une attaque nucléaire, pis personne me le dit ?
456. Guy Non, c'est un tempérament. Moi, j'ai un type plus européen.
457. Sylvie Regarde donc !
458. Guy Je mets mon petit panier au-dessus du bras, pis là je prends mes affaires pour la journée, c'est tout !
459. Sylvie Ben oui, regarde donc.
460. Guy Oh, qu'est-ce que tu fais là, là ?
461. Sylvie Ben, je prends une circulaire.
462. Guy Une circulaire ?!
463. Sylvie Ben, ça me donne des idées !
464. Guy Des idées, toi !
465. Sylvie Mais oui, des idées ! Tu sais comme toi, là, avec tes magazines, que tu caches en haut du garde-robe...
466. Sylvie Qu'est-ce que tu fais, là ?
467. Guy Ben, je prends un carrosse.
468. Sylvie Ah, tu prends pas un petit panier ? Hein ? T'es sûr que tu veux pas un carrosse ?
469. Guy Mais non, arrête de m'achaler.
470. Sylvie Ben...Vient-en, le vieux pays !
471. Guy Tiens, Sylvie, du jus d'orange.
472. Sylvie Eh, Guy, c'est pas du jus d'orange, ça, c'est une boisson à l'orange.
473. Guy Mais non, non, non, c'est écrit dessus, regarde : « peut aussi contenir du jus d'orange ».
474. Sylvie Ah ben c'est sûr, ça, si le gars il en verse dans le gros cube, là, ça pourrait peut-être contenir du jus d'orange. Rapporte ça !
475. Guy Quoi, non, j'en veux ça. Oh, des bâtonnets de fromage, ça, c'est bon.
476. Sylvie Non, ça, fais donc un infarctus là-dessus.
477. Guy Non, tu sauras que dans les croustilles, on retrouve des éléments essentiels à la nutrition.
478. Sylvie Comme quoi ?
479. Guy Tels que : monoglycérides, phosphate de sodium et malto-dextrine.
480. Sylvie C'est bon pour la santé, ça ?
481. Guy Très. Surtout avec du citrate de sodium.
482. Sylvie C'est quoi ça, du citrate de sodium ?
483. Guy Du Seven-Up !
484. Sylvie Guy, pourquoi on s'achète pas des choses plus spéciales, moi, je sais pas, comme des aliments aphrodisiaques, des épices, des racines, hein ?
485. Guy Mais non, on a pas besoin de ça.
486. Sylvie Oui, pour augmenter notre libido.
487. Guy Mais Sylvie, notre libido, elle est correcte notre libido...
488. Sylvie C'est ça que tu penses...
489. Guy T'en veux un aliment aphrodisiaque ? Tiens, tada...
490. Guy Ma belle, ma belle, petite salade de thon ?
491. Sylvie Oui. Ah, Guy, regarde l'étiquette, qu'est-ce qui manque ? Hein ?
492. Guy Je sais pas moi, une fille en bikini peut-être ?
493. Sylvie Le logo des dauphins ; alors ça, ça veut dire que cette compagnie-là, là, pêche n'importe comment. Les dauphins restent pris dans les filets.
494. Guy Ça fait qu'on peut pas en manger ?
495. Sylvie Non...
496. Guy Bon. Euh, on mange ça, du bœuf ?

497. Sylvie Ah, pas ce mois-ci, ils viennent d'Amérique du Sud, parce que le bœuf de là, c'est pas disponible.
498. Guy Mais là...
499. Sylvie Sais-tu combien de milliers d'hectares de forêt amazonienne sont détruits pour faire place au bétail ?
500. Guy Non, Madame Sting, mais sais-tu de combien de milliers d'hectares que ça m'intéresse pas en tout ? Regarde, moi je veux du thon, là. Regarde, on va prendre celle-là, OK ? Celle-là, ça fait-y ?
501. Sylvie Non, c'est de l'encre bleue d'imprimerie. Très mauvais pour la couche d'ozone.
502. Guy OK, pis celle-là, là, ça, ça fait-y, là, y a-t-il un problème avec les dauphins incestueux, Amnesty International, les Papous de Nouvelle-Guinée ...
503. Sylvie Trois piastres... Trois piastres !!! On est pas des millionnaires, si ? Bon, franchement !
504. Guy Pourquoi est-ce qu'on se fait pas comme euh... comme une espèce de plat, euh, de fromages, raisin...
505. Sylvie Non, je peux pas les produits laitiers, là, je fais du mucus pis euh... les produits laitiers, c'est pas très bon pour moi.
506. Guy Bon, ben, y a pas une assiette santé, maintenant, euh, un wok de légumes japonais, là, avec des nouilles chinoises, comme au restaurant thaïlandais ?
507. Sylvie Es-tu malade ?
508. Guy Quoi ?
509. Sylvie Il y a du glutamate, là-dedans, on peut paralyser !
510. Guy Du glutamate... Bon, OK. Sylvie, on va faire ce que tu veux, on fait tout le temps ce que tu veux, on va manger des pâtes, tiens.
511. Sylvie Ben Guy, c'est bon, des pâtes !
512. Guy C'est bon des pâtes ? Mais moi, je suis allergique au pâtes.
513. Sylvie Allergique ?
514. Guy Oui, quand j'en prends plus que 6 jours en ligne, j'ai le goût de coucher avec une autre fille.
515. Sylvie Oh Guy, eh, bonjour !
516. Hostessa Ah, bonjour Madame !
517. Sylvie Qu'est-ce que c'est ça ?
518. Hostessa Craquelin au praliné.
519. Sylvie Huum, c'est bon, goûte Guy !
520. Guy Non, non, ça va.
521. Sylvie Huum, pis ça, qu'est-ce que c'est ? Hum, hum, c'est bien bon ! Hum, Guy, fais-moi plaisir, goûtes-y !
522. Guy Ah, non, non, non. Euh, je me déplace Sylvie, là.
523. Sylvie Ça qu'est-ce que c'est ? Huum ! Ça ?
524. Guy On y va-tu ?
525. Sylvie Hu-hum. En fait, c'est ça que j'aime le plus.
526. Hostessa Vous voulez en acheter ?
527. Sylvie Hum, merci, j'ai plus faim !
528. Guy C'est combien ?
529. Sylvie Non, non, Guy, c'est moi qui paye. T'as payé la semaine passée.
530. Guy Oui, pis la semaine avant, pis la semaine avant, pis la semaine avant, pis la semaine avant...
531. Sylvie Oh, Guy, t'es donc bien près de tes cents. Hum ? Alors ça je l'ai, j'ai ça aussi...
532. Guy Ah, non, Sylvie, c'est pas vrai là, pas des coupons !
533. Sylvie Ben, c'est avec des cents qu'on fait des piastres.
534. Guy Ouais, pis c'est avec des coupons qu'on fait du...

535. Sylvie Ah ! Guy, va me chercher cette farine-là, j'ai oublié !
536. Guy Non, non, non.
537. Sylvie Guy, s'il te plaît, cette marque-là, farine blé entier, 1.4 kilogrammes. S'il te plaît, pas le plus gros format, là, ou le petit, le vraiment 1.4 kg. C'est ça qu'est marqué. Ah ! Guy, arrête, le coupon est passé d'heure. Excusez, ha ha, ça arrive. Bon, alors, ça veut dire, ça, j'ai tout ça-là. Bon, où est-ce que j'ai mis ma carte, cette fois-là...
538. Guy Eh dépêche, Sylvie, là, je connais.
539. Sylvie Je la trouve pas, je la trouve pas.
540. Guy Ah ouais, allez ! Ah non...
541. Sylvie Ici, on a toutes des affaires dans nos sacoches, haha, attends, où est-ce que je l'ai mis ? J'espère que je l'ai ... non, la voilà, ouf ! Merci ! Bon, euh, c'est quoi mon code, là ? Euh, Sylvie, pas de « e », ouais c'est ça.
542. Guy Mon Dieu, une chance que t'aies pas placé à « é ».
543. Sylvie Pourquoi ?
544. Sylvie Loulou, tu devrais donner plus de recettes de végétariennes.
545. Loulou Faut que tu demandes à Daniel, c'est lui l'expert, Sylvie. Tu sais qu'il fait même sa propre mayonnaise ?
546. Daniel Loulou, parle pas de ça.
547. Sylvie Guy, t'entends ça, il fait sa mayonnaise !
548. Guy Ah ouais, régulière ou american way ?
549. Daniel Ha ha ha, t'es fou !
550. Sylvie Ça doit être dur, hein !
551. Daniel Non, non, non, c'est pas bien compliqué, faut juste un bon petit coup de poignet pour bien la tourner.
552. Loulou Guy, tu devrais prendre des cours de cuisine, je suis certaine que tu serais bon.
553. Sylvie Ben voyons donc, il est bon au lit ! Ha ha ha. Ben je te dis, il sait pas te faire ça, du vinaigre, pis du vin, ha ha ha. L'autre jour, il a essayé de délayer de la vinaigrette avec de l'eau. Ha ha ha !
554. Loulou Voyons donc !
555. Sylvie Hein, Guy ? Ça, c'est comme à ma fête, l'année passée ; mon gâteau !
556. Guy Ouais, ouais.
557. Sylvie You, une vraie galette ! Ha ha ha !
558. Daniel Un gâteau ? C'est même pas évident.
559. Sylvie Ben c'était du Duncan !! Ha ha ha ! Hein Guy, t'es tellement poche ! Eh, bon appétit les amis !
560. Sylvie As-tu vu ? Non ? oh, c'est tellement cute que ça a pas de bon sens.
561. Loulou Ça date de quand là, un mois ?
562. Sylvie Oh, non t'es malade, ça fait euh...5 semaines, 7.5 semaines !
563. Loulou Oh, qu'elle doit être cute !
564. Sylvie Eh ben là, ça a pas de bon sens. D'abord ça a pas de cheveux, ça a pas de dents, une petite face, là, pourquoi tu souris, là, t'es paumé, là, tu tombes à terre !
565. Loulou Oh non, non, non !
566. Sylvie Elle a aussi des petites mimines, là, toutes plissées comme ça, là...
567. Loulou Arrête, Sylvie !
568. Sylvie Tu fais là gueu-gueu-gueu, là, ça, ça veut dire « tu vas changer de couche ! »
569. Daniel Guy, de qui elle parle ?
570. Guy De sa mère...
571. Loulou Dis donc, Sylvie, as-tu vu... ?
572. Sylvie Ah c'est bon !

573. Guy Oh ! Daniel, il est 8 heures, là, qui commence, viens...
574. Daniel Restons ici, j'aime pas ça le hockey.
575. Guy Hein ?
576. Loulou Mais j'aurais peut-être pris, moi, celles avec les straps.
577. Sylvie Hein ? Je les aime, avec les lacets moi !
578. Loulou Oui, mais ...
579. Guy Je me suis acheté un Pentium 166, c'est le meilleur ordinateur qui est sur le marché. Viens voir ça dans mon bureau !
580. Daniel Mais écoute, je connais rien là-dedans, les ordinateurs, moi.
581. Loulou Et les miennes sont assez confortables, hein Daniel ?
582. Daniel Mais oui.
583. Sylvie Aussi, je les ai remarqués quand tu allais au théâtre. Sont beaux, comme ça, c'est pas croyable. Guy, t'as pas vu les souliers à Loulou ?
584. Guy Je me suis acheté un 4 x 4, il y a un mois, viens faire un tour !
585. Loulou Oui, mais là, là, là, tu tombes pas sur le bon gars, j'haïs ça, les chars.
586. Sylvie Eh, moi j'en reviens pas. Un gars qui aime pas les chars, qui aime pas les ordinateurs, pis qu'aime pas le hockey.
587. Guy Tu dois trouver ça plat, des fois, hein ?
588. Daniel Quoi, de pas aimer les chars, les ordinateurs, pis le hockey ?
589. Guy Non, d'être fif.
590. Daniel Ha ha ha, j'aime ça, t'es assez pince-sans-rire !
591. Sylvie Guy, aide-moi à débarrasser.
592. Guy Pourquoi ?
593. Daniel Je vais t'aider, moi !
594. Sylvie Non, non ! T'es de la visite. Guy, aide-moi !
595. Guy Mais oui mais ...
596. Loulou En tout cas, c'est très, très bon.
597. Daniel Oui, délicieux, délicieux !
598. Loulou Oui !
599. Daniel Très relevé euh !
600. Loulou Juste à point.
601. Daniel Ce qu'il est drôle, ce gars-là ; il m'a traité de fif, c'est merveilleux !
602. Loulou Daniel, je suis pas sûre que c'était un joke.
603. Daniel Mais voyons, c'était provocateur, y a du franc, j'aime ça.
604. Loulou Non, je te dis moi, je pense qu'il a plutôt quelque chose de pas réglé avec l'homosexualité, Guy.
605. Daniel Non, Loulou, tu comprends pas toujours les jokes, toi, donc !
606. Loulou Voyons Daniel, Guy, là, son côté féminin, il l'assume pas.
607. Daniel Non, non, t'as une mauvaise perception de la situation, là, j'adore ce gars-là, il a l'humour exceptionnel !
608. Loulou Oh, dis que t'énerves des fois ! Guy, c'est pas un comique ! Guy, là, veux-tu que je te dise ? C'est un macho !
609. Sylvie Un petit fromage ?
610. Daniel Ah !
611. Loulou Ouais...
612. Sylvie De quoi vous parliez ?
613. Loulou Euh, de... de décoration ! Hein Daniel ?
614. Daniel Oui, oui, très, très beau la peinture semi-lustrée terra cota.
615. Sylvie Merci Daniel !
616. Daniel C'est audacieux. Un doigt !

617. Guy Mais... !
618. Loulou Sylvie, as-tu des nouvelles de Michel ?
619. Sylvie Oui, il est rendu au Koweït !
620. Daniel Au Koweït !
621. Sylvie Il supervise des forages pour les Arabes. Il a développé une nouvelle méthode moins polluante pour l'environnement.
622. Loulou Ah, oui, il était spécial, lui, hein.
623. Sylvie Hum, un homme merveilleux. On a passé des belles années ensemble. Toi, t'as-tu des nouvelles de Catherine ?
624. Daniel Ben oui, on se parle régulièrement, mais oui. Elle dirige un centre pour les enfants autistiques, elle fait des colloques, elle travaille avec tous les États-Unis !
625. Sylvie Pas croyable.
626. Daniel C'est vraiment une femme exceptionnelle.
627. Loulou Ah oui, merveilleux.
628. Daniel Elle, là, tu sais qu'elle aurait pu faire de la politique n'importe quand. Un charisme, un charisme incroyable.
629. Sylvie Ouais ! Pis toi, Denis ? Ton ex, Denis, excuse-moi, Daniel !
630. Daniel Je m'en fous alors, j'ai compris ce que tu voulais dire !
631. Loulou Mon beau Denis, eh, il est rendu avec l'orchestre de Prague jusqu'à la fin du mois, après ça : Berlin, San Francisco, pis où ?
632. Daniel Je pense, c'est Melbourne, Melbourne.
633. Loulou Ah, ouais...
634. Daniel Pis toi, Guy ?
635. Guy Quoi ?
636. Daniel Ben parle-nous de ton ancienne, donc !
637. Guy Elle avait des gros totos ...
638. Sylvie À la jalousie !
639. Guy Oh, non, non !
640. Loulou À la jalousie !
641. Guy Un instant, c'est pas correct, je suis pas jaloux !
642. Sylvie Oui, t'es jaloux. Tu fais ton indépendant, comme ça là, mais wouh ! T'es pas sincère !
643. Guy Je suis pas jaloux. Je trouve ça niaiseux, être jaloux.
644. Daniel Oh là, là, là. Non, non, non, c'est pas niaiseux, c'est pas niaiseux. Moi je suis très jaloux.
645. Guy T'es jaloux ?
646. Daniel Mais oui, j'aime Loulou, moi, je veux pas la perdre.
647. Sylvie C'est ça !
648. Loulou Oh, tu me perdras pas, je t'aime assez. Ok, maintenant, c'est à Sylvie.
649. Sylvie Quoi ?
650. Loulou Sylvie ! Est-ce que Sylvie est jalouse ?
651. Guy Oui !
652. Sylvie Oh ben oui, en théorie. En principe, non !
653. Guy Explique-nous ça, toi.
654. Sylvie Ben c'est facile. J'ai confiance en toi Guy, j'ai confiance en mon homme. Si, c'est ça. Ça, ça je sais qu'il est sollicité par plein de femmes, là, hein ?
655. Guy Oui, mais Sylvie je ne... toi, t'es une fille, et moi...
656. Daniel C'est vrai, Guy c'est un beau gars.
657. Sylvie Je trouve ça flatteur, tu sais qu'il ...bon. Mais, tu sais... Comme Geneviève, là, tu sais, qui travaille au bureau, sa collaboratrice ; elle appelle ici, souvent, à toutes sortes d'heures, pour toutes sortes de raisons, mais là, écoute bien, s'il fallait que je m'en fasse avec ça, tu sais... C'est normal ! Hein, Minou ? Faut être mature.

658. Guy Allô. AH, Salut Geneviève ! Non...
659. Sylvie He, la greluce, t'as-tu fini de nous écoeurer ? Oh, y a-t-il quelqu'un qui veut du gâteau ?
660. Loulou Une certaine fois-là...
661. Sylvie Ouais ?
662. Loulou On a fait l'amour dans un autobus.
663. Sylvie Non !
664. Loulou Oui, oui, oui, on s'en allait à Chicoutimi un soir, pis l'autobus était presque vide.
665. Daniel C'était tellement excitant...!
666. Sylvie Mais ça, Guy, il est pas comme ça. Mouais, c'est comme aux Caraïbes, derrière les récifs, hein ? Non, j'avais beau faire n'importe quoi, il était pas capable !
667. Guy Non, eh Sylvie, tu vas pas raconter ça !
668. Sylvie C'est pas grave, ça, Guy, t'es un amant merveilleux. Mais là, là, cette fois-là, ... Comme dans la piscine de l'hôtel, au Mexique, là...
669. Daniel Ah, ça c'est fun !
670. Loulou Attends, rappelles-tu ? Dans la piscine de Montréal.
671. Sylvie C'est tellement excitant, là, tu as la pleine Lune, là, pis... Mais là, là, Guy, pfff, comme jamais.
672. Loulou Ben j'ai lu un article dans *Femme Plus*, il paraît qu'y a des gars à qui ça arrive, ça.
673. Sylvie Ouais, ben en tout ouais !
674. Loulou C'est drôle, Daniel, ça lui est jamais arrivé. Hein ?
675. Daniel Non.
676. Loulou Mais, faut dire que j'ai tout vraiment tout sous contrôle.
677. Guy Pis là, ce qui est super, à la fin, c'est que si tu joues un deux, t'as le droit de rejouer. Mais, t'as pas le droit...
678. Sylvie ...mais t'as dit, t'as le droit ! Mais après que l'autre a fait son coup de deux.
679. Guy Ben oui, c'est ça.
680. Sylvie Vous allez voir. C'est bien bien, bien fun.
681. Guy Mais aussi, t'es pas obligé d'aller par en avant. Tu peux aussi aller par en arrière, mais pas avant...
682. Sylvie ...que t'aies ramassé tes trois étoiles !
683. Guy Hé !
684. Sylvie Quoi ?
685. Guy J'explique là.
686. Sylvie Bon, excuse-moi. Bon.
687. Guy Et si tu remportes cette carte-là, OK ? T'as le droit de rajouter 500 points mais tu peux...
688. Sylvie ...tu peux aussi attendre !
689. Guy Non, il faut que tu dopes tes 500 points ou tu dopes tes célébrités !
690. Sylvie Oh, me prends-tu pour une débile ? Je le connais, le jeu !
691. Guy C'est pas ça, qu'il faut attendre.
692. Sylvie En tous cas...
693. Guy Il faut attendre que t'aies toutes tes étoiles et tous tes cœurs.
694. Sylvie Pis après ça, tu peux vendre toutes tes actions que t'as ramassées ...
695. Guy ...oui, mais tu peux aussi décider de sauter ton tour en disant « je pause ».
696. Sylvie Mais tu peux pas les acheter avant que l'autre ait fait un tour avec les dés.
697. Guy C'est pas vrai, tu peux les acheter si t'as la carte avec le signe de piastre dessus.
698. Sylvie ...c'est ben, ben, ben fun.
699. Guy C'est super, le fun.
700. Loulou Oui, ça a l'air !

701. Sylvie Oh, on pense aller dans le sud, bientôt, hein, mon amour ?
702. Guy Ouais.
703. Loulou Ah, oui ?
704. Sylvie Ça coûte pas cher de ce temps-là, on sait pas où on va aller, là. On sait pas, standby pis ...
705. Guy C'est pas grave.
706. Sylvie Mais ouais, Venezuela, Cuba, Mexique...
707. Loulou Ah, oui ! Et vous partiriez quand ?
708. Sylvie Euh...la troisième semaine d'avril.
709. Loulou Voyons donc, c'est pas vrai.
710. Sylvie Quoi ?
711. Loulou Eh, que c'est drôle, Daniel et moi, on a pensé faire la même chose à peu près en même temps !
712. Sylvie Non !! Ah, c'est fun, hein Guy?
713. Guy Je sais pas.
714. Sylvie T'as pas entendu ?
715. Guy Non.
716. Sylvie Eh, Loulou pis Daniel, ils veulent aller dans le sud, eux aussi.
717. Guy Non, non, non ! Pis quand, ça ?
718. Loulou Ben la troisième semaine d'avril !
719. Guy Ah ben... Ah, c'est juste que ...faudrait que je regarde dans mon agenda, là...la troisième semaine d'avril ? Ah non...
720. Sylvie Ah Guy, tu m'avais dit que t'étais libre.
721. Guy Oui, non, mais euh il... faudrait que je vérifie.
722. Loulou Écoutez, de toute façon, c'est pas grave, nous autres on peut s'adapter.
723. Sylvie Ah, yes ! Hein ?
724. Guy Ah, ça va être le fun là, un voyage d'amoureux à 4...
725. Sylvie Oui !!
726. Guy Bon, bon ben, je pense qu'on va y aller nous autres, il commence à être tard hein...
727. Sylvie Mais non, c'est parce qu'on est chez nous, là, minou !
728. Guy Ah...ah, oui...
729. Sylvie Ha ha ha !

Épisode 3

730. Guy Oh, boy !
731. Sylvie Comment ça a été ?
732. Guy Oh, ça a bien été, mais je dois dire qu'il fait frais.
733. Sylvie Guy !
734. Guy Ouais ?
735. Sylvie Tu sens pas comme d'habitude.
736. Guy Comment ça ?
737. Sylvie Ben, c'est pas une odeur de sport, ça, là.
738. Guy Qu'est-ce que tu veux dire par là ?
739. Sylvie Ben, parce qu'on...on dirait que tu.. que tu sens le sexe ! Ha ha ha !
740. Guy Sylvie, je viens d'aller faire mon jogging, OK ?
741. Sylvie Ah, Ok, tu sais le jogging euh...comme ça ou...
742. Guy T'es donc bien jalouse, toi, Je doute qu'il y ait une fille qui avait envie de coucher avec moi avant que je me douche
743. Sylvie À part moi !
744. Guy Oui à part toi.
745. Sylvie Oh boy, 21.22.

746. Guy Qu'est-ce que c'est que ça fait ?
 747. Sylvie D'habitude tu arrives à et quart !
 748. Guy Me voilà démasqué. Sylvie, tu m'as eu. J'ai profité de ces 7 minutes-là pour aller coucher avec 4 filles en ligne. Paw, paw, paw !
 749. Sylvie Il manque un « paw ».
 750. Guy Paw !
 751. Sylvie Hum, il en reste un petit peu pour moi ?
 752. Guy Oui mais juste une fois, parce que tu sais, à 36 ans, un gars peut pas coucher avec plus que 5 filles en ligne en 15 minutes, tu sais ce que c'est, hein...
 753. Sylvie Guy ?
 754. Guy Quoi ?
 755. Sylvie T'as pas la même haleine que d'habitude !
 756. Guy Ah, Sylvie, tu m'énerves !

757. Sylvie Guy ?
 758. Guy Oui ma belle ?
 759. Sylvie Tu me donnerais-tu le savon à l'orange ?
 760. Guy Oui ma belle ! Tiens.
 761. Sylvie Merci. Guy !
 762. Guy Quoi ?
 763. Sylvie Il y a un gars du bureau qui m'a invitée à manger.
 764. Guy Ah, ben c'est fun, vas-y ! Tu vas tout le temps manger à la cafétéria, d'habitude.
 765. Sylvie Ben non, j'irai pas...
 766. Guy Quoi, il est pas fin, le gars ?
 767. Sylvie Non, au contraire, il est trop fin. Tu sais ?
 768. Guy Ben justement, c'est fun, tu vas aller manger avec quelqu'un qui est fin, dans un bon restaurant, c'est...
 769. Sylvie Non, non, Guy, tu comprends pas, là...
 770. Guy Quoi ?
 771. Sylvie Je pense que ce gars-là, il a des intentions derrière tout ça. Tu sais ?
 772. Guy Ben oui, mais Sylvie, c'est sûr qu'il y a des intentions, voyons donc ! T'es une super belle fille !
 773. Sylvie Merci !
 774. Guy Je me mets à la place du gars, il va... c'est sûr qu'il veut plus te connaître, c'est normal. Mais t'es une adulte, c'est un adulte. C'est pas parce que tu vas manger avec, que tu vas nécessairement coucher avec. C'est à toi de déterminer les rapports que tu veux avoir avec cette personne-là !
 775. Sylvie Oh ! Dis Guy, t'es donc bien sensé !
 776. Guy Je ne suis pas sensé, Sylvie, on vit en 1997 là, on n'est plus à la campagne...
 777. Sylvie Toi, y a-tu une fille qui te fait de l'œil au bureau ?
 778. Guy Ah ben oui...
 779. Sylvie Qui ?
 780. Guy Chose là, comment qu'elle s'appelle ?
 781. Sylvie Qui ?
 782. Guy Euh...Martine ? Martine.
 783. Sylvie Martine ?
 784. Guy Ouais, elle m'a m'invité justement, elle aussi.
 785. Sylvie Ah oui ?
 786. Guy Hum.
 787. Sylvie À aller où ?
 788. Guy Off, en Jamaïque, deux semaines...

789. Sylvie Hein !??? Tiens !
790. Sylvie Guy, donne-moi la crème à barbe !
791. Guy Euh...oui !
792. Sylvie Vite, j'ai froid.
793. Guy Tiens.
794. Sylvie Merci !
795. Guy Bienvenue !
796. Sylvie Guy, donne-moi mon rasoir pour les jambes !
797. Guy Oui...
798. Sylvie Oui !
799. Guy Tiens, ma belle.
800. Sylvie Guy, tu me donnerais-tu l'éponge plutôt...Oh, non ! Laisse faire, elle est dans (la) douche. Guy, passe-moi le gant de crin, s'il te plaît.
801. Guy Il est où, Sylvie ?
802. Sylvie Ben, je sais pas. Ouvre-toi les yeux, là.
803. Guy Tiens.
804. Sylvie Merci ! Oh, pis je me lave les cheveux. Guy, donne-moi le shampoing. Ah, la rince crème aussi !
805. Guy Pfff...
806. Sylvie Oh, Dieu, Guy, je t'énerve ?
807. Sylvie Guy !
808. Guy Oui ma belle ?
809. Sylvie Tu me demandes pas comment a été ma journée ?
810. Guy Comment était ta journée ?
811. Sylvie Oh, on a eu assez de fun. Ha ha ! Ah, imagine-toi deux secondes qu'il y a 2 filles du bureau, elles sont allées au Mont Sainte Anne en même temps que nous autres !
812. Guy Hu-hum ?
813. Sylvie Il y a un mois ! Oui ! Alors, on s'est montré nos photos de voyage, on a ri ! Elles croient qu'on a acheté nos combinaisons à la même place ! Ha ha ha. Puis dans l'après-midi, on a eu une réunion bien importante. Ben là, on a ri autant parce que...bon : il y a les deux mêmes filles qui ont deux sacoches pareilles. Mais il y en a une qui avait vraiment les documents dedans. Enfin, là, il y en a eu une qui est partie avec la sacoche de l'une, l'une est partie avec la sacoche de l'autre, tu vois ... Pis là, le boss est rentré, pis il nous a baisées, toute la gang, sur la table de conférence, oui donc, pim-pam-poum wow !! Là, comme on était bien chauds, il a commencé à là, peloter. Là, ça a fini par une grosse orgie de lesbiennes, là...
814. Guy Tu dois être fatiguée, hein ?
815. Sylvie Guy ?
816. Guy Hum ?
817. Sylvie Si on invitait Maman à manger ? Ça fait longtemps qu'on l'a invitée.
818. Guy Hum, Sylvie !!
819. Sylvie Quoi ?
820. Guy C'est pas longtemps, ça fait 4-5 semaines.
821. Sylvie 13 mois !
822. Guy 13 mois ?
823. Sylvie Ouais !
824. Guy Eh, ça passe vite ça, 13 mois.
825. Sylvie À moins qu'on aille chez elle ?
826. Guy Non, c'est hors de question, je veux pas aller chez ta mère, non.

827. Sylvie Elle nous a invités pour demain...
828. Guy Sylvie...
829. Sylvie Quoi ?
830. Guy Si elle nous a invités pour demain, pourquoi tu voulais l'inviter ici d'abord ?
831. Sylvie Ben... parce que je savais que tu dirais non, enfin que ce serait moins pire d'y aller que de l'avoir ici.
832. Guy Ah, tu as raison, toi !
833. Sylvie Ouais.
834. Guy Ta mère là, elle m'énervé.
835. Sylvie Je sais.
836. Guy Je l'énervé.
837. Sylvie Hum...
838. Guy On s'énervé tous les deux. On aime pas ça, se voir, alors j'irai pas chez ta mère. OK ? C'est une question de principes. Non, Sylvie ! Non, c'est une question de principes, non, arrête !! Sylvie !! Mais on dit que ça n'a pas de principes, un gars... Arrête !! Sylvie...
839. Guy Ben voyons, Sylvie t'es-tu en train de vider un magasin complet dans ton bain ?
840. Sylvie Regarde ça, c'est un bain moussant, ça, c'est un émollient, ça, c'est pour la cellulite... Eh, ça, ils me l'ont donné quand j'ai acheté tout ça, là, mais je sais pas à quoi ça sert. En tous cas...
841. Guy As-tu vraiment besoin de tout ça pour prendre un bain ?
842. Sylvie Guy, tu sauras que la société est très tolérante envers les hommes qui vieillissent. Mais nous autres, les femmes, on nous laisse rien passer. Non, pas de rides, pas une livre en trop, surtout pas de cheveux blancs, hein, il faut être parfaite à tous les niveaux. En tout, il y en aura toujours une plus jeune, là, qui a les totos plus hauts que les amygdales...
843. Guy Ah ! Ok, ah ! Je comprends, là, c'est ça la liaison, c'est pour ça que tu prends des bains de mousse mélangée.
844. Sylvie Bon je me suis un petit peu emportée, là, mais tu comprends l'idée, hein ?
845. Guy Non, parce que ce que je comprends surtout, Sylvie, là, c'est que c'est les filles qui s'imposent ces affaires-là. Si toutes les filles arrêtaient demain de se raser le poil, de se teindre les cheveux, de se maquiller, de porter des talons hauts, pis aller magasiner à chaque deux minutes, ben toutes les filles seraient égales, y en aurait plus, de problèmes.
846. Sylvie Mouais... ça serait bien moins fun !
847. Guy Sylvie, Sylvie, attention là, je me rase !
848. Sylvie Ah, excuse. Regarde Guy, là, si on avait chacun notre salle de bain... ! Hum, moi, j'aurais une belle salle de bain à l'étage...
849. Guy Oui, c'est ça, pis moi, ma toilette dans la cave, c'est ça ?
850. Sylvie Exactement !
851. Guy Mais ouais...
852. Sylvie Comme ça, j'aurais pas à ramasser tes vieux bas, après tes partouzes de jogging !
853. Guy Ah madame jalouse qui recommence !
854. Sylvie Oh... En tous cas, si jamais on s'achète une maison, là, on va avoir chacun notre toilette.
855. Guy Ah ouais ?
856. Sylvie Hum !
857. Guy Tu penses qu'on va s'acheter une maison pour avoir chacun notre toilette !
858. Sylvie Ben, pas juste pour ça...
859. Guy Pour quoi ?
860. Sylvie Pour la chambre du petit aussi.
861. Guy Hein ?? T'es-tu enceinte ?
862. Sylvie Ben...
863. Guy De combien tu retardes, là ?

864. Sylvie Non, en fait je retarde pas. C'est pas ça. Mais je suis supposée menstruer, là, dans 4 jours, pis regarde, j'ai pas le même ballon que d'habitude ! Regarde.
865. Guy Ce que je comprends surtout, là, c'est que t'aimerais ça, être enceinte, c'est ça ?
866. Sylvie Ben oui, je pense, c'est sûr. Toi, tu y penses pas ?
867. Guy Ben non, je suis pas obligé, t'y penses à ma place ! En tous cas, si t'étais enceinte, là, j'espère que ce serait pas une fille.
868. Sylvie Pourquoi ?
869. Guy Ben...une troisième toilette !
870. Sylvie Excuse, Guy, ce sera pas long.
871. Guy Excuse Sylvie, c'est parce que j'ai envie là.
872. Sylvie Oh, ben vas-y, ça me dérange pas !
873. Guy Non, je sais que toi, ça te dérange pas, mais moi, ça me dérange. OK ?
874. Sylvie Oh, voyons Guy, l'intimité quand on va aux toilettes c'est une convention bourgeoise, ça. Au moyen-âge les rois, ils faisaient leurs besoins devant n'importe qui pis...personne s'énervait avec ça, hein ?
875. Guy Bien Sylvie, je te remercie là, pour le cours d'histoire, là. C'est juste que moi j'aime ça, être tout seul avec mon petit tabloïd quand je fais mon petit caca.
876. Sylvie Dans le bois, là...
877. Guy Sylvie, je vais jamais dans le bois !
878. Sylvie Ben si t'étais un chevreuil...
879. Guy Mais de quoi tu parles ?
880. Sylvie Les chevreuils, ils font ce qu'ils sont à faire, ils somatisent pas.
881. Guy Je somatise pas ! Je veux juste être seul quand je vais aux toilettes ! Tu sais, ça, bon là, j'ai plus envie, là.
882. Sylvie Oh, conformiste !
883. Guy Pas conformiste, constipé, OK ?
884. Sylvie Oh Guy, va-t'en, j'haïs ça quand tu me regardes passer aux soins dentaires.
885. Sylvie Maman, on pense partir en voyage, bientôt.
886. Teściowa Ah, oui ? Combien de temps ?
887. Sylvie Oh, une semaine. Une petite vite !
888. Teściowa Ton mari est bon là-dedans.
889. Sylvie Je vais t'aider, Maman.
890. Teściowa Non, non, laisse faire, je suis encore capable de marcher. Moi, ça fait bien longtemps que j'ai pas pris de vacances. Depuis que ton père est mort.
891. Sylvie Pauvre Maman, elle s'ennuie. Pourquoi on l'amène pas avec nous autres ?
892. Guy Hein ? T'es-tu folle !
893. Teściowa Eh, j'ai fait un bon gâteau aux bananes.
894. Sylvie Ah, oh, Guy aime pas ça, les bananes...
895. Teściowa C'est pour ça que je l'ai fait. Qui c'est qui veut du café ?
896. Sylvie Moi ! Hum ?
897. Guy Non, merci.
898. Teściowa Vous aimez pas ça, du bon café ?
899. Guy Du bon, oui !
900. Teściowa Pis, ma grande, quand est-ce que ton mari va se décider à te faire un enfant ?
901. Sylvie Ah ! Oh ben c'est drôle que tu parles de ça aujourd'hui, parce que...
902. Guy Hein ? T'es-tu enceinte ?
903. Sylvie Ben non, je pensais, mais...
904. Guy Mais ?

905. Sylvie Je retarde un petit peu.
906. Teściowa Oh, oh que je suis contente ! Je vais enfin être grand-mère !
907. Guy Tu retardes un petit peu, de combien exactement ?
908. Sylvie Ben je devais avoir mes règles, ce midi là, pis euh... Il est rendu 7h1/4 !
909. Teściowa En tous cas, ma grande, si t'es enceinte, j'espère que ce sera pas un petit gars.
910. Sylvie Pourquoi ?
911. Teściowa Ben, à cause de la génétique. Si c'est un petit gars, il a plus de chance d'être comme son père...
912. Sylvie Maman, franchement !
913. Guy Moi, savez-vous ce qui m'inquiète ? C'est si c'est une petite fille.
914. Teściowa Comment ça ?
915. Sylvie Pis que ça saute une génération...
916. Teściowa Un autre morceau de gâteau ?
917. Sylvie Oui, on est deux maintenant !
918. Teściowa Un petit peu de café ?
919. Sylvie Non, non, non, il va être mal formé. Oh, mon Dieu, j'ai bu du vin ! Oh, j'ai mal au cœur !
920. Teściowa Pis, ma grande, as-tu des nouvelles du beau Michel ?
921. Sylvie Oh, oui. Mais j'ai entendu qu'il est rendu au Koweït.
922. Teściowa Ah, lui, je l'aimais ! Vous alliez donc bien ensemble.
923. Sylvie Maman, on reviendra pas là-dessus, là !
924. Teściowa Ça lui a fait de la peine, quand tu es partie.
925. Sylvie Maman, arrête.
926. Teściowa Il m'appelle encore, à ma fête, lui.
927. Sylvie Maman !
928. Teściowa Il s'est peut-être fait une blonde.
929. Guy Non, un chum !
930. Sylvie Ben, voyons donc !
931. Guy Mais oui !
932. Sylvie Mais voyons, Michel, il est pas gay. Qu'est-ce que tu racontes ?
933. Guy Mais non, Sylvie, là. Ouvre-toi les yeux, là. Michel, il est gay !
934. Teściowa Mais comment ça ?
935. Guy Écoute : un gars qui appelle encore son ex-belle-mère à chaque année pour lui souhaiter bonne fête, c'est pas un gay, ça ?
936. Teściowa As-tu commencé ton ménage de printemps ?
937. Sylvie Ah ben non, j'ai pas eu le temps.
938. Teściowa Ma fille, si t'as pas d'ordre dans tes armoires, tu peux pas en avoir dans ta tête.
939. Sylvie Maman, je pense pas que ce soit bien grave, si mes chaudrons sont pas toutes placées en ordre alphabétique.
940. Teściowa Je t'ai pas élevée de même, ma fille ! Moi, mes affaires sont toutes rangées à la bonne place. Guy ? Excusez-moi mais... ma fille tient pas ça de moi.
941. Guy Oh, mais c'est pas parce qu'elle est ordonnée que je sors avec votre fille.
942. Teściowa Ah non ? C'est pourquoi ?
943. Guy C'est parce qu'elle est cochonne !
944. Sylvie Regarde donc ! Ben ! Il était fou, lui. Eh, Guy, mon oncle Paul, il était assez fou ! Il y avait un chien saucisse, hein, tu te rappelles, Maman ? Pis quand son chien saucisse, il est mort, il avait fait faire un hot-dog géant pis il l'avait fait exposer dedans !!
945. Teściowa C'est épouvantable ...

946. Sylvie Ça a pas de bon sens !
947. Teściowa Regarde, c'est encore lui, ça.
948. Sylvie Oh oui, oh !
949. Guy Allô ? Non, non, non, tu me déranges pas du tout, non... Quoi ? Une urgence au bureau ? Peux-tu répéter ? Une urgence au bureau ! Ah, là là ! Quelle histoire ! Bon d'accord, attendez-moi, ne touchez à rien, j'arrive ! Tout de suite ! Au bureau, oui...
950. Sylvie Qui c'est ?
951. Teściowa Ton oncle Joseph.
952. Sylvie Ha ha ha.
953. Guy Excuse, peux-tu m'appeler dans 5 minutes ? elles ne m'écoutent pas... OK.
954. Teściowa Ah, là, roi de bâton sous la Lune.
955. Sylvie OK.
956. Teściowa Ça, ça veut dire qu'il y a un homme, là, qui est proche de toi, tu le vois tous les jours. C'est quelqu'un en qui tu as confiance.
957. Sylvie Pis ?
958. Teściowa La maison Dieu, sous la Reine...oh, cet homme, là, c'est un manipulateur. Il a des cheveux foncés, c'est un menteur. Avec euh...hein. C'est un paresseux, lâche et mesquin.
959. Sylvie Oh, c'est Luc au bureau ! Je le sais, il veut ma job !
960. Teściowa Mais non, mais non, voyons donc, c'est pas dans ta vie professionnelle ; regarde, c'est quelqu'un là, que tu connais depuis des années !
961. Sylvie Ah ben ça peut pas être Luc, parce que ça fait 6 mois qu'il est engagé. OK.
962. Teściowa Ben tiens, réfléchis un petit peu. Hein ?
963. Sylvie Oui.
964. Teściowa Tu sais, tu penses qu'il t'apporte beaucoup là, mais regarde...regarde ! Il cache un tas de choses ! Il aime un ton autoritaire..., un proche de toi, regarde !
965. Sylvie Ben voyons...
966. Teściowa Tu lui fais confiance !
967. Guy Dans vos cartes, là, ils disent-tu que la belle-mère de ce gars-là c'est une vieille insupportable ?
968. Teściowa Non, ils disent pas ça.
969. Guy Ah, fiuuuuh, eh, j'ai eu assez peur que vous parliez de moi...
970. Sylvie Là, je m'en vais aux toilettes, pis je veux que vous me promettiez de ne pas vous chicaner.
971. Guy Mais non !
972. Teściowa De toutes façons, c'est toujours lui qui commence. Vous m'aimez pas, hein ?
973. Guy Non, non, je vous aime pas. J'essaie de trouver une raison de vous aimer, là, mais ça me vient pas.
974. Teściowa Ben moi non plus, je vous aime pas.
975. Guy Ah ! Profitez-en, là, votre fille est pas là. Dites-moi donc pourquoi vous m'aimez pas. Hein ? Let's go, faites sortir le méchant, ça fait du bien.
976. Teściowa À moi, vous m'avez rien fait. Mais à ma fille par exemple ; je le sais quel genre d'homme vous êtes.
977. Guy Merci belle-Maman, c'est la première fois en 7 ans que vous me comparez à un homme !
978. Teściowa Je vous aime pas parce que vous avez pas le regard franc.
979. Guy Ah ? Qu'est-ce qu'il a mon regard ?
980. Teściowa Vous avez le regard d'un polygame.
981. Guy Ben voyons, c'est ... Qu'est-ce qu'il y a ma belle ?
982. Sylvie Je suis plus en retard...
983. Guy Ça te fait de la peine hein ?
984. Sylvie Oui.
985. Guy Regarde-moi : on va recommencer, hein, veux-tu ?

986. Sylvie J'aime ça, quand tu me regardes comme ça.
 987. Guy C'est vrai ?
 988. Sylvie T'as un regard tellement sincère !
 989. Teściowa Ah, vaut mieux être sourde qu'entendre ça...
990. Sylvie C'était beau, hein ?
 991. Guy Ah oui, c'était beau mais ... c'était... c'était triste !
 992. Sylvie Hein ? Tu trouves ?
 993. Guy Oui, ah oui, j'ai trouvé ça triste, super triste.
 994. Sylvie Comment ça, hein ?
 995. Guy Ben j'ai trouvé ça triste parce que la fille, elle quitte sa ville natale, elle reverra plus jamais l'homme qu'elle aime... c'est triste.
 996. Sylvie Mais non, elle s'en va le retrouver, là.
 997. Guy Qui ça, le petit blond frisé, Fabrice ?
 998. Sylvie Mais non, le grand brun là, qu'elle a rencontré à l'université...
 999. Guy Ah ?
 1000. Sylvie Théo, tu sais quand elle ... ben oui, quand elle est partie à Berlin.
 1001. Guy Non, non, non, c'était pas à Berlin, c'était à Prague. Pis c'était pas à l'université, c'était quand elle travaillait dans la compagnie d'assurance ; Théo, c'était son amant.
 1002. Sylvie Quand elle a eu sa chirurgie plastique, là ?
 1003. Guy Quelle chirurgie plastique ?
 1004. Sylvie Avant son accident !
 1005. Guy Quel accident ?
 1006. S+G Maudit film français !!!
1007. Guy Qu'est-ce que c'est qu'on vient voir, déjà, là ?
 1008. Sylvie Ah, c'est un film tiré d'un livre que je viens de lire, là. Ah, c'est super bon. Euh, c'est l'histoire d'une femme, que son mari meurt, pis qu'après ça, en fouillant dans ses papiers, elle découvre que c'est un meurtrier en série. Là, elle en parle à son beau-frère, pis...mais lui aussi, c'est un meurtrier. Mais ça, elle le savait pas au début. Enfin à un moment donné, elle rencontre le médecin, il décide de l'aider. Il empoisonne le beau-frère pis, après ça, ils se marient, ils ont des enfants, tout ça, pis ça finit super bien. Oh, attention, ça commence ! Bon cinéma mon amour.
 1009. Guy Mais oui, mais Sylvie...
 1010. Sylvie Chut ! Guy, attend !
1011. Postać 1 N'y va pas !
 1012. Postać 2 Tu le sais bien, je n'ai pas le choix !
 1013. Postać 1 Ah ! Karl, je t'en prie !
 1014. Postać 2 Non ! Maya, regarde-toi !
 1015. Postać 1 Oh, Karl...
 1016. Postać 2 Je sais, Maya, adieu !
 1017. Postać 1 Non, non, Karl !
 1018. Guy Mouais, je comprends que ta mère aimait ça.
 1019. Sylvie Mais tu sais sa jupe, là, était belle, hein ?
 1020. Guy Quelle jupe ?
 1021. Sylvie Mais la jupe qu'elle porte, là, dans la scène où elle perd son bébé...
 1022. Guy Oui...
 1023. Sylvie Avant qu'elle ait l'accident, quand elle rentre dans le mur avec son char. Ouais, c'est beau qu'est-ce qu'elle (ce qu'elle) portait !
 1024. Guy Une chance qu'il y avait ça, parce que...

1025. Sylvie Ouais !

1026. Guy ...y avait pas grand-chose dans ce film-là.

1027. Sylvie Embrasse-moi, Loulou !

1028. Guy Sylvie, arrête !

1029. Sylvie Guy, on est tout seuls !

1030. Guy Mais oui pis ? Arrête, Sylvie !

1031. Sylvie Oh, donc...

1032. Guy Non, Sylvie, non, non, pas au cinéma, non ! Pas pendant *La Mélodie du Bonheur*, un peu de respect pour les films classiques !

1033. Sylvie On fait un petit galop... !

1034. Guy Pourquoi un petit galop-petit galop, ça te tente jamais dans un lit des fois ?

1035. Sylvie Des fois.

1036. Guy Ah, Sylvie, non...

1037. Sylvie Attends.

1038. Guy Non, ça me gêne, Sylvie, pas devant Julie Andrews...

1039. Mężczyzna Eh, qu'est-ce que vous faites là ?

1040. Sylvie Oh, oh c'est mon mari, non, écarte-toi, Guy ! Ben non, ben non, les Allemands, ils l'attraperont pas la famille von Trapp !

1041. Guy T'es sûre ?

1042. Sylvie Oui, ça finit bien, je te le dis !

1043. Guy Oh, j'ai eu assez peur, oh !

Korpus V.B. *Kasia i Tomek* – odcinki 1–5.

1a centrum handlowe

1. Kasia Dzień dobry, proszę Pani, chciałabym oddać piżamkę. Mojemu chłopakowi się nie podoba. Strasznie jest ładna. No, bardzo mi przykro. Zero gustu.
2. Tomek Patrz, kochanie, to fajne.
3. Kasia No coś ty, to za duże jest.
4. Tomek Co?
5. Kasia No. Ale żeby to było dobre, musiałabym mieć biust jak Kasia Figura, a ważyć tylko 56 kilo. Widzi Pani, 7 lat jesteśmy razem. A on nawet nie zna moich wymiarów.
6. Tomek Oczywiście, że znam.
7. Kasia Tak? To proszę, wzrost?
8. Tomek Tyle, jakoś.
9. Kasia W biuście?
10. Tomek Tyle.
11. Kasia W pasie?
12. Tomek W pasie jest też dobrze.
13. Kasia Przepraszam Panią, on miał trudne dzieciństwo.
14. Tomek Tak? A ty znasz wszystkie moje wymiary?
15. Kasia Tak.
16. Tomek To proszę.
17. Kasia Kołnierzyk 41, w kłacie 100 mówisz, że 105, w pasie 85, garnitury 52, buty 43 czasem 44. Czy mam podać rozmiar...
18. Tomek Kochanie, nie umiesz do tylu liczyć.
19. Kasia Do widzenia! Chodź.

20. Kasia Ale super!
21. Tomek No Kasiu, przecież masz dokładnie takie same, nawet kolor identyczny.
22. Kasia No co ty, tamte są na paski, a te są na sznurowadła.
23. Tomek O, no to różnica jest.
24. Kasia Na pewno, to są zupełnie inne.
25. Tomek Te wyglądają jak po nartach, a tamte jak sandały.
26. Kasia A ... dzień dobry.
27. Ekspedientka Dzień dobry, w czym mogę pomóc?
28. Kasia Szukamy butów dla niego.
29. Ekspedientka Skóra czy zamsz?
30. Kasia Skóra.
31. Ekspedientka W jakim kolorze?
32. Kasia Może być śliwkowe, co? Będą ci pasowały do garnituru tego nowego.
33. Ekspedientka Jaki rozmiar?
34. Kasia 43–44, to różnie tam bywa.
35. Ekspedientka Podeszwy jakie – twarde, miękkie, półtwarde?
36. Kasia Półtwarde.
37. Tomek Kasiu, mogę sam sobie wybrać buty dla siebie? Idź sobie na damski dział, wybierz sobie coś, ja sobie wybiorę. A jak już kupię, to cię zawołam, dobrze?
38. Kasia Dobrze.
39. Tomek Co ja jestem, jakiś nienormalny?
40. Ekspedientka Takie bardziej eleganckie, na specjalną okazję? Czy może raczej do chodzenia na co dzień? A może wolałby Pan podwyższony obcas czy płaski? A noski? Okrągłe, spiczaste,

- ścięte albo mokasyunki, najnowsze modele latynoskie. Albo wie Pan co? Świetny, bardzo dobra skóra, buty zielone z klamrami...
41. Tomek Kasiu? Pozwól na moment.
42. Kasia 43, śliwkowe, skórzane, półtwarde.
43. Ekspedientka Proszę bardzo.
44. Tomek No nieeee!
45. Kasia Ekstra! Bierzemy.
46. Tomek No gdzie ty byłaś?
47. Kasia Zobacz, jakie sobie super kupiłam! O, te są piękne! Tomuś, powinienes sobie takie kupić.
48. Tomek Kasiu, ja mam tony takich majtek.
49. Kasia Daj spokój, wszystkie są stare, zobacz, co tu jest...
50. Tomek Ale jare!
51. Kasia E, tak, porozciągane.
52. Tomek No i bardzo dobrze, w końcu troszkę utylęm.
53. Kasia A dla grubasów najlepsze są bokserki.
54. Tomek Tak się składa, że ja lubię swoje majtki, kochanie.
55. Kasia Ale kolory ci się sprąły, zobacz, jakie piękne, błękitne.
56. Tomek Ale kogo interesuje kolor moich gaci?
57. Kasia Wyobraź sobie, że wszystkie dziewczyny zwracają uwagę na kolory męskich gaci.
58. Tomek Wszystkie?
59. Kasia Wszystkie!
60. Tomek Gdzie my jesteśmy?
61. Kasia Spokojnie, spokojnie, jesteśmy tutaj, gdzie byliśmy, tylko wcześniej była tu księgarnia. Przenieśli, czy co?
62. Tomek Przenieśli. Pamiętasz, jak jechałaś do mnie do Wiednia? To Wiedeń przenieśli, a w to miejsce po chamsku wstawili Bratysławę. Wiesz co? Denerwujesz mnie. Czasami mnie denerwujesz. Wiesz, co się robi w takich sytuacjach?
63. Kasia Nie.
64. Tomek Proszę mnie przepuścić. Idzie się do informacji. Cholera, przenieśli informację.
65. Kasia Jasne.
66. Kasia Tomuś, chodź, znajdę ci coś fajnego. Zobacz.
67. Tomek Kasia, nie lubię perfum.
68. Kasia Dlaczego?
69. Tomek No bo śmierdzą.
70. Kasia Aj, tam, śmierdzą, powąchaj.
71. Tomek Kasia, no, perfumują się chłopaki, no.
72. Kasia Weź, z obłoku perfum, zobacz, o, żeby poczuć, tak jak ja, chodź.
73. Tomek Kaśka, nie będę się szlajał z tobą po obłokach perfum.
74. Kasia To proszę cię! No jak?
75. Tomek Śmierdzą jak skunks.
76. Kasia Wiesz co? Ja się perfumuję codziennie. Ty w ogóle nic nie czujesz?
77. Tomek Pewnie, że czuję.
78. Kasia Dobra, to co ja teraz mam?
79. Tomek No, to co zawsze. Chodź, bo mnie głowa boli.
80. Kasia Ja mam w pracy takiego kolegę, wiesz, który mi codziennie mówi, że ładnie pachnę.

81. Tomek Tak, wiem, ten grubas w apaszcze.
 82. Kasia Skąd wiesz?
 83. Tomek No, Ja już wiem, chodź.
84. Kasia No i jak, podoba ci się? Aj, facet, no, tylko krótkie spódniczki i wysokie obcasy, co?
 85. Tomek Bez spódniczki też może być.
 86. Kasia A teraz? W skali od 1 do 10.
 87. Tomek Zero.
 88. Kasia Wiesz co, załamujesz mnie. A teraz?
 89. Tomek Wyglądasz jak Fidel Castro. Po co ty mnie w ogóle pytasz o zdanie?
 90. Kasia Bo jesteś moim chłopakiem. Czasami chciałabym kupić sobie coś, co ci się podoba.
 91. Tomek To! To jest super!
 92. Kasia Dzięki, ale to moje stare ciuchy.
 93. Tomek No.

1b restauracja

94. Tomek No i co zjesz?
 95. Kasia Nie wiem, może eskalopki.
 96. Tomek A gdzie ty to masz?
 97. Kasia Co, co, co?
 98. Tomek No, te eskalopki, gdzie?
 99. Kasia Oj, Tomuś, jaka różnica, gdzie. Myślisz, że sobie wymyśliłam, że są?
 100. Tomek A nie, ja lubię widzieć.
 101. Kasia Ale po co, mówię ci, że są.
 102. Tomek Kaśka, jestem wzrokowcem. Gdzie te eskalopki?
 103. Kasia Guzik wzrokowiec, po prostu nie wierzysz.
 104. Tomek Co?
 105. Kasia Nie ufasz mi, kochanie, podświadomie, nie ufasz mi.
 106. Tomek Kasiu, gdzie są te cholerne eskalopki?
 107. Kasia O, tu, lepiej?
 108. Tomek No, to taki wysiłek jest?
 109. Kasia O, mają szparagi w beszamelu, ty, bierzemy?
 110. Tomek Gdzie?
111. Tomek Poproszę schabowego ze śliwką i szparagi w beszamelu.
 112. Kelner Szparagi, a dla Pani?
 113. Kasia A ja, tak, a ja chciałabym zapytać jaka jest zupa dnia dzisiaj?
 114. Kelner Szpinakowa.
 115. Kasia Szpinakowa, oj to nie, to nie. A brokuły macie Państwo mrożone czy świeże?
 116. Kelner Świeże.
 117. Kasia Świeże, to super, to poproszę blanszowane, tylko chciałabym prosić, żeby one były blanszowane na bulionie, dobrze? Nie w wodzie zwykłej. I zapiekane z parmezanem, z tym że odrobinę parmezanu jeszcze chciałabym obok. Obok, osobno, dobrze? Dobrze, to na przystawkach, a na tak, na drugie. Indyk duszony. Ten indyk duszony jest... który kucharz dzisiaj jest? Ten grubasek taki, okrągłutki...
 118. Kelner Ten wysoki.
 119. Kasia Ach, ten wysoki, to nie, to może zrazy, wie Pan?

120. Kelner Indyk nie?
121. Kasia Tak, poproszę zrazy, zrazy i sałatę do tego, jeszcze tylko z zieloną oliwą, dobrze? I odrobinę dzikiego ryżu, by Pan przyniósł jeszcze. Znaczący, nie z ryżem sałata, tylko osobno. Ryż z oliwą. Osobno, dobrze?
122. Kelner Zrazy z ryżem.
123. Kasia Zrazy z ryżem, ale ryż osobno.
124. Kelner Ryż osobno.
125. Kasia Dziękuję bardzo. Czy może jeszcze tą zupę?
126. Kelner Zupę?
127. Kasia A nie nie nie nie, to za dużo będzie. Dziękuję.
128. Kelner Może Pani wybierze jakieś wino.
129. Kasia O.
130. Tomek Ja się tym zajmę.
131. Kasia A dlaczego?
132. Tomek Bo o północy zamykają.
133. Tomek Weź ja zapłacę.
134. Kasia Nie, kochanie, wzięłam z bankomatu, teraz moja kolej, wiesz. Ile tu jest?
135. Tomek No, Przecież mówię, że zapłacę.
136. Kasia Ale ile? Tak, jestem ubogą kobietą, aaaach Boże jedyny!
137. Tomek Możesz?
138. Kasia No mogę, no mogę, a ty nie możesz zapłacić, tak? Nie możesz? Nie możesz? No to chociaż za Państwa zapłacę. No jak mam płacić tutaj. Dobrze. Wielki macho z wielkim portfelem. Dobrze, ja zapłacę, proszę, nie mam tyle.
139. Tomek Kochanie, możesz zapłacić kartą, jak już się upierasz.
140. Kasia Dziesięć procent. No dobrze.
141. Tomek Dycha wystarczy.
142. Kasia Nie, co ty, dycha za dużo, maksymalnie dziesięć procent.
143. Tomek Przestań, oni z tego żyją, poza tym kelner był bardzo miły. Chodź!
144. Kasia Ale to nie jest moja wina, że mu płacą jak sierotce Marysi. Nie. To dycha to jest za dużo. Za alkohol się nie... Jezus, ile tu wina jest!
145. Tomek No, ja piłem malutko.
146. Kasia To się nie liczy za alkohol. Czekaj, dziesięć procent.
147. Tomek Jeżeli chcesz obliczyć, to przestaw przecinek o jedno i ci wyjdzie dokładnie wielkość napiwku, no. Jesteśmy ostatni tutaj, zobacz.
148. Kasia Trzydzieści siedem i dwa i dwadzieścia osiem i cztery i piętnaście...
149. Tomek Kasiu!
150. Kasia Dobra, dobra, masz rację. Wyjątkowo.
151. Tomek Co ty powiesz.
152. Kasia Dycha wystarczy.
153. Tomek Chodź.
154. Tomek Kasiu, chodź, ty się kompletnie upiłeś.
155. Kasia Nie, zadzwonię po mamusię, wiesz?
156. Tomek Ale mamusia wyjechała, będzie za miesiąc.
157. Kasia A poczekam tutaj na nią.
158. Tomek Co ty w ogóle robisz?
159. Kasia Palę.

160. Tomek No widzę, właśnie, miałas rzucić.
 161. Kasia Tak, ale palę, nie chcę rzucić, tak po prostu. Cholera, upadły mi papierosy. Ale gdzie jesteście. Ooooch, cześć fajeczko!
 162. Tomek Kasiu, no co ty robisz.
 163. Kasia Tomek, przecież to też trochę moja fajeczka.
 164. Tomek Jesteśmy w restauracji, przestań.
 165. Kasia Mówiłeś, że to lubisz.
 166. Tomek Nie w restauracji.
 167. Kelner Mogę? O, dziesięć złotych.
 168. Kasia Cholera, bardzo przepraszam, papieros mi upadł, wie pan? No, rzuciłam palenie, tylko czasami muszę sobie potrzymać przez chwileczkę, wie Pan?
 169. Kelner Pod warunkiem, że jest to papieros.

1c w sypialni

170. Tomek Poczekaj, poczekaj!
 171. Kasia Tomuś, Tomuś, telefon dzwoni, słyszysz, no, odbierz, co?
 172. Tomek Nie nie nie nie nie!
 173. Kasia A jak to coś ważnego?
 174. Tomek Nie nie nie nie nie. Kasia, przestań, przestań!
 175. Kasia Muszę, poczekaj, halo, mamusia? Cześć, nie, tak, co? Nic, co robiliśmy? No, tutaj mamy taki kredensik do skręcenia, Tomek właśnie śrubki szuka, znalazł, no, pozdrawia cię, tak, gdzie, co, jaką spódniczkę? Nie, mamu, nie, nie przerabiaj mi tej plisowanej – poczekaj – tą granatową, po co mi mamusiu ta granatowa spódniczka? Nie! To po co po nocy będziesz przerabiać...
 176. Kasia Mamu, sama musisz jej zapytać, ja myślę, że ci powie, no, pewnie, że tak, a potem, jak się czegoś dowiesz, to zadzwoń do mnie, dobrze? Ciocia Helenka, nie mogę w to uwierzyć, naprawdę! Nie, no, bardzo się cieszę, no? No to śpij dobrze, na razie, cześć mamusiu, papa, pa, pa.
 177. Tomek Kasia, zlituj się, rozmawiałaś czterdzieści pięć minut!
 178. Kasia No i co?
 179. Tomek Ale obiecuję ci, jeszcze raz zadzwoń i powiem, przepraszam, ale, czy mógłbym czasami bzyknąć Pani córeczkę? Zrobię to, uwierz mi.
 180. Kasia Błagam Cię Tomek, przestań.
 181. Tomek Ty zauważyłaś, że ona dzwoni zawsze o wpół do jedenastej? A nie wiem, no, ona jakby się czaiła. Jak tylko my zaczynamy, to ona za chwilę dzwoni, no?
 182. Kasia Ja myślę, że ona wie, co my tu robimy. I dlatego dzwoni.
 183. Tomek Przez trzy kwadranse. O czym wy, o czym wy znowu, o psie, o zupie, mam w dupie jej zupę. Kasiu, obiecuję, obiecuję ci, że tak zrobię... Halo. Twoja matka.
 184. Kasia Halo. A dzień dobry. Twoja matka.
 185. Tomek Cześć mamu, tak, no, nie, nie poznałem cię przez moment. Zapracowany jestem taki troszkę, wiesz.
 186. Tomek Kasiu, jak się nazywał ten film?
 187. Kasia Dziewięć i pół tygodni.
 188. Tomek No no no no...
 189. Kasia No no no... Aż nabrałam ochoty, wiesz? A co mamy w lodówce?
 190. Tomek Poważnie? Masz ochotę?
 191. Kasia Dziką.
 192. Tomek Naprawdę? Poczekaj, poczekaj na mnie.
 193. Kasia Dobrze.
 194. Tomek Ty się nie ruszaj stąd, dobrze?

195. Kasia Nie ruszam się.
196. Tomek Zamknij oczy.
197. Kasia Zamknięte mam, mogę otworzyć, mogę?
198. Tomek Jeszcze nie, jeszcze nie, jeszcze nie.
199. Kasia Tylko mi nie nakap do oka.
200. Tomek I teraz
201. Kasia Świnio!
202. Tomek No dobra, z jakim chlebem wolisz, z ciemnym czy z białym, bo ja wolę z białym, jeszcze przyniosłem sobie kielbasę, jakby co. Białą czy czarną?
203. Kasia Co?
204. Tomek Kielbasa od twojej matki, niestety bardzo dobra, chcesz?
205. Tomek Wolniej trzeba jeszcze, wolniej, w ogóle!
206. Kasia Słuchaj, ja policzyłam, i to chyba dzisiaj, wiesz?
207. Tomek Co dzisiaj?
208. Kasia No, jak byśmy chcieli...
209. Tomek No, w ogóle nie śpiesz się, spaceruj w ogóle, wiesz?
210. Kasia Słyszysz?
211. Tomek Co kochanie?
212. Kasia No, takiego malutkiego człowieczka, jak byśmy chcieli...
213. Tomek Kasiu, daj spokój, przecież jesteś za stara!
214. Kasia Wiesz co? Wcale nie jestem za stara, ja mam dopiero trzydzieści lat i to nie całe. Tomuś, proszę cię!
215. Tomek Ale Kasiu, ja słyszałem, że jak się ma trzydzieści lat, to jest takie duże prawdopodobieństwo, że się urodzi ktoś z dwoma głowami, rozumiesz, albo ...
216. Kasia Przestań, przestań, przestań, jak nie chcesz mieć ze mną dzieci, to mi o tym po prostu powiedz.
217. Tomek Za co im płacą, dlaczego to tak jest, dlaczego to tak jest.
218. Kasia Nie chcesz mieć ze mną dzieci.
219. Tomek Oczywiście, że chcę.
220. Kasia Naprawdę?
221. Tomek Która jest godzina?
222. Kasia Nie wiem, chcesz?
223. Tomek Nie, w ogóle leż tam, jeszcze jeszcze udają, rozumiesz, leż, nic nie było, nie było nic!
224. Kasia Tomek, chcesz mieć ze mną dzieci?
225. Tomek Tak.
226. Kasia Dobra, wybieraj pozycję.
227. Tomek Mogę naprawdę?
228. Kasia Możesz.
229. Tomek No nieee, jeszcze tak, z noszami, będzie doliczone dwa punkty, to jest wszystko gra, rozumiesz. Co, kochanie?
230. Kasia No, wybieraj pozycję.
231. Tomek No nie nie nie nie nie nie nie nie!
232. Kasia Nie nie nie nie nie, to jest niemożliwe, ja w tej pozycji nie mogę zająć w ciążę.
233. Tomek Ale będziemy się starać, tak?
234. Tomek Matka coś się spóźnia z telefonikiem. Halo, a moment. Kasiu, do ciebie. Facet jakiś.
235. Kasia Halo? Ach, cześć, nie, nie przeszkadzasz. Dobrze dobrze dobrze. Super, no to super. Bardzo się cieszę. No dobrze. No, no to pa. Cześć, trzymaj się papa dobranoc.
236. Tomek Kto to był?
237. Kasia Kolega z pracy.

238. Tomek Który?
239. Kasia Jimmy.
240. Tomek Ach, Jimmy, a który to?
241. Kasia A co ty? Zazdrosny jakiś?
242. Tomek No, Kasiu, facet dzwoni o północy do mojej dziewczyny. Mam być zazdrosny? No nie bądź banalna.
243. Kasia Przestań, jedziemy na targi do Poznania z Jimmym i będziemy tam spać jedną noc. Musieliśmy się naradzić.
244. Tomek Ach, tak?
245. Kasia Tomek, proszę cię, no. On jest gejem.
246. Tomek A to co?
247. Kasia Tak, tylko sprawdzałam, czy mnie kochasz.
248. Tomek No to ci się udało.
249. Kasia Ale my naprawdę tam będziemy nocować, wiesz?
250. Tomek Co ty?
251. Kasia No, Tomek, ja znam tę minę.
252. Tomek Kasiu!
253. Kasia No, nie ciesz się!
254. Kasia Co się pukasz?
255. Tomek Tak wyglądasz, nie.
256. Kasia Przestań, nie, nie, Tomek, ja palę, kiedy mam na to ochotę, a teraz mam na to ochotę.
257. Tomek Tak?
258. Kasia No.
259. Tomek Co my się zachowujemy, jak jacyś tam nastolatkwie. Proszę mi oddać to.
260. Kasia Tomek, dlaczego mi to zabierasz?
261. Tomek O, nie.
262. Kasia O tak. Ja nie mogę palić, to ty nie możesz jeść, a dlaczego? Będzie pełno okruszków, a potem jest na mnie.
263. Tomek Ja zawsze sprzątam po sobie.
264. Kasia Nieprawda, ja jem na swojej stronie, a potem krzyczysz na mnie, że to są moje okruszki.
265. Tomek To ty jesz moje chrupki? No nie nie nie!
266. Kasia Ja nienawidzę twoich chrupek. Po prostu są obleśne. Co jak co, ale twoich chrupek nie ruszę, po prostu.
267. Tomek Ty widziałaś jak rzezi Ania, ta twoja kumpelka?
268. Kasia Ona szesnaście lat pali. A ja palę po dobrym jedzeniu i po dobrym seksie. Jakieś tam nałogi.
269. Tomek Przepraszam, a to widocznie uprawiasz seks, kiedy ja nie widzę, bo ja cię tylko widzę, jak palisz, to nie ma żadnego seksu i nic nie jesz.
270. Kasia A może drugą kolację zjeść, co?
271. Tomek Ja mam chrupki.
272. Kasia Obleśne chrupki.
273. Tomek Nikt ci nie każe jeść. Ale ty nic nie przyniesiesz tu, bo zawsze zawsze w łóżku. Co jesz, to jest w łóżku.
274. Kasia Tomek, jem na swojej połówce, ok?
275. Tomek A ja potem mam ...
276. Kasia Jak byś spał w gaciach to byś nie ...
277. Tomek A ja będę spał w czym chcę.
278. Kasia O Jezu dobrze dobrze, zadowolony jesteś?
279. Tomek Ja sprzątam po sobie. A potem wyglądam jak taki wiesz na pupę w samych kruszonkach.

2a w samochodzie

280. Tomek Co robisz?
281. Kasia Palę, nie widać?
282. Tomek W moim wozie?
283. Kasia Nie, kochanie, w naszym wozie.
284. Tomek No dobra, wóz jest może nasz, ale płuca są moje, a twój dym mi szkodzi.
285. Kasia Boże, dlaczego mi zawsze musisz mówić co jest dobre, a co nie?
286. Tomek Bo nie chcę być ofiarą twoich nałogów, rozumiesz, nie chcę dostać twojego raka płuc, który się tobie absolutnie należy.
287. Kasia Jesteście gorsi od faszystów!
288. Tomek Kto?
289. Kasia No wy, niepalące, niedługo będzie jak w Ameryce. W domu nie można palić, w samochodzie nie można, na dworcu nie można, w kinie nie można, niedługo pozamykacie nas w rezerwatach. Nieważne, palę. Puściłeś bąka?
290. Tomek Poniekąd.
291. Kasia Tomek, to jesteś wstrętny, po prostu fu!
292. Tomek Kaśka, wiesz co? Jesteście gorsi od faszystów.
293. Kasia Kto my?
294. Tomek No wy, niepierdzący, nie można puścić bąka w samochodzie, w biurze, na dworcu, na ulicy, niedługo zrobicie tak jak w Ameryce, pozamykacie nas w rezerwatach.
295. Kasia Dobra, dobra, gaszę, teraz twoja kolej.
296. Tomek Dzięki.
297. Kasia O, cholera jasna, no!
298. Tomek No, i doigrałaś się.
299. Policjant Dzień dobry, kontrola drogowa, poproszę prawo jazdy i dowód rejestracyjny samochodu.
300. Kasia Dobrze, ale co ja zrobiłam?
301. Policjant Proszę Pani, tu nie wolno skręcać w lewo, Pani skręciła, tu jest podwójna linia ciągła, którą Pani przekroczyła, poza tym skręcając w sposób niedozwolony, nie włączyła Pani kierunkowskazu.
302. Kasia Ale po co, skoro i tak nie wolno?
303. Policjant Włączyć wolno, a nawet należy.
304. Kasia A czy Pan mnie zachęca do robienia czegoś, czego nie wolno?
305. Policjant Ja Panią zachęcam do zachowania bezpieczeństwa na drodze. Dokumenty poproszę.
306. Kasia Proszę Pana, ja pamiętam, że włączyłam kierunkowskaz.
307. Policjant Nawet gdyby go Pani włączyła, to nic by to Pani nie dało, bo ma Pani zepsuty tylny migacz.
308. Kasia No tak, rzeczywiście.
309. Tomek Dokumenty.
310. Kasia Nie mam szans. Proszę.
311. Policjant Dziękuję. Proszę chwilę poczekać. Proszę, tym razem potraktujemy to jako ostrzeżenie. Ma Pani czterdzieści osiem godzin na wymianę żarówki w tylnej lampie. Dziękuję. Do widzenia.
312. Kasia Do widzenia. Dziękuję. Kretyn.
313. Tomek Kochanie, dlaczego nazwałeś go kretynem? Dlatego, że był taki miły, czy dlatego, że zламаłaś wszystkie możliwe przepisy?
314. Kasia A czy ty nie słyszałeś, co on powiedział? Nie słyszałeś? Czterdzieści osiem godzin. Czterdzieści osiem godzin na zmianę jakiejś małej żarówki. Jemu się wydaje, że jak jestem kobietą, to potrzebuję czterdzieści osiem godzin. No to zmienia się w pięć minut. Kretyn jeden. Banda samców.
315. Tomek Kochanie, nie o to mu chodziło.

316. Kasia Jasne, broń go, broń, samiec!
317. Kasia Aaaa, Tomek, stój! To tutaj mieszkałam w dzieciństwie! Patrz, ten dom, z metalową bramą, była kiedyś cała z drewna. Boże, jak się tu wszystko zmieniło!
318. Tomek Tu się wychowałeś?
319. Kasia No. Pięknie, nie? Jezus, no, Boże, dobra, jedź!
320. Tomek Mogłabyś tak delikatniej krzyczeć.
321. Kasia Tomek, Tomek, stój. Patrz, patrz, tam jest dom Sylwii.
322. Tomek Jakiej Sylwii?
323. Kasia No tej, Grabowskiej, opowiadałam ci, mojej przyjaciółki, słuchaj, mieliśmy tam na drugim piętrze. Kanapki chowały pod jej tapczanem, wiesz, matki, bo tę szynkę stały po pół dnia. Boże, jak się to zmieniło. Poczekaj, dobra, jedź.
324. Tomek Jesteś pewna?
325. Kasia Dobra, dobra, czekaj, stój stój stój, zobacz zobacz. To jest dom Halinki.
326. Tomek Jakiej znowu Halinki?
327. Kasia Mojej opiekunki, ona tam mieszkała na drugim piętrze, nie wolno mi było przechodzić tędy po tej drodze, bo ona była piaszczysta, jak był deszcz były takie straszne kałuże.
328. Tomek A jak świeciło słońce to kurzyło się.
329. Kasia Kurzyło się, no co ty, bywałeś tutaj?
330. Tomek Wiesz co, Kasiu, kiedyś mój wujek prosił mnie, żebym pojechał do Stanów i tam studiował i został psychoanalitykiem.
331. Kasia A co to ma do rzeczy?
332. Tomek No to, że za takie gadanie bym teraz brał sto sześćdziesiąt dolarów za godzinę.
333. Kasia No dobra, jesteś po prostu bezduszny. Jedź.
334. Kasia Tomuś?
335. Tomek Co?
336. Kasia A może my tak w aucie, co?
337. Tomek Ściągnij to.
338. Kasia Nie.
339. Mężczyzna Przepraszam, a co tu się dzieje?
340. Kasia To jest mój mąż, proszę Pana, jemu coś wpadło do oka.
341. Tomek Ała!
342. Kasia Ała. To chyba szkło jest, albo pyłek.
343. Tomek Ała!
344. Kasia Ała!
345. Mężczyzna I jak?
346. Tomek Już!
347. Kasia Już?
348. Kasia Jezus, to paranoja jakaś, stoimy.
349. Tomek To może zagramy w tę grę?
350. Kasia Nie, nuda nuda!
351. Tomek Ale nie wiesz jaką grę, mówisz że nuda. Mówisz trzy zdania, z czego dwa są prawdziwe, a jedno jest kłamstwem. I ja zgaduję, które jest kłamstwem.
352. Kasia No dobra, jak i tak stoimy. Raz byłam na randce z czarnym murzynem.
353. Tomek No.
354. Kasia Raz widziałam na dyskotecie Czarka Pazurę.
355. Tomek No, nieźle.

356. Kasia I raz widziałam erekcję u jelenia...
357. Tomek Co widziałas?
358. Kasia Erekcje u jelenia.
359. Tomek Ale przed czy po?
360. Kasia Po czym?
361. Tomek Przed tym, jak was widział z tym murzynem czy po?
362. Kasia Aaa, Jezu!
363. Tomek Dobra, moja kolej. Byłem w łóżku z Anią.
364. Kasia Z moją przyjaciółką Anią?
365. Tomek Z jej siostrą się przespałem. I kochałem się z dwoma Ukrainkami w basenie na raz.
366. Kasia Aaaach, słowo honoru, Panie policjancie, ja naprawdę nigdy tego nie robię, nie zawracam na przejściu dla pieszych. A ja tak jestem rozbita, że nie wiem, co się ze mną dzieje, Boże, jestem beznadziejna. Naprawdę nie wiem, tracę kontrolę nad sobą, proszę Pana, ja naprawdę nie wiem, co się ze mną dzieje, nie jestem taka zła, panie policjancie, tylko po prostu nie jestem tego twardą bizneswoman i kobieta i w ogóle.
367. Policjant Dobrze, to proszę na przyszłość uważać.
368. Kasia Dobrze, do widzenia.
369. Tomek Czy ty zwariowałaś? Po co mu to wszystko mówiłaś?
370. Kasia No co? Stówa do przodu, nie?
371. Tomek Jedź!

2b supermarket

372. Kasia Tomek, Tomek, Tomek, zapomniałam listy zakupów!
373. Tomek Kochanie, a po co ci lista. Idziemy patrzeć, rozglądać się, a jak czegoś nie będziemy mieli, to kupimy, a jak mamy, to nie kupujemy.
374. Kasia A ja już chyba wiem, skąd się wzięło u nas jedenaście pudełek z ryżem.
375. Tomek No co, troszkę zapasów nie zaszkodzi.
376. Kasia A co, będzie stan wojenny znowu?
377. Tomek Patrzymy i kupujemy, jak nie mamy. Poza tym, robienie listy zabija fantazję.
378. Kasia Co ty powiesz, naprawdę?
379. Tomek Tak.
380. Kasia Niech żyje spontaniczność. Kupujemy, co chcemy. Dobra, więc ja, spontanicznie biorę to, i jeszcze to, i to. Czekać czekać czekać, coś jeszcze było, o, to jeszcze koniecznie.
381. Tomek Kochanie, dział spożywczy jest tam.
382. Kasia A to dla ciebie.
383. Tomek Dobra, zrobimy listę, zrobimy.
384. Kasia Tomuś, proszę Cię, to mi zostaw to mi zostaw!
385. Tomek Opa!
386. Kasia Czemu się od razu nie zabijesz, a tak na raty?
387. Tomek Ale o co ci chodzi? Przecież chipsy są zdrowe, mają monogliceryd, sól fosfatowy, maltodekstrynę.
388. Kasia I ty uważasz, że to jest dla ciebie zdrowe, tak?
389. Tomek No pewnie, brzmi jak lekarstwo. Cola?
390. Kasia Tomuś, a czemu my sobie nie kupimy jakiego takiego, wiesz, fajnego, jedzonka, takiego o właściwościach podniecających, na przykład.
391. Tomek Ale po co?
392. Kasia Pociąg by nam wzrósł.

393. Tomek Nasz pociąg jest ok, kochanie. Mówię ci, to słowo kolejarza.
394. Kasia Tak sądzisz?
395. Kasia Popatrz, nie brakuje tutaj czegoś?
396. Tomek No czego? Panienczki rybaczki topless?
397. Kasia Nie, ikonki z delfinkiem.
398. Tomek A na cholerę nam ikonka z delfinkiem?
399. Kasia Bo ci co robią te puszki, jeśli jej nie ma, są chamscy i delfiny duszą się w sieci.
400. Tomek Co ty mówisz?
401. Kasia No tak, firma, która robi te puszki, jest podła dla delfinów.
402. Tomek To znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka?
403. Kasia Tak, dokładnie, to znaczy, że nie zjemy sałatki z tuńczyka.
404. Tomek O, patrz, promocja na befsztyki, argentyńskie, na pewno zdrowe, tam nie ma choroby wściekłych krów.
405. Kasia A to jest Ameryka Południowa.
406. Tomek No dokładnie, to co?
407. Kasia Tam rosną lasy deszczowe.
408. Tomek W Argentynie?
409. Kasia Jezu, no, blisko Argentyny. Ale wiesz, ile trzeba wyciąć drzew, żeby taki jeden befsztyk wyhodować?
410. Tomek Kaśka, dzisiaj koniec z prasą kobiecą, koniec. Będę jadł tuńczyka, będę jadł befsztyk, ponieważ mam na to ochotę. Gdzie jest ten delfinek?
411. Kasia Tam.
412. Tomek Gdzie? Co znowu, dziura ozonowa, Dalai Lama, czy co?
413. Kasia Tomuś, osiem złotych, czy my jesteśmy milionerami?
414. Tomek No to tak mi mów od razu, który mam wziąć?
415. Kasia Tamten.
416. Tomek Który?
417. Kasia Ten biały.
418. Tomek Gdzie jest biały, bo ja już nie widzę, zwariowałem przecież. Pocałuj mnie.
419. Kasia To są śledzie.
420. Tomek Jak śledzie, kto wziął ten cholerny biały, ten tuńczyk.
421. Hostessa To jest ser roquefort z pieprzem.
422. Kasia Ten, z pieprzem.
423. Hostessa Dla Pana?
424. Kasia Kochanie, spróbuj.
425. Hostessa Proszę bardzo.
426. Kasia Nie wie, co dobre. A ten, na przykład, jaki to jest?
427. Hostessa To jest z orzechami.
428. Kasia Z orzechami!
429. Hostessa Polecam.
430. Kasia Super, a ten?
431. Hostessa To jest ser mleczny.
432. Kasia Mój ulubiony. Kochanie, nie chcesz kawałek? Pyszne, dziękuję.
433. Hostessa Zapakować mleczny?
434. Tomek Nie, ona już się najadła.

435. Tomek Kochana, ja zapłacę.
 436. Kasia Nie, ty płaciłeś ostatnio.
 437. Tomek Płaciłem ostatnio, i przedostatnio, i przedprzedostatnio.
 438. Kasia Dobra, dobra, jak musisz, to płac, proszę.
439. Kasia Proszę cię!
 440. Tomek Ale co?
 441. Kasia W wózku!
 442. Tomek W sklepie?
 443. Kasia No, proszę cię, proszę cię, proszę cię, błagam! Kocham cię!
 444. Tomek Dosyć!

2c przyjaciele

445. Kasia Anulka, musisz mi dać więcej przepisów wegetariańskich Jacka, wiesz? Rewelacja!
 446. Ania To zgłoś się do eksperta od przepisów wegetariańskich.
 447. Jacek Służę.
 448. Ania A próbowałaś jego specjalnego majonezu?
 449. Tomek A co to znaczy specjalny majonez? Znaczy on jest dietetyczny, czy bez cholesterolu, czy... co to jest?
 450. Ania Pyszny jest.
 451. Kasia Śmieje się.
 452. Jacek Każdy jest z cholesterolem, ale mój jest taki, nie wiem, jak ci to powiedzieć, zdrowy bardzo, wszystkie składniki kupuję na ryneczku pod domem.
 453. Tomek Na ryneczku kupujesz składniki?
 454. Kasia Nie śmiej się z niego, nie jest takie łatwe, Jacek, co nie?
 455. Jacek Tak, nie jest łatwe. Co ja mówię, wszystko jest proste, trzeba mieszać, mieszać, Tomuś, mocno, mocno trzeba mieszać.
 456. Ania Tomuś, a ty powinieneś wziąć parę lekcji. Od Jacusia.
 457. Jacek Zapraszam!
 458. Ania Ja czuję, że ty mógłbyś być świetnym kucharzem.
 459. Kasia Ty, jasne, on nie odróżnia winegretu od wina.
 460. Tomek A jaka to różnica, ważne, żeby... Ważne, żeby sponiewierało troszeczkę, tak?
 461. Kasia No pewnie, kochanie, jasne, a jak w zeszłym roku on chciał dla mnie zrobić ciasto, słuchajcie ...
 462. Jacek O, słuchajcie, ciasto to nie jest wcale taka prosta sprawa.
 463. Kasia Poczekaj, jemu nie wyszło kupne ze sklepu.
 464. Tomek A pamiętasz kochana, jak programowałaś wideo?
465. Tomek Słuchaj, a może byśmy zobaczyli sobie NBA, co?
 466. Jacek O, ja nie lubię oglądać sportu.
 467. Tomek Wiesz co, w zeszłym tygodniu zakupiłem komputer, Pentium Power, chcesz zobaczyć?
 468. Jacek Ja się w ogóle nie znam.
 469. Tomek Aa, posłuchaj. A byśmy się wybrali do mojego kumpla, on ma taki terenowy samochód, wiesz, napęd na cztery koła, jeździsz po górach po prostu, wiesz.
 470. Jacek Obawiam się szczerze, że nie znoszę takich szpanerskich samochodów.
 471. Kasia Niesamowite, nie? Facet, który nie lubi samochodów, sportu, komputerów?
 472. Tomek Nie jest łatwo.
 473. Jacek Czyli co nie jest łatwo?

474. Tomek Nie jest łatwo być gejem.
475. Kasia Tomuś!
476. Jacek Dobra dobra!
477. Kasia O, Tomek pomożesz mi?
478. Tomek Nie!
479. Kasia Kawka?
480. Tomek Jacuś, niech ci pomoże.
481. Jacek A bardzo proszę.
482. Kasia Jacek jest gościem, chodź!
483. Ania Bardzo dobra kolacja wyszła.
484. Kasia To przepis Jacka.
485. Jacek To co, Tomek, we wtorek majonez? Na rynek? Niezły koleś, co? Podejrzewa, że jestem homo, dobre dobre.
486. Ania Nie sądzę, żeby to był żart.
487. Jacek Przestań, prowokuje i tyle, no? Gość z jajami, lubię takich.
488. Ania Moim zdaniem, to on ma coś nie tak z własną seksualnością.
489. Jacek Co? Przestań! Ty naprawdę nie łapiesz dowcipów?
490. Ania Nie.
491. Jacek Między facetami tak się żartuje – ty pedale, ty pedale.
492. Ania Jacek, ja to czuję, on zwyczajnie nie akceptuje swojej kobiecej strony.
493. Jacek Wcale jest w porządku, ma wyjątkowe poczucie humoru.
494. Ania Jaki ty jesteś naiwny. On nie ma żadnego poczucia humoru. On jest typ maczo.
495. Jacek Proszę cię.
496. Kasia O czym mówicie?
497. Jacek O waszym mieszkaniu. Interesujące.
498. Ania Kolor. Po prostu genialnie dobrany kolor. Światło i kolor.
499. Tomek Podoba ci się, Ania...
500. Kasia Ja sama go wybierałam.
501. Ania A nad światłem kto pracował?
502. Kasia Nad światłem ja.
503. Tomek Ja, co ty!
504. Kasia Ja!
505. Tomek Razem myśmy wybierali, tak.
506. Kasia Ale ja klosiki.
507. Tomek Co ty?
508. Kasia Klosiki.
509. Tomek To są takie małe kapitan Kłosy?
510. Kasia To są takie małe klosze.
511. Kasia Jacek, a co u Izy, rozmawiałeś z nią?
512. Ania O której Izy?
513. Kasia Jak to? Ania, proszę cię.
514. Jacek No, Iza jest w Brukseli i pracuje w jakiejś komisji, nie wiem, rolnictwa, czy ochrony środowiska, chyba.
515. Ania Bruksela, zdziwiłabym się, gdyby zrobiła dużą karierę.
516. Kasia Anka! No dobra, a jak tam Paweł, słyszałaś coś? Dobra, sorry, Jacek.

517. Ania Paweł, no Paweł dyryguje, w tym miesiącu w Berlinie, Jacuś, potem San Francisco, w Pradze, Bóg wie jeszcze gdzie.
518. Jacek Chyba w Melbourne, kotku, w Melbourne. Tomuś, opowiedz nam coś o swojej byłej.
519. Tomek Miała duże cyce.
520. Kasia Też jesteś zazdrosna?
521. Ania Jestem, no, a Kasia, ty?
522. Kasia Ja teoretycznie nie, ale, ufam mu, ma powodzenie u kobiet, ale. Nie wiem. No okej, okej, nie jestem zazdrosna.
523. Tomek Pewnie, że jest.
524. Kasia Tomek, a Ewa, masz tą asystentkę, nową, dzwoni do ciebie codziennie wieczorem, w ogóle gadacie na jakieś tematy, czy ja się wtrącam w ogóle? Nic.
525. Jacek Baba do niego wieczorem dzwoni?
526. Kasia Tak, Ewa.
527. Jacek Dzień w dzień?
528. Kasia Ewa, nowa ...
529. Tomek Halo! A cześć Ewunia, nie, nie przeszkadzasz, tak, no wiem, jutro, tak...
530. Kasia Cześć słoneczko. Tak, Kasia. Kochana, czy mogłabyś wdrożyć się już i nie dzwonić tutaj wieczorem, dobrze? Bardzo cię o to proszę. Bo Tomek jest już stary, schorowany i chciałby już odpocząć. No, na razie, pa.... To co, zdrówko!
531. Kasia A pamiętasz, kochanie, jak byliśmy w Dębkach, ten pusty grajdołek, był za parawanikiem wstawiony, romantycznie, wszystko robiłam.
532. Ania Wszystko?
533. Kasia Nic.
534. Tomek Kasia, przestań.
535. Kasia Kochanie, ja cię bardzo kocham, naprawdę jesteś super w łóżku. Gorzej poza.
536. Tomek No Kasia.
537. Kasia A pamiętasz ten hotel w Grecji, na basenie?
538. Ania Jacuś pamiętasz na basenie w Teneryfie?
539. Jacek Tak.
540. Ania Ogromny był...
541. Jacek Basen!
542. Kasia No my też mieliśmy takie romantyczne wnętrze i w ogóle, kafelki niebieskie, cykady cykały.
543. Tomek I co?
544. Kasia No, ty się nie dałeś zaczarować.
545. Tomek Się nie poddałem nastrojowi, co...
546. Jacek Nie martw się, to się czasami zdarza. Czytałem o tym.
547. Ania Ale nie tobie, Jacuś. No tyle, że ja się trochę znam na tych klockach.
548. Kasia A my tak myślimy pojechać na wakacje tak we wrześniu, wiesz.
549. Ania We wrześniu, jej, to świetny pomysł. A my też z Jacusiem tak planowaliśmy.
550. Kasia Wiesz, last minute, może weźmiemy coś, już.
551. Ania A dokładnie kiedy jedziecie?
552. Kasia Tak w drugiej połowie.
553. Jacek No patrzcie.
554. Kasia To wy też? No to niesamowite, super, słyszysz, Tomuś?
555. Tomek Co?

556. Kasia Oni jadą na wakacje wtedy, kiedy my!
557. Tomek Kiedy?
558. Kasia W drugiej połowie września.
559. Tomek No nie, no nie, ja nie mogę, no.
560. Kasia Jak to nie możesz?
561. Tomek Ja mam ten kontrakt.
562. Kasia Kochanie, jaki kontrakt, nie mówiłeś mi o tym.
563. Ania Nie, nie słuchajcie, przecież nie ma problemu, możemy się dostosować do was.
564. Kasia Naprawdę, na te kilka dni? No wspaniale, super, nie?
565. Tomek Kasiu, chodźmy do domu, późno już się zrobiło.
566. Kasia Kochanie, jesteśmy w domu.
567. Tomek Jest gorzej niż myślałem.

3a łazienka

568. Kasia Jak było?
569. Tomek Zimno.
570. Kasia Jakoś inaczej pachniesz.
571. Tomek A co, biegałem, śmierdzieć?
572. Kasia Nie, ale to nie jest zapach biegania.
573. Tomek A czego?
574. Kasia Nie wiem, seksem pachniesz.
575. Tomek Kasia, biegałem, rozumiesz, joggingowałem, rozumiesz co to znaczy?
576. Kasia A jak biegałeś? Tak, czy może tak?
577. Tomek Kasia, ty myślisz, że któraś by mnie chciała, w takim stanie, no błagam cię!
578. Kasia Poza mną?
579. Tomek Poza tobą.
580. Kasia Tomuś, jest dwudziesta pierwsza dwadzieścia dwa.
581. Tomek No to co?
582. Kasia No to, że ty wracasz zwykle piętnaście po.
583. Tomek Dobrze, przepraszam, nakryłaś mnie, spotkałem się w parku z czterema dziewczynami, rozumiesz, bę! Bę! Bę!
584. Kasia Zapomniałeś o jednym bę!
585. Tomek Bę!
586. Kasia A dla mnie nic nie zostało? Zobacz jak pięknie się tu wykremowałam.
587. Tomek Dobrze, kochanie, ale tylko raz, ponieważ te dziewczyny, cztery, pięć dziewczyn mogą tylko mieć w czasie jednego kwadransa, dobrze?
588. Tomek A musisz tyle tego wlewać? Zobacz, ile ja tutaj już tego jest.
589. Kasia No dobrze, no to nie będziesz miał cellulitis. Ten jest antystresowy. Musisz do gorącej wody wlewać, jak leci. A ten, ten jest taki do wszystkich rodzajów skóry, z pszenicą.
590. Tomek Ale to musisz cały sklep tutaj aplikować?
591. Kasia No, muszę, no, takie czasy.
592. Tomek O Jezu, no przecież, wiesz co, ja myślę, że wy żeście same do tego doprowadziły.
593. Kasia Kto my?
594. Tomek Kobiety. Jakbyście nie robiły tych różnych rzeczy, rozumiesz, to tego peelingu, fitnessowania, solarowania, tapirowania, wygładzania, wygolenia, to wszystkie byście miały jednakowe szanse, nie, byłoby łatwiej.

595. Kasia No, ale przyjemności też nie byłoby żadnej, nie? Wiesz co? Taki kolega mnie na lunch zaprosił.
596. Tomek A to super. Dobrze, bo w tej twojej kafeterii, tam zenujące to jedzenie.
597. Kasia Ale chyba nie pójde.
598. Tomek Dlaczego?
599. Kasia Bo tak mi się wydaje, że jemu chodzi o coś więcej, wiesz. Nie śmieję się.
600. Tomek No ja go rozumiem.
601. Kasia Dzięki!
602. Tomek No ale co, chyba miło jest, z kimś fajnym iść na lunch, nie? Przestań, to jest dwudziesty pierwszy wiek, przecież od razu po lunchu nie musisz z nim iść, rozumiesz, gdziekolwiek, nawet się przespać, zresztą, od ciebie to zależy, tak?
603. Kasia Tomeczku, ale ty bardzo sensownie mówisz!
604. Tomek Nie po raz pierwszy, kochanie.
605. Kasia A ciebie w firmie, ktoś podrywa? Halo?
606. Tomek Tak. Marta. Też mnie zaprasza.
607. Kasia Tak, gdzie?
608. Tomek Do siebie. Na szkolenie do letniego domku.
609. Kasia Jakie szkolenie?
610. Tomek Intensywne.
611. Kasia Świrujesz, tak?
612. Tomek Nie. Myślę, że tam zeświruję.
613. Kasia Dobra, no to ja idę na ten lunch.
614. Tomek Ci pójde, zaraz.
615. Kasia Zobacz, jaki bałwanek!
616. Tomek Co to jest przepraszam? Bałwanek! Mi przypomina zupełnie co innego!
617. Kasia Tomuś! Daj mi krem do golenia, co? Szybko, proszę cię, bo mi zimno. Dzięki. I maszynkę. O, sorry.
618. Tomek Kasiu!
619. Kasia Dzięki. Wiesz co, jeszcze, gąbka gdzieś tam powinna być. Nie, czekaj czekaj czekaj czekaj jest. Ale wiesz co, daj mi rękawice do kąpieli.
620. Tomek Proszę.
621. Kasia Dziękuję. Cholera. Muszę umyć głowę. Tomek, Tomeczku, Tomuś, jeszcze szampon i odżywka koło wanny powinny być, tam, zobacz tam.
622. Tomek Proszę kochanie.
623. Kasia Dziękuję, a co ty się denerwujesz, ty leniwy jesteś, naprawdę, nic mi nie możesz podać.
624. Tomek Kochanie, jak ci minął dzień?
625. Kasia Więc, wyobraź sobie, że dwie dziewczyny z mojej firmy były na nartach w Karpaczu, tak jak my. I kupiły se nawet kombinezony w tym samym sklepie, wiesz, niesamowite. A potem Aśka zgubiła papiery Jolki, znaczy, nie mogły znaleźć. Jolka szukała pod biurkiem, na czworaka. A potem przyszedł szef i też się chciał rozluźnić, wiesz, i wziął nas wszystkie na stole konferencyjnym. Myśmy jeszcze zadzwoniły po portiera, tego w liberii, a jak oni we dwóch wysiedli to się zabawiałyśmy dalej same, wiesz?
626. Tomek Biedactwo, musisz być zmęczona, lecisza pewnie z nóg.
627. Kasia No, strasznie.
628. Kasia Może zaprosimy mamę, co? Na obiad.
629. Tomek Kasia, nie denerwuj mnie.
630. Kasia Czemu?

631. Tomek Bo myję zęby, jeszcze mi wylecą.
632. Kasia Ale już tak dawno nie była u nas, wiesz?
633. Tomek Gdzie, ledwo cztery tygodnie.
634. Kasia Jak to cztery tygodnie, trzynaście miesięcy.
635. Tomek Ale ten czas leci.
636. Kasia No, zaprosiła nas na jutro, wiesz?
637. Tomek Jak zaprosiła. No to dlaczego mówisz, że matka ma do nas przyjechać.
638. Kasia Bo i tak byś się nie zgodził. A tak łatwiej ci będzie pójść do niej, nie?
639. Tomek Kasia, to jest bez sensu, ona mnie nie lubi, ja jej nie lubię, to jest wbrew zasadom, rozumiesz?
640. Kasia Tomuś!
641. Tomek Nie, w życiu. Kasia. No dobra, dobra, pójdziemy. Zapomniałem, że facet nie ma zasad.
642. Tomek Kasiu, proszę cię, znajdź mi drugi but, no proszę cię.
643. Kasia Już.
644. Tomek O, Jezu, przecież to ja się śpieszę, nie ty!
645. Kasia Musimy mieć dwie łazienki, naprawdę, wiesz, ja bym chciała mieć taką różową, na pięterku.
646. Tomek Tak, a ja bym miał swoją czarną, w piwnicy.
647. Kasia Jak byśmy mieli dom, to super by było.
648. Tomek Dziękuję ci kochanie, tak, będziemy budować dom, po to, żeby mieć dwie łazienki.
649. Kasia No, nie tylko po to.
650. Tomek Proszę cię, tak, a po co?
651. Kasia Jak po co, a pokój dla dziecka?
652. Tomek Ty jesteś w ciąży?
653. Kasia No.
654. Tomek W którym miesiącu?
655. Kasia Mówię, no, nie sędzę, daj to.
656. Tomek Kasiu, proszę cię, marynarkę mi przynieś, dobrze? Ja już sobie dam radę z tym.
657. Kasia Mi się okres spóźnia, a przecież nie będę mówił, o tym, że mi się spóźnia.
658. Tomek A ty chcesz być w ciąży?
659. Kasia Pewnie, że chcę, a ty nie chcesz?
660. Tomek No ja nie chce, ale wystarczy, że ty jesteś w takiej potrzebie za nas dwóch. Mam nadzieję tylko, że jak się coś urodzi, to będzie chłopiec.
661. Kasia Tomek, dlaczego?
662. Tomek Bo dziewczynka będzie chciała trzecią łazienkę. Będę dopiero wieczorem. Pa!
663. Kasia Pa. Teczka!!
664. Tomek Kochanie, przepraszam cię na moment.
665. Kasia Co się stało?
666. Tomek Przepraszam cię, ale muszę.
667. Kasia Nie krępuj się, mi to nie przeszkadza.
668. Tomek Ale wiesz co? Gdybyś mogła, bo mnie troszeczkę przeszkadza.
669. Kasia Tomuś, intymność na kiblu to jest naprawdę przesąd. W średniowieczu królowie robili kupę przy wszystkich i nikomu to nie przeszkadzało.
670. Tomek Kochanie, dziękuję ci za lekcję historii, a ja naprawdę wolę być sam ze sobą, więc, gdybyś mogła...
671. Kasia A gdybyś był w lesie.
672. Tomek Ja nie jestem w lesie.

673. Kasia A jak byłbyś jeleniem.
 674. Tomek Nie jestem, Kasiu proszę cię.
 675. Kasia Jak byłbyś jeleniem, to byłoby super, bo jeleni robi wszystko, co chce, kiedy chce i wszystko ma w nosie.
 676. Tomek Ja też robię, co chcę, kiedy chcę... Proszę cię, gdybyś mogła.
 677. Kasia Dobrze, już wychodzę.
 678. Tomek No, już mi się odechciało.

3b teściowa

679. Kasia Mamo, super, ale nie powinna dawać tyle tego boczku.
 680. Teściowa A dlaczego?
 681. Kasia Nie, bo to tłuste.
 682. Teściowa No właśnie tłustego nie dałam, wybrałam same chude kawałki.
 683. Kasia Słuchaj, jedziemy na wakacje, wiesz?
 684. Teściowa Naprawdę, na jak długo?
 685. Kasia Na tydzień, taka chwila szaleństwa w tanim hoteliku.
 686. Teściowa A jak tanim?
 687. Tomek Taniuski.
 688. Teściowa Nie wątpię, twojego Tomeczka nie stać na lepszy.
 689. Kasia Mamo! Pomogę ci, co?
 690. Teściowa A daj spokój, umiem jeszcze chodzić, zapomniałaś? Kiedy to ja ostatnio byłam na wakacjach, nie pamiętam. Odkąd twój tatuś umarł, to czuję się taka samotna...
 691. Kasia Biedna mamusia, ty, może byśmy zabrali ze sobą, co?
 692. Tomek Porębało cię?
 693. Teściowa Upiekłam sernik.
 694. Kasia Mamo, ale Tomek nie lubi sernika.
 695. Teściowa Wiem, właśnie dlatego upiekłam. A zatem, kiedy twój „mąż” ma zamiar zdecydować się na dziecko?
 696. Kasia A to śmieszne, że ty w ogóle o tym mówisz, wiesz, bo tak się dziwnie składa, że...
 697. Tomek ...że jesteś w ciąży?
 698. Kasia Nie, ale trochę mi się spóźnia.
 699. Teściowa Ach, tak się cieszę córeczko, niedługo będę babcią.
 700. Tomek Co to znaczy trochę?
 701. Kasia No, miałam dostać o dwunastej, a, która jest, mamusiu? Piętnaście po siódmej, to już jest piętnaście po siódmej.
 702. Teściowa Jeśli to prawda, to Bogu nadzieja, że to nie będzie chłopak.
 703. Kasia Dlaczego?
 704. Teściowa Geny, córeczko. Chłopiec jest zawsze taki, jak jego ojciec.
 705. Kasia No to super.
 706. Tomek A ja tak wolę, żeby to był chłopiec.
 707. Teściowa A dlaczego?
 708. Tomek Bo chłopiec nigdy nie będzie niczyją teściową.
 709. Teściowa Kochanie, zjesz jeszcze serniczka?
 710. Kasia Teraz muszę jeść za dwoje.
 711. Teściowa No, pewnie, a może napijesz się kawy?
 712. Kasia Nie, mamo, jeszcze go uszkodzę. Cholera, piłam wino. Mamo, mam mdłości!
 713. Tomek Ja też.

714. Teściowa Co tam u Irka?
715. Kasia Nadal w Kuwejcie.
716. Teściowa Naprawdę go lubiłam, wiesz? Tak cudownie wyglądaliście razem.
717. Kasia Mamusiu, nie rozmawiajmy o tym, dobrze?
718. Teściowa Ty wiesz, jak było mi przykro, kiedy kazałaś mu odejść?
719. Kasia Mamo, przestań!
720. Teściowa Czy ty wiesz, że on ciągle dzwoni w moje imieniny?
721. Kasia Mamo, proszę cię!
722. Teściowa Jak myślisz? Ma narzeczoną?
723. Tomek Narzeczonego.
724. Kasia Irek nie jest gejem.
725. Tomek Irek jest gejem, jeśli dzwoni od siedmiu lat do matki swojej byłej, to to musi być gejem.
726. Teściowa Co ty wygadujesz, co ty wygadujesz? Dzwoni dlatego, że mnie lubi.
727. Kasia Mamo, nie denerwuj się.
728. Teściowa Jest po prostu sympatycznym chłopcem, niestety, nie stał się moim zięciem. Zawsze musisz powiedzieć coś głupiego. Postawić się.
729. Kasia Dlaczego ty zawsze musisz reagować, że wszystko jest przeciwko tobie, naprawdę.
730. Teściowa Reaguję, bo jestem żywą osobą, dlatego reaguję.
731. Teściowa Lato się kończy, Zaczęłaś już sprzątać?
732. Kasia Nie, mamo, nie mamy na to czasu.
733. Teściowa Kochanie, jeśli twoje szuflady nie są czyste, to twoje życie również.
734. Kasia Mamuś, przestań, kogo to obchodzi, czy moje garnki i szklanki są ponumerowane i we właściwych przegródkach?
735. Teściowa Nie tak cię wychowywałam. U mnie wszystkie rzeczy leżą na swoich miejscach. Przepraszam Cię, Tomeczku, nie umiałam jej nauczyć wszystkiego.
736. Tomek Ale ja z Pani córką nie jestem dlatego, że jest porządnica i akuratna.
737. Teściowa No to dlaczego?
738. Tomek No bo strasznie mi się podoba jej tyłek.
739. Kasia Przyniosę dzbanek.
740. Teściowa Król mieczy pod Księżycem. To znaczy, że jest mężczyzna, którego widzisz codziennie, ktoś komu ufasz.
741. Kasia I co?
742. Teściowa Czekaj, Wisielec pod Królową. Ten mężczyzna manipuluje tobą.
743. Kasia Mamo, ja wiem, kto to jest. To jest taki mój kolega z pracy, Darek, który chce mnie wygryźć.
744. Teściowa Nie, to nie chodzi o twoje życie zawodowe. Znasz tego kogoś od lat, sypiasz z nim.
745. Kasia No to nie Darek, bo od pół roku z nami pracuje.
746. Teściowa Jest blisko ciebie i tobie się wydaje, że jest ci blisko, ale on ukrywa dużo strasznych rzeczy.
747. Kasia Boże, nie wiem, kto to jest.
748. Teściowa Myśl, do cholery. On ma takie nastroszone włosy, tępy wyraz twarzy, taki trochę zakrzywiony nos, beznadziejny typ.
749. Tomek To może ten, który ma teściową wiedźmę?
750. Teściowa Kto? Nie, karty tego nie mówią.
751. Tomek Przez chwilę myślałem, że o mnie chodzi.
752. Kasia Co ty!

753. Kasia Idę do łazienki, tylko błagam was, nie kłóćcie się, dobrze?
754. Teściowa To on zawsze zaczyna.
755. Kasia Mamo, proszę cię!
756. Teściowa Nie lubisz mnie, co?
757. Tomek A jakoś czasami się zastanawiałem, żeby tam znaleźć coś, żeby cię polubić, ale nic mi nie przyszło do głowy.
758. Teściowa Też cię nie lubię.
759. Tomek To dobra, powiedz mi dlaczego.
760. Teściowa Wiem, co z ciebie za człowiek.
761. Tomek Ty wiesz, że pierwszy raz mnie nazwałaś człowiekiem? Od siedmiu lat w tej chwili.
762. Teściowa Nie lubię cię, bo źle ci się z oczu patrzy.
763. Tomek A co jest złego w moich oczach?
764. Teściowa To oczy poligamisty!
765. Tomek Jezu, ludzie! ...Co się stało, kitku?
766. Kasia No, już mi się nic nie spóźnia.
767. Tomek Oj, nie przejmuj się, spróbujemy jeszcze raz jak wrócimy do domu.
768. Kasia Jak ja kocham, jak ty tak do mnie mówisz.
769. Teściowa Ach, wolałabym być głucha niż tego słuchać.
770. Tomek Cierpliwości. Już niedługo.

3c w kinie

771. Kasia Tomek, co tam jest napisane?
772. Tomek Że do końca jest jeszcze cztery godziny. Co ona powiedziała?
773. Tomek Co ty, boisz się? Boi się, nie mogę, Kaśka, wyluzuj, przecież to tylko film.
774. Mężczyzna Cicho!
775. Kasia Niezłe było, nie?
776. Tomek Tylko smutne.
777. Kasia Dlaczego?
778. Tomek Wiesz, dziewczyna wyjeżdża z miasteczka, nigdy już nie zobaczy tego, co kocha, to chyba smutne, nie?
779. Kasia No co ty, przecież ona wyjechała, żeby z nim być.
780. Tomek Z kim? Z tym blondynem z lokami?
781. Kasia Nie, z tym czarnym wysokim, co go poznała na uniwersytecie w Pradze.
782. Tomek No przecież to było Brno i ona nie była na uniwersytecie, tylko pracowała w ubezpieczalni.
783. Kasia Kiedy? Po wypadku?
784. Tomek Po jakim wypadku?
785. Kasia A co potem miała operację plastyczną po tym wypadku.
786. Tomek Jaką operację. Ty nic nie rozumiałaś, znowu.
787. Kasia No, a ty rozumiałaś?
788. Tomek No pewnie, chodź.
789. Kasia Kłamiesz.
790. Tomek Ale szmira.

791. Kasia Jaką miała kieckę, nie?
792. Tomek Jaką kieckę.
793. Kasia W tej scenie jak ona wpada pod ciężarówkę.
794. Tomek Dobra scena, jedyna chyba, wiesz.
795. Kasia Niesamowicie skrojona.
796. Tomek Szkoda, bo pod tą ciężarówką to niewiele z niej zostanie.
797. Kasia Tomek!
798. Tomek Kasia przestań!
799. Kasia Ale proszę cię, jesteśmy sami.
800. Tomek Jesteśmy w kinie, trochę respektu dla klasyki.
801. Kasia Proszę cię, taki szybciotki barabara, co?
802. Tomek Kasia, a ty nie masz takich pomysłów w domu, w łóżku? Nie, nie, nie, Kasia, nie przy Cybulskim.
803. Mężczyzna Coś się stało?
804. Kasia Nie, wszystko w porządku.
805. Mężczyzna W porządku? Co się tutaj dzieje?
806. Kasia Ja tłumaczę film temu panu, on nie mówi po polsku.
807. Mężczyzna Jak to?
808. Kasia No, nie rozumie, po prostu.
809. Mężczyzna Pani siedzi tyłem do ekranu.
810. Kasia No, bo ja jestem strasznie wrażliwa, nie chcę patrzeć, jak go zabijają, wie Pan.

4a u psychologa

811. Kasia Panie doktorze, więc w ostatnim numerze „Twojego Wdzięku” przeczytałam pański artykuł o tym, że siódmy rok bycia razem to krytyczny moment dla pary, my właśnie jesteśmy ze sobą siedem lat, no i na wszelki wypadek postanowiłam przyjść do pana.
812. Psycholog No i bardzo słusznie. Panie Tomaszu, ile pan ma lat?
813. Kasia Drugiego sierpnia skończył trzydzieści pięć.
814. Psycholog A gdzie pan pracuje?
815. Kasia W prywatnej firmie.
816. Psycholog Panie Tomaszu, czy dużo pan pracuje?
817. Tomek Wie pan...
818. Kasia Za dużo, jak ma nowego klienta, to się na czym innym nie może się skupić i w związku z tym ma kłopoty ze snem.
819. Psycholog A więc rezultaty pracy, pani Katarzyno, dla pana Tomasza są bardzo ważne, prawda?
820. Kasia Najważniejsze na świecie.
821. Psycholog A to dlaczego pani nie pozwala mu odpowiadać?
822. Kasia No bo on coraz częściej nie wie, co ma myśleć.
823. Tomek Oj, tak.
824. Psycholog Proszę powiedźcie mi, co widzicie.
825. Kasia Ja widzę piękne, średniowieczne miasteczko, z wieżami, mostem zwodzonym, jest pełnia księżyca.
826. Psycholog Tomaszu, a ty, co ty widzisz?
827. Kasia Chociaż nie, on jest oblężony, tu są rycerze jacyś, oblężenie, może to jest bitwa pod Grunwaldem.
828. Psycholog Dziękuję, Kasiu, a ty, Tomaszu, co ty widzisz?

829. Kasia Ale to jest niesamowite, zobaczcie, pamiętacie zakończenie *Love Story*? Jego dziewczyna została chora na raka, chłopak był przy niej, zobacz, to jest ona, to jest ten rak.
830. Psycholog Dobrze, już Katarzyno, popatrz na mnie. Teraz, Tomku, co ty widzisz.
831. Tomek Plamę, jakąś, tak. Nie wiem, może to jest olej.
832. Kasia Tomek, postaraj się, skup się.
833. Tomek Olej.
834. Kasia Nie kompromituj mnie, to jest test na jakość życia erotycznego.
835. Tomek Motyl, taki rozdeptany troszkę.
836. Psycholog Ja będę rzucał słowa, a wy podajecie pierwszy wyraz, jaki wam przyjdzie do głowy. Dobrze?
837. Kasia Jakieś skojarzenia.
838. Psycholog Zaczynamy: muzyka.
839. Tomek Heavy Metal.
840. Kasia Anna Maria Jopek.
841. Psycholog Żółty.
842. Tomek Las.
843. Kasia Mój sweter.
844. Psycholog Wyobraźnia.
845. Tomek Ustronny hotel.
846. Kasia Miazga.
847. Psycholog Dziecko.
848. Kasia Szczęście.
849. Tomek Harówka.
850. Kasia Jaka harówka, Tomek, co ty wymyślasz. Przecież mamusia nam pomoże, rozmawialiśmy już o tym. Kilka pierwszych miesięcy jest trudnych, potem jest już coraz łatwiej.
851. Tomek A to są skojarzenia, no co ty.
852. Psycholog Zaraz, przepraszam bardzo.
853. Kasia Egoista.
854. Psycholog Pani Katarzyno.
855. Kasia Podły, samolub.
856. Psycholog Przepraszam bardzo, wymyślmy inne słowo, dobrze? Inne proste słowo. Czulość.
857. Kasia Tomek.
858. Tomek Co?
859. Kasia Pstro.
860. Tomek Ah, czulość! Kasia.
861. Kasia Jak miałam pięć lat, mamusia mi tego mojego misia Stefana wyrzuciła do wybielacza, ja go odkryłam niechcący, to jak trzepaliśmy pościel. To był miś od mojego tatusia, jego bardzo często nie było w domu. I miś go dlatego trochę zastępował. Ja nie mam jej tego za złe.
862. Psycholog Ja rozumiem, ale chciałbym wrócić do mojego pytania: więc, jak dzielicie się z Tomkiem obowiązkami domowymi?
863. Psycholog Sprawdźmy, jaki macie ze sobą kontakt. Dobrze? Mówcie o pracy Kasi bardzo swobodnie, tak jak by mnie zupełnie nie było w tym pokoju. Jesteście gotowi? Zaczynajcie.
864. Kasia Ok. Czasami, mam wrażenie, że nikt mnie nie docenia i że już nigdy nie dostanę awansu.
865. Tomek To kochanie, może zmień pracę.
866. Kasia No, może powinnam, ale nie wiem, czy będzie mi opowiadał inny rodzaj pracy.

867. Tomek To może się zajmij innymi rzeczami. Ale się nie denerwuj przede wszystkim, bo sobie rozmawiamy swobodnie, prawda?
868. Psycholog Bardzo dobrze.
869. Kasia Ale ja tylko to potrafię.
870. Tomek To może powinnaś po prostu wyuczyć się jakiegoś innego zawodu.
871. Kasia No, ale klasówki, w moim wieku, Tomuś, daj spokój.
872. Tomek No nie, no to nie tylko klasówki, bo są jeszcze przeróżnego rodzaju kursy.
873. Kasia Ale jeśli okaże się, że odpowiada mi tylko ten rodzaj pracy, no?
874. Tomek No to kochanie, nie rzucaj tej słabej, źle płatnej, znienawidzonej przez ciebie pracy.
875. Kasia No widzi Ppan, za każdym razem jest tam samo. On zawsze ma odpowiedź, dla niego wszystko jest jasne. Proste, oczywiste już, załatwione.
876. Tomek Nie, nie, nie, są rzeczy, które mnie przerastają.
877. Kasia Tak? Na przykład co?
878. Tomek Na przykład ty. My tak tylko próbujemy, kochanie, swobodniej.
879. Psycholog Czy możemy dzisiaj porozmawiać o waszym życiu seksualnym?
880. Tomek Dobra, wal Pan.
881. Psycholog Ile razy w tygodniu się kochacie?
882. T + K Cztery, trzy.
883. Tomek Trzy.
884. Psycholog A czy uważacie, że wierność ma znaczenie?
885. Kasia No, oczywiście, że ma, prawda Tomeczku?
886. Tomek Tak, Kasiu, wierność ma znaczenie.
887. Psycholog A gdzie najbardziej lubicie się kochać?
888. Kasia No, ja to wszędzie, ale Tomek, to generalnie w sypialni, w innych miejscach niestety nie staje mu wyobraźnia. Przestań, przecież przyszliśmy tu porozmawiać o tym. Na przykład, Panie doktorze, u niego w gabinecie jest super, ma taką czerwoną kanapę, nikt tam nie wchodzi bez pukania, są żaluzje, które można zapuścić, lampa, która daje piękne światło, tyle razy go prosiłam, a on nic.
889. Psycholog A o jakiej porze najbardziej lubicie się kochać?
890. T + K W dzień / w nocy.
891. Kasia Kiedy?
892. Tomek W dzień.
893. Kasia Kochanie, jak to w dzień. W dzień ty jesteś w biurze.

4b przed wakacjami

894. Kasia Tomuś, to dokąd pojedziemy?
895. Tomek Do Juraty?
896. Kasia Nie, wiesz, tylko bym się zestresowała. Ja tam byłam na ostatni urlop z Irkiem, zanim się rozstaliśmy.
897. Tomek Wiem, Suwalszczyzna.
898. Kasia O, mówią, że tam pięknie.
899. Tomek Cudo, jak tam byłem z Magdą, było odlotowo.
900. Kasia Nie, nie, to nie jedziemy.
901. Tomek Dlaczego?
902. Kasia Nie będę spała w cudzej pościeli.
903. Tomek Kasiu, to było dziesięć lat temu.
904. Kasia No to co.

905. Tomek A Zakopane?
906. Kasia A tam z kim byłeś?
907. Tomek Z nikim.
908. Kasia Tomek.
909. Tomek Z Magdą.
910. Kasia Z tą Magdą?
911. Tomek To było osiem lat temu, nawet cię nie znałem.
912. Kasia Nie, wybij to sobie z głowy. Nie chcę, żeby jacyś pijani górale się śmiali ze mnie za plecami.
913. Tomek Mikołajki.
914. Kasia No może Mikołajki. A tam z kim byłeś?
915. Tomek Z Agatą.
916. Kasia Międzyzdroje?
917. Tomek Ewa.
918. Kasia Sopot?
919. Tomek Edyta.
920. Kasia Czy jest na tym świecie jakieś dziewicze miejsce, do którego możemy pojechać, kochanie?
921. Tomek O, Wiórkowo. Genialnie, słyszałaś o tym?
922. Kasia Co?
923. Tomek Wiórkowo, tam jedziemy, sprawdzę to.
924. Kasia Tomuś, ty mnie już nie kochasz, prawda?
925. Tomek No, kitku, nie o to chodzi, przecież tylko jeżeli nie ma takiego miejsca, do którego możemy wspólnie wyjechać, no to pojedziemy każdy osobno.
926. Kasia A jak będę zacieśniać nasz związek, jak ja będę nad morzem, a ty w górach?
927. Tomek No, ale nie będziemy się klócić. Będziesz chodziła na plaży, będziesz się opalała godzinami, będziesz chodziła na zakupy, dużo zakupów będziesz robiła.
928. Kasia A ty dokąd pojedziesz?
929. Tomek Nie wiem, wiesz, ja to wolę takie wakacje takie czynne, takie aktywne, sporty różne.
930. Kasia Na przykład trójbieg klasyczny?
931. Tomek A co to jest trójbieg klasyczny?
932. Kasia Taki sport, dwie panienki i piwo.
933. Tomek A nie trenowałem jeszcze.
934. Kasia No bo już za stary jesteś.
935. Tomek Jedziemy do Wiórkowa czy nie?
936. Kasia Nie.
937. Tomek Dlaczego?
938. Kasia Bo nie.
939. Tomek Poczekaj, bo mi wszystko tam pomieszasz.
940. Kasia Nie, nie, czekaj, mam. A czemu ona jest goła?
941. Tomek No patrz, faktycznie.
942. Kasia Czy to jakaś strona dla nudystów?
943. Tomek No, bo musiałś coś kliknąć, no.
944. Kasia A czemu tutaj nie ma facetów, w ogóle?
945. Tomek Poczekaj, puść mnie, daj, to ja to zrobię.
946. Kasia Jakże balony! Jak ja tu weszłam?
947. Tomek No wiesz co, jak teraz tu klikniesz cokolwiek, takie coś od razu wyskakuje, to jest internet, rozumiesz.

948. Kasia Czekaj, czekaj, co ja na początku nacisnęłam. Ach, ulubione...
949. Tomek Mówię ci, ja po prostu z nimi nie mogę, robisz coś i wchodzi ci w twoje ulubione. Czekaj, ja ci zaraz pokażę.
950. Kasia To też, i to? I to? I to?
951. Kasia Tomuś! Nie ma!
952. Tomek To musi być robota KGB.
953. Kasia Gdzie on może być, no? To może wpadł pod lodówkę. Nie ma, no. Wiem, gdzie jest. W suszarce.
954. Tomek No, piękne miejsce na paszport. Ale Kasiu, on jest nieważny.
955. Kasia A to co, takie ładne zdjęcie.
956. Tomek No nie, ja mówię poważnie, on jest nieważny.
957. Kasia Jak to nieważny?
958. Tomek Kasiu, musimy zrobić nowy paszport. Gdzie masz dowód? Suszarka jest w drugą stronę!
959. Kasia Tomuś, nie widziałeś moich różowych kłapek?
960. Tomek A myślisz, że powinienem wiedzieć, gdzie są?
961. Kasia Nie myślę... Sądziysz, że powinniśmy zabrać rakietki do badmintona?
962. Tomek Kasiu, dopiero jedziemy za dwa tygodnie, za dużą kasę all inclusive tam będą mieli co najmniej sto par rakietek.
963. Kasia Tak sądzisz?
964. Tomek Tak.
965. Kasia Słuchaj, gdzie jest moja suszarka, ta podróżna, co?
966. Tomek Tu w szafie albo od roku w Tunezji.

4c po wakacjach, u przyjaciół

967. Kasia Dobra dobra, strasznie dużo pieprzu w tych twoich pasztecikach z kielków. Nie wiedziałam, że takie ostre, naprawdę. Dostaliście nasza pocztówkę z wakacji?
968. Ania Nie. Może nie doszła jeszcze.
969. Tomek No raczej nie była wysłana, prawda kochanie?
970. Ania Jak to.
971. Kasia No, może tak być, czekaj czekaj.
972. Tomek „Morze jest cudowne, słońce świeci a nasza miłość jest w pełnym rozkwicie, pomimo kilku wypadków niestrawności ...”
973. Ania Wypadków, jakich wypadków?
974. Kasia Przypadków, on tak niewyraźnie czyta. Ja niewyraźnie napisałam.
975. Tomek „i zgubienia mojej karty kredytowej jest bardzo fajowo”.
976. Kasia Odlotowo.
977. Tomek Odlotowo.
978. Kasia Nie lubisz tego słowa.
979. Jacek Ale niedokończone jest.
980. Kasia Czekaj, zaraz dokończę „Nie możemy się już doczekać – cholera nie pisze – spotkania z Wami... Kochamy Was...”
981. Tomek Wiecie przecież.
982. Ania Wiemy, wiemy.
983. Kasia Dobra, podpisuj. Czekaj, jeszcze znaczek.
984. Jacek A skąd to jest, skąd? Właśnie.
985. Kasia Teraz zobaczycie. Tadam!

986. Kasia A tu jest morze.
987. Ania O jeju jakie piękne.
988. Kasia No. Mieliśmy stamtąd strasznie blisko z hotelu.
989. Tomek Jak blisko, myśmy szli pół godziny, przynajmniej.
990. Kasia Co ty, pięć minut. A w środę, wzięliśmy motor, słuchaj, pojechaliśmy zwiedzać to maleńkie miasteczko.
991. Tomek Ale to nie było przecież w środę, tylko we wtorek. Myśmy przyjechali w niedzielę, dwa dni żeśmy byli w hotelu i potem żeśmy wypożyczyli nie motor, tylko ten, skuter.
992. Kasia Nie to było we czwartek, pamiętasz, przyjechaliśmy w niedzielę, dwa dni leżeliśmy na plaży potem bolała mnie głowa.
993. Tomek Nie, bolał cię brzuch i dlatego chcieliśmy jechać w czwartek.
994. Kasia Brzuch bolał mnie we wtorek, w czwartek czułam się dobrze, odwiedzaliśmy ruiny tej osiemnastowiecznej willi.
995. Tomek Siedemastowiecznej, ale to też nie było tego dnia.
996. Kasia Osiemnastowiecznej.
997. Tomek Siedemnastowiecznej.
998. Jacek A w każdym razie zdjęcie jest super A kto to robił?
999. K + T Ja! / Ja!
1000. Ania Deser, proszę!
1001. Kasia Przeszukiwali nas na cle, wiecie?
1002. Ania Co ty. Stresujące.
1003. Kasia Nie sądziłam, że tak dokładnie, no tak, wygląda.
1004. Tomek Bo Kasia cztery razy zmieniała w deklaracji, ile pieniędzy wydała.
1005. Kasia Bo mi się myliło z tymi zmianami po prostu.
1006. Jacek Kurs. No to, rozumiem.
1007. Kasia Kurs.
1008. Tomek Poza tym, perfumy, napisała, że wywozi alkohol, no?
1009. Kasia Ale co, nie ma tam alkoholu?
1010. Ania Jest.
1011. Tomek Wiesz, o czym powiedziałaś, że będziemy mieli kontakt z bydłem przez najbliższe dwa tygodnie.
1012. Kasia Bo jedziemy do wujka, nie? Będziemy mieli kontakt z jego krówką, więc mamy kontakt z bydłem, proste.
1013. Jacek Mielicie zapłacić cło?
1014. Tomek Nie, bo w końcu Kasia kupiła jakieś takie duperele na prezenty, tak.
1015. Kasia A właśnie, mamy dla was prezenty.
1016. Tomek Zamknijcie oczy.
1017. Kasia Jacek.
1018. Tomek Jacku, ty lubisz takie artystyczne przedmioty różne, prawda? Trzy, cztery!
1019. Jacek Otwieram... Matko.
1020. Kasia Super, co?
1021. Jacek Czy ja wiem? Powiedziałbym niepoprawne politycznie. To jest degradujące dla greckich, to znaczy generalnie dla mężczyzn.
1022. Tomek To jest degradujące? Dla mężczyzn?
1023. Jacek Ta morska zieleń jest degradująca.
1024. Ania Jacuś, pokaż jeszcze raz na chwileczkę.
1025. Kasia Ania!
1026. Ania Będę z nim spała.

1027.Kasia Wiedziałam!

1028.Kasia Tomek, a wiesz, co jest w sobotę?

1029.Tomek Nie.

1030.Ania No jak to, nie wiesz, co jest w sobotę? Tomek!

1031.Kasia Nie wiesz?

1032.Tomek Nie.

1033.Ania Zastanów się.

1034.Tomek Co jest w sobotę?

1035.Kasia No, kochanie, co jest w sobotę.

1036.Tomek No, nasza rocznica!

1037.Kasia Bardzo dobrze, nasza rocznica, tak. A datę pamiętasz?

1038.Tomek Jesteśmy to pięć lat, no, sześć.

1039.Ania Siedem.

1040.Kasia To znaczy, że nie pamiętasz tej daty, tak? Kiedy pierwszy raz...

1041.Tomek Bo nie mam pamięci do liczb, oczywiście, że pamiętam, było wtedy tak jakoś rześko.

1042.Kasia Co ty powiesz.

1043.Ania Jesienią.

1044.Tomek Wrzesień... Ile to już lat.

1045.Kasia No kombinuj.

1046.Tomek Siedem.

1047.Kasia Bardzo dobrze, siedem. A pamiętam w co byłam ubrana, zanim byłam rozebrana?

1048.Tomek Kochanie, oczywiście.

1049.Kasia A dokładniej?

1050.Tomek Miałaś taką ...

1051.Ania A może bardziej szczegółowo.

1052.Tomek Sukienkę miałaś, taką, taką szybciotką, szybko się rozpinała.

1053.Kasia A kolor?

1054.Tomek Czarny.

1055.Kasia Tomuś, pamiętałeś, ja już myślałam, że nic nie będziesz pamiętał, kochanie!

5a siłownia

1056.Kasia Tomek?

1057.Tomek Tak, kitku.

1058.Kasia Jak to działa?

1059.Tomek To bardzo proste. To musisz oprzeć stopy o te wałki, usiąść głęboko, zegnij ręce w łokciach pod kątem dziewięćdziesięciu stopni i, ściągając, robisz wydech.

1060.Kasia Ale to bardzo skomplikowane, wiesz?

1061.Tomek Ojej, to bardzo proste. Opierasz stopy o wałki, siedz głęboko, zegnij ręce pod kątem dziewięćdziesięciu stopni i ściągasz, robiąc wydech.

1062.Kasia Nie wydaje mi się, wiesz? Panie trenerze?

1063.Tomek Ale po co go wołasz, przecież wszystko ci wytłumaczyłem.

1064.Kasia Może mi pan pokazać, jak działa ta maszyna? Mój chłopak się nie zna.

1065.Trener O, to jest bardzo proste. Zapiera pani stopy o te wałki na dole, wkłada Pani ramiona pod kątem dziewięćdziesięciu stopni i teraz ściąga pani łokcie i jednocześnie robiąc wydech. Pięknie.

1066.Kasia Dziękuję. Widzisz, jakie to łatwe? O, Jezus!

- 1067.Kasia Panie trenerze, mógłby pan przygotować ten indywidualny zestaw ćwiczeń?
- 1068.Trener Ależ oczywiście, tylko wcześniej muszę się czegoś o pani dowiedzieć.
- 1069.Kasia Jestem zodiakalnym Wodnikiem, interesuje się feng shui, lubię złamaną zieleń i bordo i błękit.
- 1070.Trener Ah, tak, ale mnie bardziej interesuje stan pani zdrowia. Operacje, choroby.
- 1071.Kasia Tak, jak miałam sześć lat to wycieli mi migdałki, wie pan, a w zeszłym roku uczuliłam się na szerszenie, po prostu cała...
- 1072.Trener Dobrze, wzrost?
- 1073.Kasia Sto siedemdziesiąt trzy.
- 1074.Trener A teraz takie delikatne pytanie: wiek.
- 1075.Kasia Dwadzieścia dziewięć.
- 1076.Tomek Co dwadzieścia dziewięć?
- 1077.Kasia To mój numer dzinsów.
- 1078.Trener Ale ile ma pani lat?
- 1079.Kasia Trzydzieści.
- 1080.Tomek Jakie trzydzieści?
- 1081.Kasia Jeszcze trzydzieści sekund i go zabije.
- 1082.Dziewczyny Cześć Tomek!
- 1083.Tomek Cześć.
- 1084.Kasia Co to za laski? Spałeś z nimi?
- 1085.Tomek Zwariowałaś?
- 1086.Kasia Powiedz, nie zrobię ci żadnej sceny.
- 1087.Tomek Nie spałem z nikim, daj spokój.
- 1088.Kasia Czy jest tutaj jeszcze ktoś, z kim Tomek jeszcze nie spał i komu mówi cześć?
- 1089.Tomek Tak, pani szatniarka.
- 1090.Kasia Wiesz co, jesteś podły.
- 1091.Chłopak Cześć, stary!
- 1092.Tomek Cześć, o niego nie zapytasz?
- 1093.Kasia Nie. Cześć.
- 1094.Kasia Tomciu, ja czuję potworny ból, wiesz?
- 1095.Tomek Przestań, przecież to waży tyle, co dwie torby z zakupami.
- 1096.Kasia Ale ja nie jestem żadnym Szwarzenegerem.
- 1097.Tomek Ale jesteś Polką, a Polka jest silna, nie płacze, walczy w partyzantce.
- 1098.Kasia To ile jeszcze razy mam to podnieść?
- 1099.Tomek Dziesięć.
- 1100.Kasia O, Jezu, nie mogę.
- 1101.Tomek Wiesz, ile podnosiła moja była? Pięćset po dwadzieścia pięć.
- 1102.Kasia Tomasz, przestań wreszcie mnie z nią porównywać. Jak była taka świetna to dlaczego ją zostawiłeś?
- 1103.Tomek Dla ciebie, kochanie.
- 1104.Kasia Nie mogę.
- 1105.Trener Już? Ile razy Pani podniosła?
- 1106.Kasia Nie wiem.
- 1107.Trener No to ćwiczymy dalej. Liczę.
- 1108.Kasia Okej. Pięć razy po dwadzieścia pięć?
- 1109.Trener Pięć razy po dwadzieścia pięć.

1110.Kasia To super. A potem jeszcze raz.
1111.Tomek Nie zemdlejesz, kochanie?
1112.Kasia Nie.
1113.Tomek Ależ Pan to potrafi.
1114.Kasia I to jednym paluszkiem.

1115.Tomek No jak Kaśka?
1116.Kasia No, niesamowicie nudne.
1117.Tomek Bo musisz włączyć wyobraźnię.
1118.Kasia Tak, gdzie?
1119.Tomek Tu. Na przykład ja sobie wyobrażam, że jadę sobie po polnej drodze. Patrzę. Krówka. No to jadę do niej. Patrzę. Niezła krówka.
1120.Kasia O Boże, wiesz co, Tomku? Jedź dalej z tą krówką. Ja jestem zdrowa psychicznie.
1121.Tomek A zostawisz mnie tak?
1122.Kasia Tak.
1123.Tomek Kasiu! Panie trenerze!

1124.Kasia Ałaaaaa. Jezus Maria. Tomek. Moja kostka, niech ktoś to wyłączy.
1125.Tomek Co się stało?
1126.Kasia Chyba się skręciłam.
1127.Tomek Nie ściągaj, bo ci spuchnie.
1128.Kasia A co ty, nie dotykaj, w ogóle, skąd wiesz, nie znasz się na tym, nie?
1129.Trener Proszę nie ściągać buta, bo noga spuchnie.
1130.Kasia Dziękuję, że mi Pan powiedział.
1131.Tomek Coś ty zrobiła?
1132.Kasia Spadłam ze ścieżki.
1133.Tomek Jak?
1134.Kasia Bo kazałeś mi wyobrażać sobie różne... Ałaaaa i zobaczyłam jakąś cholerną krowę i spadłam.

5b ostry dyżur

1135.Tomek Boli cię? To nie stąpaj na tę nogę.
1136.Kasia No to jak to mam chodzić?
1137.Tomek Dzień dobry.
1138.Pielęgniarka Książeczka zdrowia, poproszę.
1139.Kasia Tak, już dajemy. Gdzie ona może być. Weź to wyrzucaj, to już nie potrzebne. Co to jest?
1140.Tomek Pani czeka na książeczkę.
1141.Kasia Tak. Już. Jezu, tyle je szukałam. A chcesz gumę? Wiesz co, to twoje klucze.
1142.Tomek Nie, daj książeczkę.
1143.Kasia Gdzie jest ta cholerna książeczka.
1144.Tomek Proszę.
1145.Kasia Tomek, nienawidzę, jak mi grzebiesz w torbie. Nic nie mogę znaleźć.
1146.Tomek Poczekaj, to może jeszcze kombinerki to by się znalazły.

1147.Kasia Tomek, myślisz, że oni mnie tu zatrzymają?
1148.Tomek No co ty, teraz pacjentów po poczwórnych bajpasach wysyłają do domu, nie będą kogoś wstrzymać ze skręconą kostką.

- 1149.Kasia A jak mnie będą operować? Wiesz co, ty, biec do domu i przywieź mi lepiej jasiek, koszulę nocną i szczotkę do zębów, co?
- 1150.Tomek Ale spokojnie, zaraz się wszystko wyjaśni.
- 1151.Kasia Wiesz co, zróbmy listę, będziemy mieli z głowy. Weź mi tego jaśka, książkę, co leży po mojej stronie koło łóżka, łokmena i parę kaset, Annę Marię Jopek weź, wapno musujące, bo mogę się uczulić, w razie wypadku jest w łazience, stoi po lepiej stronie pod lustrem, dobrze?
- 1152.Tomek To może jeszcze ci przyniosę kilimek, żebyś się poczuła tak jak w domu, firanki, nocny stolik, biurko może...
- 1153.Kasia Czekał, czekał, co ty mówiłaś po firankach?
- 1154.Kasia Tomek?
- 1155.Tomek Tak?
- 1156.Kasia Zdradziłaś mnie kiedyś?
- 1157.Tomek Kasiu, przerywasz mi lekturę „Pielęgniarki i Położnej”.
- 1158.Kasia Nie odpowiadasz, czyli, że tak.
- 1159.Tomek Kasiu, a wnerwia cię twoja mamusia?
- 1160.Kasia A co to ma do rzeczy?
- 1161.Tomek No, no, po prostu odpowiedź, czy wnerwia cię twoja mamusia?
- 1162.Kasia Tomasz nie zmieniaj tematu.
- 1163.Tomek No, nie odpowiadasz, to znaczy, że cię wnerwia.
- 1164.Kasia Wiesz co, wnerwia mnie. Czyli, że mnie zdradziłaś.
- 1165.Kasia Wiesz co, tak się zastanawiam, co by kupić mamie na urodziny. Masz jakiś pomysł?
- 1166.Tomek Może płytę.
- 1167.Kasia No, a jaką?
- 1168.Tomek Nagrobną.
- 1169.Kasia Ale się uśmiełałam. Nie dotykaj mnie. Jesteś podły.
- 1170.Kasia Co ty czytasz?
- 1171.Tomek Test psychologiczny miesiąca.
- 1172.Kasia A co ci wychodzi?
- 1173.Tomek Że mój typ faceta to silny, ale wrażliwy brunet, który uwielbia obsypywać swoją kobietę biżuterią.
- 1174.Kasia Patrz, mój też, ale trafiłam na ciebie.
- 1175.Tomek Masz kochanie.
- 1176.Kasia Dzięki, kochanie, już umieram z głodu, dla siebie coś wzięłaś?
- 1177.Tomek No co ty, przecież to szpitalne żarcie to zajężdża szmatą. No jak smakuje ci?
- 1178.Kasia Koszmarne. Ale za to jest dużo. Kisielek wzięłaś.
- 1179.Tomek Kto to jest?
- 1180.Kasia A chyba jest przed nami.
- 1181.Tomek Jak przed nami?
- 1182.Kasia No.
- 1183.Kasia Co się tam na nią gapisz?
- 1184.Tomek Na kogo?
- 1185.Kasia Spaleś z nią?
- 1186.Tomek Z kim?

- 1187.Kasia Z tą laską na biało.
- 1188.Tomek Z pielęgniarką? Pierwszy raz ja widzę na oczy.
- 1189.Kasia Jasne jasne, ja czytałam w „Twoim Wdzięku”, że mężczyźni mają takie fantazje seksualne z pielęgniarkami.
- 1190.Tomek Tak, oczywiście, kochanie, byłem z pielęgniarką.
- 1191.Kasia No dobra, no, jak było.
- 1192.Tomek Nie najlepiej.
- 1193.Kasia No to opowiedz.
- 1194.Tomek Wszystko jej się kojarzyło, rozumiesz, z tymi owsikami, coś tam, patrzyła mi w oczy, mówiła „jakie masz przekrwione białka”, albo jesteśmy na kolację, rozumiesz, pierwsze danie wjeżdża, mówi „wypróżnienie było?” i odkażała mnie, odkażała, zawsze, przed i po.
- 1195.Kasia Ja lubię twoje zarazki, ale błagam cię, zrób coś, bo ja już nie mogę.
- 1196.Tomek Co się w ogóle tu dzieje, co to jest. Przepraszam, jest tu ktoś? Mamo!
- 1197.Tomek Czy ty to widzisz? Wpychają się przed nas, przecież to teraz nasza kolej, przepraszam.
- 1198.Kasia Nasza? Przecież nawet nie wywoływali.
- 1199.Tomek Jesteśmy po wypadku, jesteś z bólem, nie pozwolę, żeby jakiś palant się przed nas wpychał.
- 1200.Kasia Przestań!
- 1201.Tomek Co jest, ma być jak w Biblii, że ostatni będą pierwszymi?
- 1202.Kasia A widziałeś w jakim on stanie?
- 1203.Tomek Ile tu godzin siedzimy? Sześć? Siedem? W jakim stanie. To że gościa wnoszą na salę operacyjną, to jest od razu powód, żeby się na chama wpychać?

5c gips

- 1204.Tomek Co robisz?
- 1205.Kasia Ćwiczę paluszki.
- 1206.Tomek Co robisz?
- 1207.Kasia Ćwiczę, bo mi cierpną.
- 1208.Tomek A ja mam coś dla ciebie.
- 1209.Kasia Co?
- 1210.Tomek Prezencik.
- 1211.Kasia Tomek! Prezencik, czemu, dawaj!
- 1212.Tomek A pomyślałem, że z tą złamaną kostką pożyczysz góra miesiąc, no to ci kupię może prezent.
- 1213.Kasia No, ty masz podejście. Daj, mogę otworzyć? Duży! Tomek, Tomeczku, skąd wiedziałeś! Stefciu, cześć syneczku, cześć kochanie, mamusia tak na ciebie czekała, znowu jesteśmy rodziną, Stefanku, kochanie, pocałuj tatusia. Zobacz, jak on na ciebie patrzy, kochanie moje, mamusia nóżkę złamała, rozumiesz, zobacz, pocałuj nóżkę, jaki jest piękny, połóż go sobie tutaj i weź go tak rączką...
- 1214.Kasia Opowiedz mi bajkę.
- 1215.Tomek Kasiu, a ja nie umiem opowiadać bajek.
- 1216.Kasia Nie, już, proszę cię, proszę, Kasia chora, błagam.
- 1217.Tomek Kasiu, no, czytam sobie. Dobra, dawno dawno temu, żył sobie szczurek...
- 1218.Kasia A jak miał na imię?
- 1219.Tomek Szczurek miał na imię Szczurek i cały czas go śledziła pewna Baba Jaga.
- 1220.Kasia Słyszysz Stefan, Baba Jaga.
- 1221.Tomek Wiedźma Jadwiga.

1222.Kasia Jak mamusia.

1223.Tomek No patrz, tak, faktycznie. I ten szczurek miał swoją myszkę.

1224.Kasia Miał myszkę!

1225.Tomek Ale ona niestety złamała nóżkę i szczurek musiał chodzić codziennie do supermarketu. I tak, chodził chodził i na dziale z wędlinami spotkał przepiękną łasicę, przepiękna, i raz dwa się zakochali w sobie.

1226.Kasia I ta łasica miała na imię...

1227.Tomek Zyta!

1228.Kasia Zyta.

1229.Tomek I potem pojechali na Ibizę i się tegesowali cały czas na plaży.

1230.Kasia A co, chodź tutaj, co?

1231.Tomek Proszę.

1232.Kasia Dziękuję, ci, kochanie, bardzo, a poszukałbyś tej linijki dłużej takiej, oj, jesteś boski, daj, taki byłeś kochany dla mnie cały dzień dzisiaj. Na nagrodę jakąś zasłużyłeś. Jak bosko, jeszcze raz z tyłu proszę. To co, co chcesz w nagrodę?

1233.Tomek Jaka nagrodę?

1234.Kasia Może jakieś malutkie bumbum, co? Teraz przesun.

1235.Tomek Kasiu, ty masz nogę w gipsie.

1236.Kasia A co, gips nie jest seksy? Chodź tu.

1237.Tomek Kochanie, naga dziewczyna jest seksy. A dziewczyna z gipsem to bidula.

1238.Kasia To zrób, może jakieś kanapki, co? Albo coś.

1239.Tomek Ja już zrobiłem. Proszę.

1240.Kasia A czemu ono takie okrojone jest?

1241.Tomek Bo był chyba robaczek tam, więc wykroilem.

1242.Kasia Robał, chyba nie robaczek, pół jabłka mi obkroiłeś. Umyłeś to jabłko?

1243.Tomek Tak.

1244.Kasia To jak będziesz szedł, to otwórz proszę cię okno, dobrze?

1245.Tomek Już zrobiłem troszeczkę kanapeczek.

1246.Kasia Dziękuję skarbie mój.

1247.Tomek Okno?

1248.Kasia No, otwórz okno. Tomuś, chodź mi pomóż założyć tego walkmana.

1249.Tomek Tak, kochanie, a tobie lekarz nie pozwolił chodzić nawet o kulach?

1250.Kasia Nie.

1251.Tomek Dziwne.

1252.Kasia Dlaczego, to jest normalne, nie pozwolił.

1253.Tomek Dobrze, jedz kochanie, zdrowiej, proszę cię, zdrowiej. Dałem ci miodu do tego musu, tak?

1254.Kasia Co?

1255.Tomek A jak teraz? Zobacz.

1256.Kasia Idealnie. Wiesz co, ja teraz bym się chciała napić miętowej herbatki. I mógłbyś po drodze jeszcze mi przynieść ten niebieski sweter?

1257.Tomek Dobrze, kochanie.

1258.Kasia Tomuś?

1259.Tomek Tak.

1260.Kasia Może byś wannę umył, co? Tam jakieś glony się załęgły, widziałam.

1261.Tomek O Jezu.

1262.Kasia A co ci jest?

1263.Tomek Aleś coś mi chyba strzeliło tu i tu.

1264.Kasia Tomek, nie ruszaj się, może być rwa kulszowa, nie ruszaj się!

1265.Tomek To jest rwa kulszowa.

1266.Kasia Poczekaj, połóż się, dam ci poduszczeni, połóż się wygodnie, nie ruszaj się, czy masz gorączkę?

1267.Tomek No właśnie, mam?

1268.Kasia Nie masz chyba, nie wiem, poczekaj.

1269.Tomek To jednak możesz chodzić, ja wiedziałem, że ty udajesz, po prostu wiedziałem. Miętowa herbatka. Dobrze, kochanie.

1270.Kasia Symulant!

1271.Tomek Podnieca cię to, myszko?

1272.Kasia Nic a nic.

1273.Tomek Mnie też nie.

1274.Kasia W ogóle to takie poniżające, no.

1275.Tomek Wyłączyć to?

1276.Kasia Nie.

1277.Tomek Wiesz co? Ja zrobię na pauzę, dobrze?

1278.Tomek Kasiu, dobrze ci? Muszę ci coś powiedzieć.

1279.Kasia Zdradziłeś mnie? Tak?

1280.Tomek Nie, no, przestań.

1281.Kasia Z kim?

1282.Tomek Z nikim.

1283.Kasia Z Agatą.

1284.Tomek Ja z Agatą, no co ty.

1285.Kasia Robiłeś chociaż testy? Jesteś pozytywny?

1286.Tomek Błagam cię.

1287.Kasia Boże. Rak.

1288.Tomek Czy ty oszalałeś?

1289.Kasia Ty jesteś bezpłodny Tomek, nie będziemy mieć dzieci, tak? Odchodzisz ode mnie. Ty się zmieniłeś ostatnio, wiesz?

1290.Tomek Jak się zmieniłem. Co ja się zmieniłem. Jestem cały czas taki sam.

1291.Kasia Boże. Mieszkam z gejem. W twojej firmie roi się o gejów, wiesz?

1292.Tomek Słucham?

1293.Kasia Nie, no, powiedz to, powiedz, ja muszę mieć za sobą to najgorsze, no, mów.

1294.Tomek Spójrz na mnie.

1295.Kasia No, no, proszę.

1296.Tomek Spójrz na mnie. Kocham cię.

1297.Kasia Jak ty możesz mnie tak wnerwiać, co?

Korpus V.C. *Sasza + Masza – odcinki 1–4.*

1 Серия

1. Masza Ну всё, возьми трубку!
2. Sasza Ну никого нет дома.
3. Masza Я так не могу. Дай я возьму.
4. Sasza Алё. А, добрый вечер. Нет, знаете, не спим. Нет. Да, щяс (= сейчас). Твоя мама.
5. Masza Эххм, привет, мама. Не, нет, ничего, у меня нормальный голос. Не нет, горло не болит. Кхм. Да, у него всё нормально. Привет тебе передаёт. Большой... Ну пока, мамусик. Мгх. Целую тебя. Спокойной ночи... Сашка.
6. Sasza Ну вот посмотри, сорок пять минут. В следующий раз, когда она позвонит, я скажу ей «чёрт возьми, иногда мне хочется заниматься с Вашей дочерью сексом. Так что, будьте добры, закройте рот и положите трубку. Потом...»
7. Masza Ну...
8. Sasza Нет, ну почему, почему она всегда звонит в это время? Она что не знает, что нормальные люди обычно ночами занимаются сексом.
9. Masza Ну она, наверное, должна.
10. Sasza Нет ну если она должна знать, так почему она всегда звонит в половину одиннадцатого и начинает вести с тобой дурацкие беседы о своих сковородках, кастрюльках, собачках? Кому эта вся чушь интересна?
11. Masza Ну ты уже преувеличиваешь.
12. Sasza В следующий раз, когда она позвонит, я скажу ей всё это прямо в лоб. Нет ну слушайте, ну это просто невозможно.
13. Masza Саш, не надо.
14. Sasza Я говорю не надо, Маша. Всё!... Послушайте, неужели нельзя дать человеку нормально потрахаться, чёрт побери! Что? Нет, мамочка. У кого? У нас? Нет, у нас ничего не случилось.
15. Teściowa Маш, ты уже сделала генеральную уборку?
16. Masza Неа, времени нет.
17. Teściowa Маша, если у тебя в шкафу нет порядка, то и в жизни не будет.
18. Masza Ну мам, ну какое кому дело как у меня кастрюли расставлены, а?
19. Teściowa Я тебя учила не этому. У меня, между прочим, всегда всё в идеальном порядке. Всё лежит на своём месте. Мне так жаль, я даже не знаю откуда у тебя это.
20. Sasza Ну знаете, аккуратность Вашей дочери для меня не имеет никакого значения.
21. Teściowa А что имеет?
22. Sasza Она всё время хочет.
23. Teściowa Так. Король под луной. Это значит, что рядом с тобой есть мужчина, которого ты видишь каждый день, кто-то кому ты доверяешь.
24. Masza И что?
25. Teściowa Щяс (= сейчас) посмотрим, что у нас под императрицей. О, верховный жрец. Это значит, что этот мужчина тобой манипулирует. У него русые волосы, лжец, лентяй, вообще не хороший человек.
26. Masza Я знаю кто это. Это Лёшка из моего отдела. Он интригует против меня, это точно.
27. Teściowa Нет, к твоей работе это отношение не имеет. Ты его знаешь много лет.
28. Masza Ой, тогда это не Лёшка. Он у нас только полгода. Кто же это?
29. Teściowa Ну ты подумай. Тебе кажется, что тебе с ним хорошо. А на самом деле он очень много от тебя скрывает.
30. Masza Господи, кто же это.
31. Teściowa Ну подумай. У него безвольный подбородок, он тупица, с тобой всё время. А ты ему доверяешь.

32. Sasza Татьяна Сергеевна, а Ваши карты случайно не говорят, что тёща у этого парня старая ведьма.
33. Teściowa Нет, не говорят.
34. Sasza Ну, слава богу. А то я подумал, что Вы имеете в виду меня. Ну, продолжайте.
35. Sasza Слушайте, аппетитно выглядит.
36. Teściowa Да? А когда это я вас плохо кормила?
37. Masza Саша, прекрати. Ну ты что? Мы должны подождать маму.
38. Sasza Маш, ну я есть хочу.
39. Masza Саша.
40. Teściowa Так. Соус.
41. Masza Спасибо, мам.
42. Teściowa Ой Маш, а я тебе говорила, что тёть (=тётя) Галя попала в больницу?
43. Masza Ааах.
44. Teściowa Да, да, да.
45. Masza Тётя Галя?
46. Teściowa Да, да, да. Знаешь какой кошмар. Представляешь, попала под машину, сломала руку. Когда её везли в больницу, я слышала у неё прямо голые нервы из руки все.
47. Masza Ой, какой кошмар. Ужас.
48. Sasza Да.
49. Teściowa Ой, подождите, соль.
50. Masza Саша, перестань.
51. Sasza Нет, ну это не возможно. Ну я есть хочу. Ну Маша.
52. Masza Мама обидится, ну.
53. Teściowa Соль... Ну и чё (= что) ты ждешь? Чё, гусь не нравится мой?
54. Masza А чё это вы так друг на друга смотрите?
55. Teściowa Он как обычно меня оскорбил.
56. Masza Саша, я надеюсь, ты не сказал ей, что гусь пересушен.
57. Sasza Сказал. Ну если он действительно пересушен.
58. Masza Саша, ну гусь – это святое. Ну как ты не понимаешь?... Мама, гусь был превосходен, просто замечательный.
59. Teściowa Чтоб вы знали, молодой человек, если гусь с яблоками, то он в принципе не может быть пересушен. Гуся с яблоками испортить нельзя.
60. Sasza Жаль, что не бывает тёщ с яблоками.
61. Teściowa Ой, а мы не слишком быстро едем. А?
62. Masza Ну мам, ну в самом деле, нормальная скорость, пятьдесят километров в час.
63. Teściowa Да? Чёт (что-то) мне не по себе.
64. Sasza Ну если вы не доверяете мне как водителю, могли бы поехать и на автобусе.
65. Masza Саша, прекрати. Мама он пошутил.
66. Teściowa Ой, надо было племянника попросить.
67. Sasza Чёрт! Давай, козёл, ну куда ты едешь?
68. Teściowa Ну что ж ты делаешь-то? Дочь мою угробить хочешь, собака. Прекрасно же знаешь, что она сидит на самом опасном месте. Знаешь как оно называется? Место смертника.
69. Sasza Да, тогда почему б Вам не поменяться местами?
70. Masza Прими мои соболезнования, мамочка.

71. Teściowa Спасибо.
72. Sasza Мои тоже.
73. Teściowa Спасибо. Для моей сестры – это освобождение. Все мы почувствовали облегчение.
74. Masza Она была замечательной женщиной.
75. Teściowa Да.
76. Sasza Да, лучшие люди всегда уходят первыми.
77. Masza Почему ты так считаешь?
78. Sasza Всегда так говорят.
79. Masza Ты хочешь сказать, что если моя тётя умерла раньше моей мамы, то это потому что она лучше?
80. Sasza Нет, этого я не говорил.
81. Masza Ну, знаешь ли. Если учесть всё, что сделала для меня моя мама, то она должна была умереть сто лет назад.
82. Teściowa Да уж, ты умеешь делать комплименты.
83. Masza Ну мам, ну, ну я не это имела ввиду. Ну ты же понимаешь, а? Мама.

84. Masza Ну, можем приступать.
85. Kuzyn Какая у тебя симпатичная кухня, сестрёнка.
86. Masza Спасибо, Коль.
87. Teściowa Маш, эти рюмки сюда не подходят.
88. Masza Но это английский стиль.
89. Teściowa Мда. Я предпочитаю другой.
90. Kuzyn Мы предпочитаем другой.
91. Teściowa И вот эти вот стаканы они тоже сюда не подходят. Ну Маш, ну тебе же объясняли.
92. Kuzyn Ну тебе же объясняли, Маш.
93. Masza Мама.
94. Teściowa Что это у меня на тарелке.
95. Masza Это свиной медальон с луком и зеленым перцем.
96. Teściowa И с каких пор это едят на пасху?
97. Masza Ну мамуль.
98. Teściowa Маш, ну, ты же прекрасно знаешь традицию, что на пасху нужно есть крашеные яйца.
99. Masza Ну, извини, я просто хотела...
100. Teściowa Я не понимаю, зачем ты сама себе создаешь проблемы? Ну прекрасно же знаешь, что в этом году я хотела сама Вас к себе пригласить.
101. Masza Я знаю, знаю. Я просто хотела, чтобы ты отдохнула и...
102. Teściowa Я не устала.
103. Kuzyn Она не устала, Маш.
104. Teściowa Да.
105. Kuzyn Действительно, тётя Тань, тебя такое здоровье.
106. Teściowa В нашей семье есть определенные традиции, Маша. На пасху надо обязательно красить и святить яйца. Ну я же тебе объясняю.
107. Kuzyn Ну тебе же объясняли.
108. Sasza Мама, посмотрите, пожалуйста, туда. Что Вы видите?
109. Teściowa Ну дверь.
110. Sasza Это выход из любой ситуации. Вам этого не объясняли?
111. Kuzyn Тебе же объясняли, тётя Тань.
112. Teściowa Да замолчи ты.

113. Masza Мама, мы с Сашей пытаемся завести ребёнка.
114. Teściowa Ой, перестаньте пытаться и просто заведите.
115. Masza Ну мама.
116. Teściowa Ну вот вообще у нас с твоим отцом это получилось в первый же раз.
117. Kuzyn Да.
118. Teściowa И вообще в моей семье все плодовиты как кошки. Я уж не знаю, от кого ты это унаследовала. Ну точно не от меня.
119. Masza Мама.
120. Teściowa Ну я не говорю, что это твоя вина, Маша. Может быть всё дело в твоём муже?
121. Sasza Давайте все успокоимся. У меня со здоровьем нет никаких проблем.
122. Masza Ну Саш, ну мама права, ну может нам сдать какие-нибудь тесты. А?
123. Sasza Маша, мы пытаемся сделать это всего два месяца. Не надо заморачиваться на этой проблеме.
124. Kuzyn А я где-то слышал, что если через два месяца и два дня беременность не наступает, то это может быть признаком серьёзных проблем.
125. Sasza Подожди, о чём ты шёше?
126. Teściowa Слушайте, подождите. В конце концов есть другие решения проблемы. Вы же можете усыновить ребёнка. Если у вас ничего не получается.
127. Kuzyn Серьёзно, ребята, это правда.
128. Masza Ну хорошо, я на следующей неделе соберу всю информацию об усыновлении.
129. Sasza Да успокойте вы ее, в конце концов, Маша, ну какое усыновление? О чём ты говоришь вообще?
130. Masza Ты против?
131. Sasza Нет, но...
132. Teściowa Подождите. Это что ж получается? А вдруг у меня будет чернокожий внук или вообще азиат?
133. Sasza Да, мама, да.
134. Teściowa А что, а в этом есть свои плюсы. По крайней мере, он не унаследует черт своего отца.
135. Sasza Солнышко, ну почему нам обязательно нужно заводить домашних животных?
136. Masza Ну я всегда кого-то хотела. А мама не хотела.
137. Sasza Правда?
138. Masza Мг.
139. Sasza А почему?
140. Masza Собаку она не хотела, потому что с ней много возни. А на кошек у неё аллергия.
141. Sasza Чё серьёзно?
142. Masza Да ты что! Ей стоит зайти в комнату, где есть кошка и чпок! Она сразу краснеет и раздувается.
143. Sasza Чё правда?
144. Masza Да.
145. Sasza А, девушка, скажите, у Вас есть крупные кошки с пушистым мехом?
146. Ekspedientka Да, конечно.
147. Sasza Замечательно.
148. Masza Даже не думай об этом! Даже не думай.
149. Sasza Так, давайте, вот сюда, вот сюда.
150. Teściowa Осторожней. Слушай, ты!
151. Sasza Да я и так как можно осторожней! Ну что Вы говорите-то?
152. Masza Мама, мама!

153. Teściowa Сама ж говорила, что у тебя муж не уключий!
154. Sasza Может я, конечно, и не уключий. Однако, это не я навернулся с лестницы и сломал себе ногу.
155. Masza Саша, это низко.
156. Sasza Не так уж и низко, сантиметров пятнадцать, да, там было. Ещё б не много и Вам инвалидность дали.
157. Masza Саша, это не смешно. Мама это он шутит... Блин. Так тебе лучше?
158. Teściowa Как мне может быть луч... ой да тихо давай! Лучше! У меня нога сломана. Под гипсом всё чешется. Что он на меня смотрит? Как удав на кролика!
159. Masza Саш, прекрати немедленно!
160. Sasza А что такое-то?
161. Masza Ну не надо на неё так смотреть? Саша! Мама, терпение. Ты пробудешь здесь всего три недели.
162. Sasza Три недели?! О, нет, Маша, нет! Нет! Я умоляю. Нет!
163. Masza Маам.
164. Sasza Вот прекрасный суп-пюре.
165. Teściowa Я не люблю суп-пюре.
166. Sasza Татьяна Сергеевна, скажите мне, пожалуйста, честно. А Вы случайно не специально сломали ногу, чтобы воспользоваться ситуацией и довести свою дочь и своего зятя?
167. Teściowa Да, да. Специально. Вон, в реанимации пять часов лежала специально в диких болях, чтоб тебе жизнь испортить. Честно говоря, оно того стоило.
168. Sasza Ну ладно, не хотите есть, тогда засуньте его себе...
169. Teściowa Чего?
170. Sasza Ничего, всё, проехали.
171. Masza Мамочка, я ложку забыла.
172. Teściowa Улыбается. Я вижу у тебя настроение хорошее.
173. Masza Да.
174. Sasza Кстати, а чем вызвана эта милая улыбка?
175. Masza Нуу, я вместе с двумя людьми, которых люблю больше всего на свете. Мамочка...
176. Sasza Как Вы думаете, она специально у нас вызывает чувство вины?
177. Masza Да, мамочка?
178. Teściowa Я хочу пить.
179. Masza Щяс, я что-нибудь принесу. Щяс, подожди, щяс.
180. Sasza Да, да, да, что?
181. Teściowa Мне надо в туалет. Ой!
182. Masza Что такое?
183. Teściowa Я хочу есть.
184. Masza Щяс, подожди. Я что-нибудь приготовлю.
185. Teściowa Ладно. Саша, Саш, подойди, пожалуйста.
186. Sasza Что?
187. Teściowa Подойди на минуточку, пожалуйста.
188. Sasza Что? Что ещё такое? Что?
189. Masza Ну успокойся, успокойся. Сядь.
190. Teściowa Сашенька, я хотела тебе сказать, что я тебе очень благодарна. Ты очень хороший человек. Я не всегда хорошо веду себя с тобой, вот. И вообще себя веду иногда как старая ведьма и не всегда могу тебе сказать, всё, что я должна сказать.
191. Sasza Вы, что, чувствуете, что конец близок. Да? В этом дело?

192. Masza Саш, ну что ты?!
193. Teściowa Нет, нет Маша, всё нормально. Я прекрасно понимаю Сашины чувства. Он же знает моё отношение к нему. Ну чувствует. Я всё понимаю, Саша, я хотела сказать, я хотела попросить у тебя прощения за всё, что я тебе сделала.
194. Sasza Что? Да?
195. Teściowa Да.
196. Sasza Ну, честно говоря, я к этому даже не готов. Ну, ну простите меня, по отношению к Вам тоже был большой врединой. Ну это потому что характеры наши, ну как бы, ну типа того, что... Ну мы же можем с Вами как-то научиться уважать друг друга, да? Так что, если Вам что-то надо, Вы просите меня.
197. Teściowa Нет, нет, нет, спасибо, мне ничего не нужно.
198. Sasza Что-то надо Вам, Татьян Сергеевна?
199. Teściowa Нет, нет, всё нормально, ничего не нужно. Я всё, что хотела сказать, сказала. Всё, спасибо.
200. Sasza Спасибо Вам большое.
201. Teściowa Сашенька, а ты не мог бы привести мою сестру? Я понимаю, что два часа ехать, и ты очень устал. Но мне так хочется её увидеть. А она просто поужинает у нас и останется дня на три.
202. Sasza А, так вот почему Вы так резко переменили своё мнение ко мне.
203. Masza Саша, ну это совершенно не так. Ну Саш. Могла бы и подождать с просьбой привезти тётю Дашу.
204. Teściowa Да, а он у тебя не такой уж и дурак, как я думала.
205. Masza Мама.
206. Teściowa Ну что мама? Дурак твой муж.
207. Babcia Сашенька, возьми, это тебе.
208. Sasza Бабулечка, спасибо, тебе. Держи, дорогая.
209. Babcia Ты, знаешь, мне кажется, у меня кончились все деньги.
210. Sasza Подожди, как это?
211. Babcia Ну я не получаю пенсии.
212. Sasza Ты не получаешь пенсию, потому что тебе её перечисляют на карточку.
213. Masza Это гораздо удобнее.
214. Babcia Ну никаких мне извещений, по почте, ничего не приходит.
215. Sasza Не должны тебе приходить никакие извещения. Тебе раз в месяц приходит письмо, в котором указано, сколько денег тебе перечислили на карточку.
216. Masza Это очень здорово.
217. Babcia Ну где ж это письмо?
218. Sasza А письмо это приходит ко мне. Да ты не волнуйся, я полностью контролирую процесс.
219. Masza Очень удобно.
220. Babcia Ну как же так? Я не могу получить своих денег. Раньше я ходила в сберкасса.
221. Sasza Бабуль, я тебе для этого сделал кредитную карту. Вот, посмотри, теперь ты с ней можешь в любой момент снимать деньги. Ты видела, у тебя в сберкассе банкомат стоит?
222. Babcia Боже, как это всё сложно. Лучше мне, наверное, умереть.
223. Masza Это гораздо удобнее.
224. Sasza Ой, бабуль, время посещений уже закончилось, уже поздно.
225. Masza Да, нам пора идти.
226. Sasza А то нам очень далеко ехать и потом чтобы ты не утомлялась.
227. Babcia Ничего, ничего, всё нормально.

228. Sasza Мы к тебе обязательно приедем завтра или послезавтра.
229. Masza Да, да, да.
230. Babcia Ну зачем же так часто, ребятки.
231. Sasza Ну, бабуль, мне нравится к тебе ездить.
232. Babcia Все равно получишь антикварные часы в наследство.
233. Sasza Ба, ну что ты такое говоришь? Я ведь к тебе езжу совершенно не из-за часов.
234. Babcia Нет?
235. Sasza Конечно, я езжу к тебе, потому что я люблю тебя.
236. Masza Да и часы нам совершенно не нужны.
237. Sasza Да, совершенно не нужны.
238. Masza Нет. А вот с другой стороны, Ваш фарфоровый сервиз очень даже ничего был.
239. Ojciec Оооо... бог ты мой. Вот она наша идеальная парочка.
240. Masza Здасте!
241. Sasza Привет, пап. Как дела?
242. Ojciec Привет. Ну ты как всегда хорошую погоду с собой привез.
243. Sasza Ну, конечно, могло быть и получше, ну что ж, ну извини.
244. Masza Могу я поцеловать своего свёкра?
245. Ojciec О, да, моя красавица. Отлично. Все красавицы мира могут целовать меня куда угодно.
246. Sasza Привет, пап.
247. Ojciec Нет, нет, нет, вот это вот не надо. Просто пожми мне руку. Всё такой же ласковый, да?
248. Sasza Да.
249. Ojciec Знаешь, Маша, я хочу тебе сказать, что когда он был маленьким, я очень боялся, что он станет педиком.
250. Sasza Отличная шутка. Вот такой вот у меня папашка.
251. Ojciec Да, я такой. Кстати, моя подруга должна вернуться, она гуляет.
252. Sasza У тебя появилась подружка?
253. Ojciec Ну да, к сожалению только одна. О, вот она.
254. Marina Всем привет.
255. Masza Ой, привет.
256. Marina Меня зовут Марина.
257. Sasza Привет.
258. Ojciec Привет, лапочка.
259. Marina Ты моя зайка.
260. Ojciec Ой, ну у вас и жара.
261. Masza Это все обогреватель. Мы, правда, думаем о том, ...
262. Sasza ... чтобы заменить его на кондиционер с автоматическим климат контролем.
263. Masza А ещё мы хотим поставить камин электрический.
264. Sasza Но он будет с компьютерным управлением. Так что будет как настоящий только ...
265. Masza ... пахнет по-другому.
266. Ojciec Ха!
267. Masza Гоша, а чё Вы смеетесь?
268. Ojciec Ну, ребята, вы даёте. Такое ощущение, будто вы прожили всю жизнь. Друг за другом фразы заканчиваете.
269. Marina Точно.

270. Sasza Ну, прекратите. О чём вы говорите? Ну, во-первых, мы ещё...
271. Masza ... не всю жизнь прожили вместе и мы не заканчиваем...
272. Sasza ... фразы друг за другом. Так что прошу...
273. Masza ... прощения.
274. Ojciec О!
275. Masza Папа, мне так нравится Ваш дом, такое тёплое и уютное место.
276. Ojciec Гоша, зови меня Гошей уже в конце концов.
277. Masza Ой, извините, я всё время забываю.
278. Sasza Да, ну конечно. Гоша...
279. Ojciec Можно хоть немного уважать своего отца? Вот ты называй меня папой.
280. Sasza Конечно, пап, извини.
281. Ojciec Расслабься, я просто шучу. Это была шутка.
282. Sasza А, а да, я так и понял. Я с самого начала так подумал.
283. Masza А Марины нет?
284. Ojciec Она наверху, марафет наводит. Ну, знаешь, в этом возрасте это долго делают.
285. Masza Да уж.
286. Ojciec Ой, Саш, пива хочешь?
287. Sasza О, да, пап, с удовольствием.
288. Ojciec Машенька, а может быть немного вина?
289. Masza Да, спасибо, папа. Ой, извините. Вы так хорошо выглядите.
290. Ojciec Да, конечно, на миллион долларов.
291. Sasza Ну, слушай, ты так выглядишь, как будто...
292. Masza Вы что похудели что ли?
293. Ojciec Да, Маша, да. На двадцать пять килограмм.
294. Sasza На скольк...
295. Ojciec На двадцать пять.
296. Masza Да не может быть так много. А что ж Вы делали?
297. Ojciec Спортom много занимался.
298. Masza Помогает.
299. Marina Я уже иду, мой старый лев.
300. Ojciec О.
301. Sasza Слушай, пап, у как у тебя с ней?
302. Ojciec Ну я тебе скажу, отлично. Лучше, чем когда либо. Сначала я думал, что это только секс, не более. Но теперь не могу отрицать, что это любовь. Это любовь. Она меня любит, так любит. Сначала я думал, что ей нужно только моё тело, не более того, но, потом... Вот она.
303. Marina Всем привет.
304. Sasza Привет.
305. Masza Привет.
306. Marina Что?
307. Ojciec Ну я хочу вам сказать, что у этого ребёнка будет всё.
308. Marina Точно.
309. Ojciec Чёрт возьми. Я сам хочу отвести его первый раз в школу. Я буду ходить с ним на каток, на стадион, я, я буду брать его в путешествие по всему миру. Это будет самый привилегированный ребёнок во всем мире. Самый привилегированный. Ой, боже, я никогда не был так счастлив.

310. Sasza Пап, скажи, а могу я тебе задать один вопрос?
311. Ojciec Ну разумеется.
312. Sasza Скажи, а, почему ты никогда не хотел сделать со мной то, что хочешь сделать с этим ребёнком?
313. Ojciec Слушай...
314. Sasza Да, да, пап, я тебя очень внимательно слушаю.
315. Ojciec ... а ты помнишь те санки, которые мы покупали с тобой вместе?
316. Sasza Конечно, помню. Мне тогда было пять лет. Между прочим, самое лучшее воспоминание из детства.
317. Ojciec Слушай, а они у тебя остались?
318. Sasza Да, конечно, остались. До сих пор храню их у себя.
319. Masza Он хранит их как драгоценность.
320. Ojciec Это потрясающе, Саня, это потрясающе. Слушай, ты не можешь мне их вернуть? Я думаю, они твоему маленькому братику скоро понадобятся.
321. Masza Саш, хватит делать кислую рожу.
322. Sasza Ну где эта чёртова палата? Здесь мы уже второй раз ходим. Как в лабиринте, блин! Вообще меня в последнее время так отец начал раздражать. Ой, мой самый умненький, самый красивенький, прям достал меня своим ребёнком.
323. Masza Саш, твой отец просто почувствовал, что такое быть отцом.
324. Sasza Мг.
325. Masza Может быть немножко поздновато. Но вообще это трогательно.
326. Sasza Да, очень трогательно. Знаешь, вокруг меня он так не прыгал, знаешь, не носился.
327. Masza Да ну ладно, ладно, хватит. Нас же слышно.
328. Sasza А ты понимаешь, что я просто не хочу его видеть.
329. Masza Что?
330. Sasza Ну, как те (=тебе) объяснить, ну? Какая разница? Ну ребёнок и ребёнок. Ну пришли бы через год он был бы уже похож на человека хотя бы?
331. Masza Да ты с ума сошел?. Где ж твой отец, а?
332. Sasza Где, где? Щиплет где-нибудь медсестёр за задницу. Вот где.
333. Masza Ну, Саша, ну хватит уже, а. Когда ты начинаешь говорить о своём отце, тебя просто колбасить всего начинает.
334. Sasza О своём отце. Может у меня вообще отца и не было никогда.
335. Masza Ну, давай, давай, заплачь ещё здесь. Есть люди, у которых нет матери, у других отцов нет, третьи вообще из детских домов, четвёртые инвалиды. Ну нельзя себя всё время так жалеть, а. И нельзя иметь в жизни всё.
336. Sasza Ну ладно, ладно, всё...
337. Masza Пойдём, посмотрим.
338. Sasza ...хорошо, давай сменим тему.
339. Masza Ой, посмотри, вот он.
340. Ojciec Кто у нас тут самый красивый мальчик в мире? Вот, Саша, познакомься со своим братиком.
341. Masza Ой, прелесть какая.
342. Ojciec Осторожно.
343. Sasza Ой, какой красивый.
344. Ojciec Да, вот это приятная неожиданность. Ты маленький был такой страшненький, я думал, что твоя мать мне изменила.

2 серия

345. Masza Ну как?
346. Sasza Ой, нормально, только очень холодно.

347. Masza Как ты? Ты как-то пахнешь не так.
348. Sasza Что?
349. Masza Не так как человек, который бегал.
350. Sasza В смысле?
351. Masza Ну от тебя пахнет, как будто ты занимался, гкхм, сексом.
352. Sasza Машенька, я бегал.
353. Masza Да?
354. Sasza Да.
355. Masza А как ты бегал? Вот так вот или от так вот?
356. Sasza Маш, ну что ты думаешь, что мужчина в таком вот виде может кому-то понравиться на улице?
357. Masza Ну кроме меня.
358. Sasza Ну разумеется, кроме тебя. Мг.
359. Masza А! Боже мой, двадцать две минуты десятого. Обычно ты возвращаешься в четверть десятого.
360. Sasza А!
361. Masza А!
362. Sasza Машка, ты меня застучала, прости, за это время я успел позаниматься любовью с тремя женщинами.
363. Masza Ну и как ты это делал?
364. Sasza Я? Вот так вот. Потом вот так. Потом вот так.
365. Masza Одну пропустил.
366. Sasza Ну разумеется, мужчина в тридцать лет в течении пятнадцати минут может заниматься любовью только пять раз.
367. Masza Ну не возможный человек. Изо рта у тебя пахнет как-то необычно.
368. Sasza Маш, ну слушай, ну иногда ты бываешь просто невыносимой.
369. Masza Саш.
370. Sasza Мг.
371. Masza Дай мне апельсиновое мыло. Спасибо. А меня один наш сотрудник пригласил на обед.
372. Sasza Правда? Ну, сходи. Тем более что Ваш этот кафетерий на работе ужас.
373. Masza Не пойду.
374. Sasza Да? А что такое? Неприятный человек?
375. Masza Не, наоборот, очень приятный.
376. Sasza Ну тем более. Что, разве плохо сходить в хороший ресторан с приятным человеком?
377. Masza Да? А по-моему у него вполне определенные намерения.
378. Sasza Ну, это нормально, ты у меня красавица.
379. Masza Конечно, тебе повезло.
380. Sasza Я, кстати, легко могу представить себя на его месте. Он, наверняка хочет с тобой получше познакомиться, да, это естественно. Ну вовсе не обязательно спать с ним после этого обеда. Вы взрослые люди и сами можете определить какие у вас будут отношения.
381. Masza Боже мой, целую теорию выдумал.
382. Sasza Да никакой теории. Богатый опыт.
383. Masza Что?! Это какой опыт?
384. Sasza Ну...
385. Masza У тебя что, поклонницы на работе?
386. Sasza Ну есть одна. Как же её?

387. Masza Какая это поклонница? Кто?
388. Sasza А, Марина. Да, она, кстати, тоже меня кое-куда пригласила.
389. Masza Куда это?
390. Sasza В Египет на две недели.
-
391. Masza Саш, дай мне пену для бритья, пожалуйста. Ну скорей, пожалуйста, а то я замёрзну.
392. Sasza Спасибо. Саш, дай мне мою бритву, пожалуйста, а.
393. Masza На, держи.
394. Sasza Спасибо.
395. Masza Не за что.
396. Sasza Саш, можешь мне дать мою мочалку, ну такую длинную, ну. Ой, нет, не надо, не надо, она здесь. А массажную рукавицу мне не дашь, а?
397. Sasza Где она?
398. Masza Ну, не знаю, сам посмотри.
399. Sasza А, вот она. На.
400. Masza Спасибо... Ой, помою-ка я голову. Саш, дай мне шампунь и кондиционер, пожалуйста. Саш, ну если я тебя отвлекаю, ты так и скажи, если я тебе мешаю. Ну, пожалуйста.
401. Sasza Всё нормально.
-
402. Masza Саш.
403. Sasza Мгм.
404. Masza А почему ты не спрашиваешь, как у меня прошёл день?
405. Sasza Ну и как у тебя прошёл день?
406. Masza Ой, очень здорово. Представляешь, у нас две девчонки из клиентского отдела ездили на Домбай, кататься на лыжах. Представляешь, туда же куда и мы. И вот, мы рассматривали фотографии, было очень смешно. Мы так смеялись. Представляешь, у них даже костюмы были похожи на наши. А потом у нас было заседание и у двух девчонок были одинаковые кейсы. И они их перепутали. И одна девчонка взяла кейс с важными документами, представляешь... А потом пришёл начальник и всех нас трахнул поочередно. Прямо на столе в комнате заседаний. А потом мы так разошлись и решили, а давайте трахнем уборщицу, пока мы не остыгли. Ага. И у нас началась самая настоящая лесбийская оргия.
407. Sasza Бедная, как же ты наверное, устала. М?
-
408. Masza Саш, может, пригласим маму в гости?
409. Sasza Маш, не нервируй меня, видишь, я бреюсь.
410. Masza Ну она так давно у нас не была.
411. Sasza Давно?
412. Masza Да.
413. Sasza Да она у нас была четыре-пять недель тому назад.
414. Masza Саша, уже целый год с лишним.
415. Sasza Год с лишним?
416. Masza Да.
417. Sasza Слушай, ну надо же как летит время.
418. Masza Ну может тогда к ней пойдём?
419. Sasza Нет, нет, Машка, к ней я в гости не пойду точно.
420. Masza Ну она нас на завтра пригласила.
421. Sasza Маш, послушай, ну если она нас пригласила на завтра, чё ты хочешь её пригласить к нам?

421. Masza Ну я знала, что ты откажешься. Что тебе легче будет пойти к ней, чем видеть её здесь.
422. Sasza Конечно. Она мне действует на нервы, я действую на нервы ей. Понимаешь, мы друг другу не нравимся. Так что к ней я в гости не пойду точно.
423. Masza Нууу.
424. Sasza Мага, нет, это принципиальный вопрос. Нет, Маша. Нет. Маш, ну это принципиальный вопрос. Но у меня нет никаких принципов.
425. Masza Ты такой милый без принципов.
426. Sasza Маш, ты что, весь магазин хочешь себе в ванну вылить?
427. Masza Саш, ты не понимаешь. Вот это расслабляющий гель для душа, это пена для ванны, это гель от целлюлита, это соль для ванны, это масло, а это я вообще не знаю что, мне это дали в магазине, когда я покупала весь этот набор.
428. Sasza Машка, ты уверена, что это всё тебе нужно?
429. Masza Ну, конечно, Саша. Наше общество совершенно терпимо относится к старению мужчин, но абсолютно нетерпимо к старению женщин. У нас не должно быть никаких морщин, никаких жировых отложений, никаких седых волос. Иначе в какой-нибудь момент появиться девица с сиськами выше шеи и уведёт у тебя мужа.
430. Sasza Маша, а ты думаешь, что от всех этих комбинаций у тебя сиськи будут выше шеи?
431. Masza Ну может быть я и переборщила. Ну в общем понял ты правильно.
432. Sasza Ты знаешь, Машка, что я понял? Вы, женщины, удивительный народ. Вы сначала сами создаёте для себя какие-то стандарты дурацкие, а потом сами же начинаете с ними бороться. Представь себе, если в одно утро Вы все перестанете красить волосы, делать макияж, обувать на шпильках, брить ноги, ходить, я не знаю, по магазинам, вы же все станете просто одинаковыми. И ваша проблема ну просто исчезнет.
433. Masza Может быть, может быть. Но это будет так не прикольно.
434. Sasza А ты могла бы поаккуратней? Ты же видишь, что я бреюсь.
435. Masza Если бы у нас был свой дом и у каждого из нас своя ванна, то мы бы так не толкались. Я хочу ванную на втором этаже.
436. Sasza Мг, а моя пускай, значит, будет в подвале, да?
437. Masza Ну именно. Я бы тогда не бегала по всему дому собирать твои носки, пока ты бегаешь за девками.
438. Sasza Маш, ну ты что опять ревнуешь?
439. Masza Я не ревную. Просто я хочу свой дом и свою ванную.
440. Sasza То есть ты хочешь свой дом, чтобы у каждого была своя ванна?
441. Masza Нет, там ещё кое-что должно быть.
442. Sasza Что?
443. Masza Там ещё должна быть детская.
444. Sasza Что? Маш, подожди, ты что, беременна?
445. Masza Нууу.
446. Sasza И сколько дней задержки?
447. Masza Ну, я вообще-то не беременна.
448. Sasza Маш, подожди, я правильно тебя понял? Ты хочешь забеременеть?
449. Masza Ну, конечно, я думаю об этом. А ты?
450. Sasza Я нет. И вообще, почему я должен об этом думать? Об этом думаешь ты за нас обоих. Ну и в любом случае, даже если ты беременна, будем надеяться, что это не девочка.
451. Masza Почему?
452. Sasza Ну, тогда придется делать третью ванную

453. Masza Саш, извини, я не надолго.
454. Sasza Маш, ну вообще-то мне нужно и я, причем надолго.
455. Masza Ну что, не стесняйся. Мне всё равно.
456. Sasza Тебе может быть и все равно, а вот мне далеко не всё равно. Маша, выйди, пожалуйста.
457. Masza Ну, Саш, ну что ты говоришь? Ну это одиночество в туалете, это такая глупая условность. Кстати, короли в средние века ходили в туалет где придется и с кем придется. И никому до этого не было никакого дела.
458. Sasza Ой, Машенька, спасибо тебе, конечно, за урок истории. Но я хочу посидеть в сортире с газетой в одиночестве. Маш, ну выйди, пожалуйста.
459. Masza Ну, а если б ты был в лесу?
460. Sasza А я не хожу в лес.
461. Masza А если бы ты был оленем?
462. Sasza Это ты щяс к чему это ты клонишь?
463. Masza Ну олень делает то, что ему нужно и ему всё равно.
464. Sasza И я делаю то, что мне нужно. И мне сейчас нужно посидеть в сортире одному с газетой. Маш, ну неужели так трудно понять? Маш? У меня всякое желание пропало.
465. Masza Брюзга.
466. Sasza Никакой не брюзга. У меня просто запор.
467. Masza Мамуль, мы в отпуск собираемся.
468. Teściowa Да?
469. Masza Да.
470. Teściowa Надолго?
471. Masza Всего на неделю. Туда-сюда и всё.
472. Teściowa Ну понятно. Это всё на что годится твой муж.
473. Masza Мама, давай я тебе помогу.
474. Teściowa Нет, нет, ходить я ещё могу. Ой я так давно в отпуске не была. Когда ещё был жив твой отец.
475. Masza Саш, мама такая одинокая. Давай мы её с собой возьмём?
476. Sasza Маш, ты чё? С дуба рухнула что ли?
477. Teściowa Я купила клюквенный торт.
478. Masza Мама, ну ты же знаешь, что Саша не любит клюкву.
479. Teściowa Именно поэтому я его и купила. Кто-нибудь хочет кофе?
480. Masza Я хочу.
481. Sasza Нет, спасибо.
482. Teściowa Что? Вы не хотите хороший кофе?
483. Sasza Почему же, хороший очень хочу.
484. Teściowa Ну, Маш? Когда твой муж решится, наконец, на ребёнка?
485. Masza Забавно, что ты об этом заговорила. Потому что...
486. Sasza ...я беременна.
487. Masza Ну, не совсем, но некоторая задержка есть.
488. Teściowa Ой ой ой, наконец-то я стану бабушкой.
489. Masza Представляешь, должно было начаться в полдень, а сейчас уже четверть восьмого.
490. Teściowa Слушай, ну в любом случае, если ты беременна, я надеюсь, что это будет не мальчик.
491. Masza Почему?

492. Teściowa Ну потому что, если это будет мальчик, он будет похож на своего отца.
493. Masza Ну мама, ну перестань.
494. Sasza Меня волнует другое. Лишь бы не получилась девочка.
495. Teściowa Это почему же?
496. Sasza Ну потому что дурная наследственность передается и через поколение.
497. Teściowa Маша, давай ещё кусочек.
498. Masza Давай, нас же теперь двое.
499. Teściowa Кофе хочешь?
500. Masza Ой нет. Кофе нельзя. Ещё урод родится. Ой, слушай, я ж бокал вина выпила. Ах, кажется, меня тошнит.
501. Teściowa Маш, от Мишеньки что-нибудь слышно?
502. Masza Угу, он в Тюмени. Нефтяной магнат.
503. Teściowa О, он мне так нравится. Вы так друг другу подходили.
504. Masza Мама, ну перестань.
505. Teściowa Он так расстроился, когда ты от него ушла.
506. Masza Мама перестань.
507. Teściowa Мне, между прочим, до сих пор звонит, чтоб с днём рождения поздравить.
508. Masza Ну мама.
509. Teściowa Ты не знаешь, у него девушка появилась?
510. Sasza Я знаю, у него появился парень.
511. Masza Саш, ты что, с ума сошёл? Миша не гомик.
512. Sasza Брось, Маш, ты у меня такая наивная. Разумеется он гомик.
513. Masza С чего ты взял?
514. Sasza Ну если человек регулярно звонит бывшей теще, чтоб поздравить её с днём рождения, то он точно гомик.
515. Masza Слушай, а кто это? Это дядя Паша?
516. Teściowa Да.
517. Masza И у него немецкая овчарка?
518. Teściowa Да.
519. Masza Слушай, Саш, представляешь, дядя Паша был вообще сумасшедший. У него когда любимая овчарка умерла, он ей сколотил гроб и устроил ей пышные похороны.
520. Teściowa Ужас. Смешной. Смотри, смотри, а это...
521. Sasza Алё. Да, нет нет нет. Нет, ты меня не отрывает, нет. Говори, что? Что? Подожди, авария в офисе? Что? Подо... Авария в офисе. Послушайте, ничего не трогайте без меня, я щяс приеду... Послушай, перезвони мне через пять минут, а то они меня не слушают. Ага.
522. Masza Так, мне нужно в туалет. Обещайте, что не будете ссориться.
523. Sasza Да ну конечно не будем.
524. Teściowa Можно подумать это я начинаю ссору.
525. Masza Ну мама.
526. Teściowa Ты хочешь сказать, что я тебе не нравлюсь?
527. Sasza Нет, ну почему же? Я не могу так сказать. Просто я думаю всё время, почему бы Вы могли мне понравиться? Но мне почему-то ничего не идёт на ум.
528. Teściowa Ты мне тоже не нравишься.

529. Sasza А давайте воспользуемся тем, что Маша ушла. Вот скажите мне откровенно, почему я Вам не нравлюсь?
530. Teściowa Я прекрасно знаю, что ты за человек.
531. Sasza Огромное Вам спасибо, Татьяна Сергеевна.
532. Teściowa Пожалуйста.
533. Sasza Вы впервые за три года называли меня человеком.
534. Teściowa Знаешь, почему я тебя не люблю?
535. Sasza Ну?
536. Teściowa У тебя не честные глаза.
537. Sasza И что ж такого в глазах-то моих Вам такого не нравится?
538. Teściowa Потому что у тебя глаза бабника.
539. Sasza Что вы за глупости такие говорите? ... Маш, подожди, что случилось?
540. Masza Я не беременна.
541. Sasza Машенька, ну ты что, ну хорош, ну не расстраивайся ты так. Ну что ты? Ну мы ещё раз попробуем.
542. Masza Саш, мне так нравится, когда ты на меня так смотришь. У тебя такие искренние глаза.
543. Teściowa Тьфу. Даже слышать не могу.
544. Sasza Ну что, как тебе фильм?
545. Masza Такой хороший грустный фильм.
546. Sasza Грустный?
547. Masza Да, очень грустный.
548. Sasza Почему?
549. Masza Потому что она уезжает из родного города и расстаётся с любимым человеком. Так грустно.
550. Sasza Так она наоборот едет к нему.
551. Masza Да?
552. Sasza Да.
553. Masza С этим высоким блондином? С Куртом?
554. Sasza С каким блондином? С брюнетом. Ну вспомни! Ну с кем она познакомилась в университете? Ну когда они были в Берлине.
555. Masza Во-первых это был не Берлин, а Прага. И вообще никакой не университет, это было, когда работала в страховой компании, а брюнет был её любовником.
556. Sasza Подожди, когда она сделала себе пластическую операцию?
557. Masza Какую пластическую операцию?
558. Sasza Ну после аварии.
559. Masza А. Какой аварии?
560. S + M Ну блин, эти шведские фильмы.
561. Sasza М, да, ну что, теперь мне понятно, почему твоей маме это понравилось. Слушай, это полная фигня.
562. Masza Да. Но помнишь, какая на ней была юбка?
563. Sasza Какая юбка?
564. Masza Ну юбка, в которой она была, когда потеряла ребёнка, перед самой аварией.
565. Sasza Да.
566. Masza Когда врезалась в стену.
567. Sasza Ну, помню.
568. Masza У неё была такая красивая юбка.

569. Sasza Маш, причём тут юбка? Я тебе говорю, что фильм – полная фигня.
570. Masza Поцелуй меня, милый.
571. Sasza Ой, ты вернулась.
572. Sasza Ну перестань, Маша.
573. Masza Саш, мы здесь совсем одни.
574. Sasza Маш, ну прекрати, ну прекрати.
575. Masza Ну как это прекрати?
576. Sasza Маш, я не буду заниматься этим в кинотеатре.
577. Masza Ну мы быстренько, я буду сверху.
578. Sasza Маш, какое сверху? Никаких сверху. Почему тебе в постели такие мысли в голову не приходят? Маша, ну побойся, ну побойся хотя бы Гаррисона Форда.
579. Mężczyzna Что это Вы здесь делаете?
580. Masza Ой, это мой муж, он боится, не бойся, дорогой. Наша лодочка не утонет. Всё будет хорошо.
581. Sasza Ты уверена?
582. Masza Да, я обещаю тебе, всё будет хорошо.

3 Серия

583. Masza Понимаете, мы столько времени вместе и каждый раз, когда я заговариваю с ним о ребёнке, это заканчивается ссорой. Это просто какой-то тупик. А недавно я прочитала в «Лизе», что в таких случаях лучше обратиться к специалисту.
584. Psycholog Понятно, спасибо. Теперь Вы, Александр, можно просто Саша? Сколько Вам лет?
585. Masza Тридцать, в августе будет тридцать один.
586. Psycholog Чем Вы занимаетесь?
587. Masza У него не большая фирма, компьютерная.
588. Psycholog Много работаете?
589. Masza Слишком много. У него даже бессонница бывает. Вот обращаешься к нему, а он не слышит. Сидит рядом, а мыслями весь в делах.
590. Psycholog Ну то есть профессиональные достижения для Вас важны.
591. Masza Это не то слово.
592. Psycholog Маша, почему Вы не позволяете Саше ответить самому?
593. Masza Доктор, ну посмотрите на него, он сам не знает, что думает.
594. Psycholog Давайте попробуем психологический тест. Вот что Вы видите на этой картинке?
595. Sasza Ну...
596. Masza Я вижу замок, с башнями, мостом, флагами на вершине.
597. Psycholog А Вы, Саша?
598. Masza А, знаете, я ещё точнее вижу, что это Югославия, Белград, идёт война, люди падают на улицах.
599. Psycholog Спасибо, достаточно. Саша, а Вы?
600. Masza Очень странно, мне это напоминает конец фильма «Титаник», ну там, где девушка замерзает в воде. Вот девушка, вот ди Каприо, а вот это отважный моряк.
601. Psycholog Хорошо, спасибо. Ну, Саша.
602. Sasza Ну, а я тут вижу кляксу, бензиновое пятно, раздавленный жук.
603. Psycholog А сейчас давайте проведём тест свободный ассоциаций. Всё очень просто: я говорю слово, а вы говорите слово, первое, которое приходит Вам в голову. Договорились? Всё понятно? Начали. ... Музыка.
604. Sasza Мадонна.
605. Masza Надоело.

606. Psycholog Жёлтый.
607. Sasza Газануть.
608. Masza Ревность.
609. Psycholog Фантазия.
610. Masza Церковь, самолёт, трамплин.
611. Sasza Спальня.
612. Psycholog Ребёнок.
613. Masza Счастье.
614. Sasza Требование.
615. Masza Эгоист.
616. Sasza Бессознательный.
617. Masza Неблагодарный.
618. Sasza Неблагодарный?
619. Masza Эгоцентрист.
620. Sasza Раздражение.
621. Psycholog Ладно, ладно. Давайте попробуем другое слово. Нежность.
622. Masza Саша.
623. Sasza Ну Маша.
624. Masza Ты такой милый.
625. Psycholog Ну Вы вообще-то хотите иметь детей?
626. S + M Да / Нет.
627. Masza С каких это пор ты вообще не хочешь иметь детей?
628. Sasza Вообще с рождения.
629. Masza Ну, позавчера ты говорил, что хочешь иметь детей.
630. Sasza Маша, ну только потому, чтобы ты отвязалась от меня со своими дурацкими вопросами.
631. Masza И часто ты так поступаешь?
632. Sasza Довольно часто.
633. Psycholog Саша, а почему Вы не хотите иметь детей?
634. Sasza Да ну кто Вам сказал, что я не хочу иметь детей? Я не не хочу иметь детей, я просто не хочу спешить. Я хочу пока ещё пожить спокойно. Нет, ну я прекрасно понимаю, что рано или поздно они всё равно появятся, ну просто пока не надо заморачиваться.
635. Masza Ты лжец, манипулятор и трус.
636. Sasza А ты у нас такая правдивая, честная и искренняя, конечно, я же не спорю.
637. Psycholog Маша, а расскажите, а почему Вы хотите иметь ребёнка?
638. Masza Ну, понимаете, это для меня очень важно. Я хочу знать, что это чувствовать себя матерью. Ну как внутри тебя растёт ребёнок. Я хочу, чтобы у меня был мальчик. Такой мой маленький мальчик, мальчик, который похож на своего папу.
639. Psycholog Я хочу посмотреть, как Вы общаетесь между собой. Представьте, что меня здесь нету и обсуждайте любую тему. Можно работу. Договорились? Вперёд.
640. Masza Ну, хорошо. Мне кажется, что на работе меня не ценят, что моих усилий не замечают и мне два года уже не повышают зарплату.
641. Sasza Ну, может быть тебе уйти. Ну я имею в виду, может быть тебе поменять работу?
642. Psycholog Очень хорошо, продолжайте.
643. Masza Да, но меня интересует не это. На своём ли я месте, вот в чём вопрос.
644. Sasza Ну может быть тебе попробовать заняться чем-нибудь другим?

645. Masza Да, я думала об этом, но я больше ничего не умею.
646. Sasza Так может быть тебе пойти учиться?
647. Masza Да?! И как ты себе это представляешь? В институт в моём возрасте?
648. Sasza Можешь пойти на вечерний.
649. Masza Да?! Да я люблю свою работу, это моя работа, это моё, понимаешь? Это моё дело.
650. Sasza Тогда не надо менять работу.
651. Masza Да ты совершенно не выносим. Ну вот посмотрите на него. У него на всё есть ясный ответ. У него всё просто и ясно.
652. Sasza Нет, ну, почему ж всё просто и ясно. Есть, на пример, вещи, которые кажутся мне очень сложными.
653. Masza На пример?
654. Sasza На пример, это ты, Маша.
655. Psycholog Простите, пожалуйста.
656. Psycholog Давайте поговорим о Ваших сексуальных отношениях.
657. Sasza Ну давай.
658. Masza Ну Саша.
659. Sasza Ну что?
660. Psycholog Сколько раз в неделю Вы занимаетесь сексом?
661. S + M Четыре. / Три.
662. Sasza То есть я хотел сказать три.
663. Psycholog Что Вы думаете об измене?
664. Masza Ну, верность – это очень важно. Да?
665. Sasza Да, да, верность – это самое важное.
666. Psycholog А где именно Вы предпочитаете заниматься сексом?
667. Masza Я? Я где угодно. А вот Саша предпочитает постель. Ну, у него не очень хорошо с воображением.
668. Sasza Маша.
669. Masza Ну что такое? Ну что ты как маленький, в самом деле? Вы знаете, у него есть такой кабинет – идеальное место для занятий сексом. У него там и кушеточка есть, и шторы на окнах, и дверь со звукоизоляцией. Ещё там есть музыкальный центр и мини бар. Ну сколько я ему не предлагала, он всё время отказывается.
670. Psycholog А в какое время суток Вы предпочитаете заниматься сексом?
671. S + M Днём. / Ночью.
672. Masza Что? Тебя же никогда не бывает дома днём.
673. Psycholog А Вы боитесь смерти?
674. Sasza На самом деле нет.
675. Masza Да. Я знаю, что жизнь коротка, и мы все гости в этом мире, но я верю, что всё это не просто так. Я знаю, что у меня тоже есть какое-то предназначение, ну в этом мире, что я для чего-то родилась. Извините, что я так сбивчиво говорю, я так волнуюсь. Но мне кажется, что, может быть, моё предназначение в том, чтобы родить ребёнка, который потом станет великим музыкантом или учёным. Понимаете? Ну, конечно, я боюсь смерти, потому что я боюсь не вырастить этого моего ребёнка и вообще я боюсь боли. Особенно, когда зубы сверлят. И я думаю, я думаю, вот я шяс умру. Понимаете?
676. Psycholog Хорошо. Саша, а Вы боитесь смерти?
677. Sasza Ну на самом деле я думаю, что жизнь – это как парк аттракционов. И у вас есть куча билетов на эти аттракционы, причем аттракционы могут быть разные: есть весёлые аттракционы, есть грустные, есть страшные. А потом просто время проходит и билеты кончаются и всё.

678. Psycholog А что для Вас весёлый аттракцион?
679. Sasza О, Это Машка.
680. Psycholog А скучный?
681. Sasza Её мама.
682. Masza Саш.
683. Sasza Что такое?
684. Masza У тебя ещё много билетов осталось, а?
685. Masza Саш, куда мы поедem?
686. Sasza Поехали в Египет?
687. Masza Нет, мы там с Мишей были не за долго до разрыва. Мне там будет не уютно.
688. Sasza Ну хорошо, тогда в Болгарию.
689. Masza Я слышала, там не плохо.
690. Sasza Не плохо? Ну когда мы там были с Наташкой, там было очень хорошо.
691. Masza Тогда мы туда не поедem.
692. Sasza Почему?
693. Masza Потому что ты там был со своей бывшей подружкой, и я не хочу лежать в чужой постели.
694. Sasza Маш, да это было лет шесть назад.
695. Masza И что?
696. Sasza Ну хорошо. Тогда поехали в Таиланд.
697. Masza А там ты с кем был?
698. Sasza Ни с кем.
699. Masza Саша.
700. Sasza Хорошо. Ну с Дашей.
701. Masza Со своей любовницей.
702. Sasza Маш, да это было пять лет назад.
703. Masza А я не хочу, чтобы официанты смеялись мне в спину.
704. Sasza Какие официанты?! Маш, послушай, там ресторанов тысяч десять. Ну нельзя же быть такой ревнивой.
705. Masza Ну хорошо. Как на счёт Кипра?
706. Sasza Ну, Света.
707. Masza Ха, Хорватия.
708. Sasza Оля.
709. Masza Греция.
710. Sasza Таня.
711. Masza Слушай, хоть есть один девственный курорт в этом мире?
712. Sasza Сочи.
713. Sasza Маш, а почему бы нам не поехать в отпуск по-отдельности?
714. Masza Ты чё, ты меня больше не любишь?
715. Sasza Да не в этом дело. Ну что мы никак не можем выбрать страну, которая бы подходила нам обоим.
716. Masza Да?
717. Sasza Ну чё мы мучаемся?
718. Masza Ты хочешь сказать, чтобы обновить наши отношения, нам нужно находиться далеко друг от друга, в двух разных странах. А в чём смысл?

719. Sasza Ну мы хотя б с тобой ссориться не будем. Нет, ну ты представь только, ты будешь вставать в двенадцать часов, по пол дня в магазинах, будешь посещать всякие экскурсии.
720. Masza А ты куда поедешь?
721. Sasza Ну, да я-то не знаю куда поеду. Ну, куда-нибудь, где можно позаниматься спортом там.
722. Masza Куда?
723. Sasza Ну в Таиланд, наверное. Да там прекрасные туры для одиноких, знаешь, большая оздоровительная программа.
724. Masza Нет!
725. Sasza Слушай, посмотри, как на счёт Гоа? Говорят, здесь здорово.
726. Masza Да ты что? Оля Сальникова. Помнишь с моей работы? Она только что оттуда вернулась. Знаешь, что она рассказывала? Что там за пределами курорта такая нищета. Вообще, ужас. Там сорок процентов безработных. Ну как ты представляешь, я, значит, буду лежать на пляже, отдыхать и думать как они там бедные.
727. Sasza Да, да. Да ну и что?
728. Masza Как что? Ничего. Это мне весь отпуск испортит.
729. Sasza Ладно, всё. Всё, забыли об Индии. Ну что ты скажешь о Таиланде?
730. Masza Ты с ума сошёл? Там детская проституция. Неужели тебе всё равно? Тебе всё равно?
731. Sasza Так, Домбай.
732. Masza Ага, как раз туда, к полевым мундирам.
733. Sasza Турция.
734. Masza Я никогда, никогда не поеду в страну, где женщина носит паранджу.
735. Sasza Амстердам.
736. Masza Наркотики.
737. Sasza Да, наркотики. Слушай, ну тогда остаётся Хорватия.
738. Masza А! Да нет, там война в Сербии.
739. Sasza Знаешь, Маша, нам осталось только поехать на дачу к твоей маме.
740. Masza Ага! Чтобы я весь отпуск простояла раком на грядках?
741. Masza Саша, ты случайно не видел моих пляжных шлёпок пластмассовых?
742. Sasza Ну ты сама как думаешь?
743. Masza Очень смешно. Как ты считаешь, нужно взять бадминтонные ракетки, а?
744. Sasza Маша, мы едем в пятизвёздочный отель, наверняка там есть спортивный комплекс. Зачем тащить с собой ракетки-то?
745. Masza Ну хорошо. Саш, ты не знаешь, куда делся маленький фен?
746. Sasza Либо в шкафу в ванной, либо у мамы, либо в пансионате, где мы зимой были.
747. Masza Саш, как мне войти на сайт нашей гостиницы?
748. Sasza Щяс, подожди, я сам.
749. Masza Чёрт, где здесь поиск-то?
750. Sasza Подожди, ну, не трогай ничего. Ты ведь ничего в этом не понимаешь.
751. Masza Да у меня всё в порядке.
752. Sasza Подожди, дай.
753. Masza Ой, что это? О, господи, а. По моему этой девушки трусы не помешали бы.
754. Sasza Ну, да.
755. Masza Ой, а это что такое? Сайт нудисток, а?

756. Sasza Да нет, ну, трудно сказать.
757. Masza Интересно, похоже на рекламу пластики груди.
758. Sasza Да, точно, похоже.
759. Masza А где они их берут, слушай, тут сто процентов силикона.
760. Sasza Ну ладно, всё, слушай, давай сам.
761. Masza Слушай, ты можешь объяснить, как я сюда попала?
762. Sasza Как, как? Это интернет. Один раз нажали и уже неизвестно где.
763. Masza Я ничего не делала. Я просто зашла в твоё избранное.
764. Sasza Да? Слушай, да кто же мог мне подсунуть эту гадость? Даже не знаю.
765. Masza Ну-ка, ого.
766. Masza Денис, твоё вегетарианское рагу просто чудо. Кстати, вы получили нашу открытку?
767. Denis Нет.
768. Masza Может быть, её ещё не доставили?
769. Sasza Может быть, её ещё не отправили? Она всегда так делает. Слушай, может, прекрати, мы за столом сидим.
770. Masza Щяс, щяс, так это не вам, это не вам, это не вам. А, вот, я её даже начала писать. Дорогие, Люда и Денис, мы отлично долетели, погода отличная, солнце светит. У нас всё хорошо, если не считать проблем с желудком и того, что я потеряла кредитку. Как у вас дела? Вот я её щяс допишу. ... Так, так, так. Мы вас, мы вас очень любим, и очень по вам скучаем. Подпись. На. О, нет, Саш, подпишись, ну подпишись. Так, вот. А нет, подожди, марку, щяс, марку вот. Вот, ну теперь всё. Вот. Держите.
771. Denis Спасибо. Оригинально.
772. Masza А что такого? А чё вы так смотрите?
773. Ljuda О, какой у тебя красивый загар. Везёт же некоторым.
774. Masza Да никакого везения. Это тяжелый ежедневный труд. С утра я мазалась лосьоном для загара тридцаткой на все открытые места. Потом на шею, руки, под коленками я мазала сороковой. Потом на локти, колени и лодыжки – двадцать пятый.
775. Ljuda А это твой лосьон с алое?
776. Masza С алое лучше всего. На ноги, значит, двадцать девятый водоустойчивый. На руки двадцатый, но между пальцами надо мазать тридцать пятым. Потом для лица есть специальный крем сороковой с витамином Е. Значит, по глазами сорок девятый, а за ушами самый сильный – семьдесят второй.
777. Ljuda И потом ты шла на пляж?
778. Sasza Нет, когда она заканчивала мазаться, мы сразу шли ужинать.
779. Denis Ещё горошка?
780. Sasza Не, не спасибо, для меня это слишком здоровая пища.
781. Denis Как смешно.
782. Masza Саша. Смотри, вот это закат.
783. Ljuda Очень красиво.
784. Masza Представляешь, пляж был рядом с отелем.
785. Sasza Маш, ну чё ты врёшь? Не, ну не рядом с отелем, минут семь ходьбы.
786. Masza Ну всё ровно это близко. А в среду мы взяли мотоцикл и поехали смотреть город.
787. Sasza Н не в среда а во вторник и это был не мотоцикл, а скутер.
788. Masza Нет, это было в среду. Мы прилетели в воскресенье и три дня валялись на пляже.
789. Sasza Маша, не три дня, а два дня. А на третий день ты потащила меня на экскурсию.
790. Masza На экскурсии мы были в четверг, в среду мы только собирались.

791. Sasza Маш, ну ты что, совсем, что ли ничего не помнишь? Вспомни, в среду у тебя был желудочный грипп.
792. Masza Нет, я приболела во вторник, а в среду мне стало лучше. Я же помню, что в среду мы были на развалинах восемнадцатого века.
793. Sasza Семнадцатого века.
794. Masza Восемнадцатого.
795. Sasza Ну, семнадцатого, ну.
796. Denis Ладно, ладно, не спорьте. Очень красивая фотография. Кто фотографировал?
797. S + M Я. / Я.
798. Denis Сань, держи.
799. Sasza Ой, а что это?
800. Denis Это китайский рис, запечённый с фруктами.
801. Sasza Да? А похоже на мозги обезьяны с апельсинами.
802. Masza Вы знаете, нас задержали на таможне.
803. Denis Какой ужас. Не может быть. Ой, я слышал, это очень неприятно. Видели фильм «полуночный экспресс»? Там тоже с таможней какая-то история была. Ой, ужасный фильм. Ужасный.
804. Sasza Да, они докопались к нам только потому, что Маша четыре раза исправляла сумму денег в декларации.
805. Masza Да, я запуталась с курсом.
806. Sasza А потом ещё написала, что везёт три бутылки алкоголя, имея в виду туалетную воду.
807. Masza Саша, в парфюме тоже есть алкоголь. Я не хотела неприятностей.
808. Ljuda И что же? Вас оштрафовали?
809. Sasza Нет, что вы. Она как раз перед этим купила четыре футболки и ещё какую-то фигню для подарка.
810. Masza Ой, совсем забыла. Мы же вам подарки привезли. Людочка, это тебе.
811. Ljuda Камень?
812. Masza Да, это с археологических раскопок, которые мы посетили. Знаешь, какой-то священный храм.
813. Sasza Да, он лежал на дороге, в самой грязи. Мы его два дня отмывали.
814. Masza Нет. Видишь, на нём какие-то линии, кто знает. Может, за этим целая история. Может их вырезал какой-нибудь языческий жрец.
815. Ljuda Да, может быть. Ну, спасибо.
816. Sasza Дай мне подарок Дениса. Динь, мы знаем, что ты очень любишь красоту, и мы решили подарить тебе одну прикольную статуэтку. Закрой глаза. Открывай.
817. Denis Ух ты.
818. Sasza А теперь нажми сюда. Та-та-та-та.
819. Denis О, ладно.
820. Sasza На.
821. Denis Не, не, мне кажется, я не могу это принять.
822. Sasza Почему?
823. Denis А знаешь, у нас часто бывает маленький племянник. И мне кажется, у него может развиться комплекс неполноценности.
824. Sasza Ну что, из-за этого что ли?
825. Ljuda Мы с Денисом хотим вас кое о чём спросить. Нас появилась идея. Что вы думаете о том, чтобы снять дачу на четверых?
826. Masza Да. Саш, как ты думаешь?
827. Sasza Ну.
828. Masza Что ну? Правда, это будет очень здорово.

829. Ljuda Мы нашли чудесный домик на Истринском водохранилище. Там четыре комнаты, камин, огромная терраса, второй этаж с балконом, пять минут до пляжа. В общем, потрясающее место.
830. Denis Вот, у меня есть фотки. Правда, красиво?
831. Masza Ух ты, как здорово. А, правда, Саш?
832. Sasza А, да, красиво.
833. Ljuda И мы решили жить там всё лето.
834. Sasza Невероятно.
835. Ljuda Только хозяева сказали, что у них есть ещё желающие. Так что ответ надо дать до завтра.
836. Masza Саш, скажи да.
837. Sasza Маш, ну, я не знаю.
838. Masza Ну что ну?
839. Sasza Нет, ну идея прикольная, мне нравится. Я ничего против не имею, но...
840. Masza Ну что но.
841. Sasza Да мне вот как раз не нравилось Истринское водохранилище. Не, ребят, если что-нибудь там по Новорижскому, то я с удовольствием, но Ленинградка, не, бросьте эту затею. Ленинградка – с утра до вечера в пробках там торчать. Да нет, нет.
842. Denis Да, знаешь, мы тоже так подумали. И поэтому у нас есть ещё один вариант, как раз по Новорижскому шоссе. Да, мне, кстати, даже больше нравится. Всего десять километров от кольца, рядом пруд, но тоже ответ надо дать до завтра. Вот, у меня есть фотки.
843. Masza Ух ты. Саш, ну.
844. Sasza Ребят, ну, простите, я не хотел вам говорить. Но я тут недавно был в одно командировке и подцепил там какую-то заразу.
845. Masza Что?
846. Sasza Да, аллергию, аллергию, на свежий воздух.

4 серия

847. Masza Саша.
848. Sasza Мгм.
849. Masza Как эта штука работает, а?
850. Sasza Ну, смотри, правую руку кладёшь сюда, левую сюда, коленями становишься на подушку, спина прямая и на выдохе поднимаешься.
851. Masza Ты уверен? Как-то сложновато.
852. Sasza Я объясняю тебе ещё раз, правая рука сюда, левая сюда, коленями становишься на подушку, спина прямая и на выдохе поднимаешься. Давай.
853. Masza Это я не уверена. Молодой человек, можно Вас на минуточку?
854. Sasza Маша, не надо звать тренера. Я тебе уже объяснил, как это работает.
855. Trener Да, я Вас слушаю.
856. Masza Как эта штука работает? Мой друг, похоже, запутался.
857. Trener Правая рука сюда, левая сюда, коленями становитесь на подушку, спина прямая и при выдохе поднимаетесь.
858. Masza Вот как. Ну, видишь, Саша.
859. Trener Ну что, попробуем?
860. Sasza Нет, спасибо большое. Мы пойдём к другому тренажёру.
861. Trener Прежде, чем дать Вам индивидуальную программу тренировок, мне надо побольше о Вас узнать.
862. Masza Ну, я из Калуги, люблю готовить, ходить в кино и...
863. Trener Нет, я хотел спросить о Вашем здоровье.

864. Masza А, ну, пожалуйста, да.
865. Trener У Вас когда-нибудь были проблемы со здоровьем?
866. Masza Оу, в детстве мне вырезали гланды, а ещё мне болит зуб мудрости, это очень больно так.
867. Trener А какой у Вас рост?
868. Masza У меня, сто семьдесят шесть, а нет, сто семьдесят восемь, э, сто семьдесят вообще, без каблуков.
869. Trener Хорошо, а теперь личный вопрос: сколько Вам лет?
870. Masza Да, это очень личный вопрос, двадцать три.
871. Sasza Двадцать три чего?
872. Masza Это мой размер, джинсы покупаю, по американской системе.
873. Trener Так сколько Вам лет?
874. Masza Двадцать пять.
875. Sasza А, двадцать пять чего?
876. Masza Двадцать пять градусов передавали сегодня и без осадков.
877. Sasza Сорок восемь, сорок девять, пятьдесят.
878. Dziewczyny Саш, привет. Привет, Саш.
879. Sasza Привет.
880. Masza Кто это? Ты с ними спал?
881. Sasza Что?
882. Masza Отвечай, Саша, я не буду закатывать скандал. Ты с ними спал?
883. Sasza С кем?
884. Masza С теми девицами?
885. Sasza Маш, да я их даже не знаю.
886. Masza А другие девушки, которых ты не знаешь, но с которыми ты здороваешься, здесь есть?
887. Chłopak Сань, привет.
888. Sasza Привет. Ну, давай, давай. Задавай свои дурацкие вопросы.
889. Masza Саш, посмотри, какой симпатичный тренер, а, посмотри, какие у него мускулы, а!
890. Sasza Маш, брось, да это не мускулы, а жир.
891. Masza Да?
892. Sasza Да. Тренеры в этих фитнес, они на самом деле себе только жир наращивают, а не мускулы. Ну подумай сама, они жрут всякие моноболики, стероиды. Да ты толкни его, он на самом деле сейчас рассыпится.
893. Masza Да? А мне кажется, он легко эту штуку поднимет.
894. Sasza Знаешь, что, Маша, я тоже могу легко поднять эту штуку. Маш, ты чё не веришь мне? Посмотри на меня, Маш. Маша, ты смотришь или нет? Маш.
895. Masza Кажется, он мне помахал рукой. Подожди, Саша.
896. Sasza Маша. Маша, помоги мне снять эту штуку. Маша!
897. Sasza Давай, давай, давай, Маш. Это совсем не тяжело. Это всего на всего вес ну двух сумок с продуктами.
898. Masza Ага. Я те не Алина Кабаева.
899. Sasza Нет. Ты Бритни Спирс.
900. Masza Сколько нужно раз поднять эту штуку.
901. Sasza Всего десять.
902. Masza Сколько? Да ты что с ума сошёл? У меня грыжа будет.

903. Sasza Не знаю. Моя бывшая делала пять подходов по двадцать пять раз.
904. Masza Ну и что? Перестань сравнивать меня со своей бывшей. Если она такая крутая, почему ты её бросил?
905. Sasza Она уехала на Олимпиаду. Шучу, шучу. Ради тебя, моя любовь.
906. Masza Ну я больше не могу.
907. Trener Что, уже закончили? Это какой подход? Третий?
908. Masza Эммм, у меня с математикой какие-то проблемы.
909. Trener Хорошо, продолжайте, я буду за Вами считать.
910. Masza Да?
911. Trener Раз, два, три...
912. Masza Саш, это так просто.
913. Sasza Знаешь, Маша, иногда ты действуешь мне на нервы.
914. Trener Четыре, пять, шесть...
915. Sasza Ну как, тебе нравится?
916. Masza Только не много скучно, до смерти.
917. Sasza Понимаю. Ты знаешь, что, ты подключи воображение. Знаешь, мне помогает. Вот я представляю себе, как будто еду по просёлочной дороге. Смотри, вон так вон река с мостом, вон там чуть дальше лес, вот грибник идёт по дороге, обогнали. Смотри, вон там дачи. Вон какой дом красивый, кирпичный, с трубой, смотри, видишь, дымок идёт. Вон там поля с пшеницей, трактор поехал. Вон коровки пасутся. Привет, коровки.
918. Masza А знаешь, что я вижу впереди?
919. Sasza Что?
920. Masza Психушку. Пойдём, я тебя туда отведу.
921. Masza Ай.
922. Sasza Маша, что случилось, солнышко?
923. Masza Ой, я растянула лодыжку.
924. Sasza Что, на беговой дорожке?
925. Masza Да нет, когда я с неё спрыгнула.
926. Sasza Подожди, стой, не развязывай, не развязывай ногу, она может распухнуть.
927. Masza Ты ничего не понимаешь. Ладно.
928. Sasza Я тебе говорю, не снимай.
929. Trener Не снимайте обувь, а то нога распухнет.
930. Masza Спасибо, что предупредили вовремя.
931. Sasza Как это произошло-то?
932. Masza Так как как, я вот шла по этой дорожке, бежала, мне было скучно и я фантазировала как ты мне посоветовал. Я представила себе, что я бегу по просёлочной дороге и на моём пути появилось целое семейство кроликов.
933. Sasza Ты что, подожди, ты отпрыгнула от кроликов, чтоб не раздавить их?
934. Masza Ну да.
935. Sasza Слушай, конечно, это было очень разумно, ты могла раздавить кроликов.
936. Masza Ну перестань меня унижать.
937. Trener Это было действительно не разумно.
938. Masza Я знаю, я знаю. Но они были такие очаровательные эти кролики. Такие папа, мама и семеро очаровательных крольчат.
939. Sasza Сколько? Семеро? Маша, брось, господи, что за дурацкие фантазии, Маша!

940. Sasza Вон. Ну что, болит нога? Ну опирайся смелей на меня. Вот так, вот, вот.
941. Pielęgniarka Здравствуйте.
942. Sasza Здравствуйте.
943. Pielęgniarka Ваш страховой полис.
944. Masza Так, так, да где же он?
945. Sasza Помочь?
946. Masza Да нет, всё в порядке.
947. Sasza Что ты делаешь?
948. Masza Ну что, ищу свой страховой полис. Так, так, это не нужно. Можешь выбросить, а? О, моя помада. Я её вчера искала весь день. Так, так, так. Это твои ключи, Саша?
949. Sasza Нет, не мои. Ты нашла полис? Человек ждёт.
950. Masza Хочешь жвачку?
951. Sasza Не хочу жвачку, я хочу, чтобы ты нашла свой полис. Вот он, вот он, видишь? Извините.
952. Masza Саша, я ненавижу, когда ты вот так вот устраиваешь бардак в моей сумке.
953. Masza Саша?
954. Sasza Мгм.
955. Masza А ты мне когда-нибудь изменял?
956. Sasza Чего?
957. Masza Ну ты мне когда-нибудь изменял?
958. Sasza Маш, скажи, пожалуйста, вот ты задаешь мне такие дурацкие вопросы, потому что не хочешь, чтобы я читал эту статью? Эта статья очень интересная.
959. Masza Ты не отвечаешь на вопрос, значит, ты мне изменял.
960. Sasza Маш, скажи, твоя мама действует тебе на нервы?
961. Masza При чём здесь моя мама?
962. Sasza Нет, ты скажи мне, твоя мама действует тебе на нервы?
963. Masza Ты просто хочешь сменить тему разговора.
964. Sasza Вот ты не отвечаешь мне на вопрос. Это что, означает, что твоя мама действует тебе на нервы?
965. Masza Да, моя мама действует мне на нервы. Значит, ты мне изменял.
966. Masza Саш, помассируй мне ножку, пожалуйста.
967. Sasza Да, дорогая.
968. Masza Знаешь, я тут подумала, что маме на день рождения можно купить какое-нибудь животное, чтобы ей не было скучно.
969. Sasza Да? Ну, что, нормальная мысль.
970. Masza Только я никак не могу решить, кошку ей купить или собаку. Как ты думаешь, что ей больше подойдёт?
971. Sasza Я думаю, что твоей маме лучше всего купить питбуля, при чём скрещенного с попугаем.
972. Masza Какой ты злой, а. Какой ты злой.
973. Sasza Ладно. При чём питбулю надо сделать прививку от бешенства для его же безопасности. Вдруг она на него набросится.
974. Masza Ну перестань. Моя мама очень милый, добрый человек.
975. Sasza Да, да. А почему у меня на неё тогда такая аллергия?
976. Masza Ладно, помассируй мне хорошенько.
977. Sasza Слушай, я знаю, что надо купить твоей маме.
978. Masza Что?
979. Sasza Тигра.

980. Masza Нет, ты что? Он ж её съест.
981. Pielęgniarka Доктор Робинovich, пройдите наконец в приёмный покой.
982. Masza Саш, что ты делаешь?
983. Sasza Прохожу тест месяца.
984. Masza А, и что получается?
985. Sasza А, поучается, что мне нравятся чувствительные мужчины, хорошо обеспеченные, хорошо одеваются и регулярно занимаются спортом.
986. Masza Да, мне тоже. Ну куда от тебя денусь?
987. Pielęgniarka Доктор Робинovich, доктор Шапира, пожалуйста, хоть кто-то, пройдите в приёмный покой. Вы срочно нужны.
988. Masza Какой ужас. Представляю, что там творится в приёмной. Надо было ехать в платную поликлинику.
989. Sasza Зачем? Мы платим налоги и можем рассчитывать на бесплатную медицинскую помощь.
990. Masza Ну посмотри, больница переполнена. Очевидно, вот так и просидим с моей лодыжкой.
991. Sasza А я считаю, что в нашей стране нет никаких проблем с больницей.
992. Masza Что?
993. Sasza У нас очень хорошая система здравоохранения.
994. Masza Ага, хорошая, конечно.
995. Sasza Да. Между прочим, она считается чуть ли не одной из лучших в Европе.
996. Masza Мг.
997. Sasza И между прочем, консерватив наших врачей защищает тебя, между прочем, от этих новоборных западных штучек-дрючек, электронных всяких разных. Да. Вот посмотри, что написано на Колдрексе, что он помогает от признаков простуда. Заметь «от признаков», а не от простуды, а болезнь загоняют внутрь. И вообще они там все гниют. А у нас нормальная тенденция роста и развития. Да.
998. Masza Тогда почему мы здесь сидим четыре часа и где доктор Робинovich?
999. Sasza Вот. Вот это, кстати, очень хороший вопрос.
1000. Sasza Маш, ты видела? Нет ну ты видела? Послушайте. Он проехал без очереди. Сейчас наша очередь.
1001. Masza Может быть, я не знаю...
1002. Sasza Нет, подожди, что значит «я не знаю»?! Ты сидишь, ты страдаешь, тебе больно. А тут какое-то чмо пролезает впереди нас.
1003. Masza Саша, не кричи, на нас все смотрят.
1004. Sasza Ну и что, пускай смотрят. Я же говорил, что у нас самая хорошая медицина. Правильно, да? У нас же христианский принцип действует, и последние станут первыми. Да что ж такое. Да мы уже шесть часов здесь сидим.
1005. Masza Ну этот парень очень сильно пострадал.
1006. Sasza Что? Знаешь что, Маша, если его сейчас провезли мимо нас на каталке, а за ним ещё пронесли ногу, которая торчала из ведра со льдом – это ещё не значит, что он может пролезать впереди нас. Это безобразие какое-то. Фашисты, а не врачи.
1007. Masza Ой...
1008. Sasza Маша, прости, Маша.
1009. Masza О, господи, неужели ты и с ней спал.
1010. Sasza С кем?
1011. Masza Ну с этой грудастой тёткой в белом халате.
1012. Sasza С медсестрой, что ли?
1013. Masza Мг.

1014.Sasza Нет, пока нет. Шучу, шучу, Маш, да я её даже не знаю.

1015.Masza Я читала в «Лизе», что медсестры очень часто становятся героинями мужских фантазий.

1016.Sasza Ну вообще это правда. У меня, кстати, была одна медсестра.

1017.Masza Ну вот, что и требовалось доказать. Ну как она была ничего?

1018.Sasza Да так средненько.

1019.Masza Ну почему?

1020.Sasza Ну потому что она всё время о своей работе думала.

1021.Masza Аа, и что?

1022.Sasza Ну гуляем по парку и тут она останавливается «Саша, у тебя зрачки расширенные».

1023.Masza А ещё?

1024.Sasza Ещё? Сидели однажды в ресторане, едим, а она говорит «Саша, ты так ешь, мне кажется, что у тебя глисты».

1025.Masza Да, не очень-то приятненько. А что она ещё делала?

1026.Sasza А однажды, она схватила за... кашляй, кашляй.

1027.Masza Всё, перестань. Давай сменим тему.

1028.Sasza Привет, больным!

1029.Masza Ууу.

1030.Sasza Ну ты как? Здравствуй. А у меня тебе сюрприз.

1031.Masza Да? Правда?

1032.Sasza Мгм.

1033.Masza Для меня? Что ты мне принёс?

1034.Sasza Врач сказал мне, что тебе с такой травмой осталось жить всего несколько дней. Поэтому я решил всё-таки раскошелиться тебе на подарок. Ну что, я подумал, когда ты умрешь, я ещё успею сдать его в магазин и верну обратно деньги.

1035.Masza Ты умеешь обращаться с женщинами. Ничего не скажешь.

1036.Sasza Кстати, ты между прочем не первая кто мне об этом говорит.

1037.Masza А кто тебе это ещё говорил, а?

1038.Sasza Да ладно, шучу-шучу. Оп! Смотри-смотри.

1039.Masza О! Аааа! Ой боже мой, это мишка. У меня в детстве был точно такой же. Мне его папа подарил. Но это не важно. Саш, я так счастлива.

1040.Sasza Я рад.

1041.Masza Как ты догадался, что я хочу мишку?

1042.Sasza Ну это просто называется мужское чутье. А ещё ты говорила мне об этом каждый день в течение трёх лет.

1043.Masza Да? Правда? Саша, поцелуй его. Это теперь твой сыночек.

1044.Sasza Маш, что у нас поесть?

1045.Masza Сосиски в холодильнике. Бусечка моя сладенькая. Какая буся моя такая... масенький такой.

1046.Masza Саш, расскажи мне сказку.

1047.Sasza Маш, дай мне почитать.

1048.Masza Ну, пожалуйста, ну пожалуйста.

1049.Sasza Маша, ну не знаю я никаких сказок.

1050.Masza Я же болею.

1051.Sasza Маша... ну ладно, ладно, я расскажу тебе сказку. В некотором царстве, в некотором государстве жил был кролик.

1052.Masza Как его звали?

1053.Sasza Ой, его звали... да никак его не звали. Кролик. И этого бедного кролика доставала одна злая и страшная колдунья, которую звали Татьяна.

1054.Masza Татьяна? Мою маму зовут Татьяна.

1055.Sasza Да? Ну надо же, странно, какое совпадение. Вот, а у этого кролика была подруга крольчиха. И однажды она перепрыгнула через ямку и подвернула себе заднюю лапу. И этому бедному кролику пришлось вместо неё ходить по магазинам, убираться по дому, готовить. А однажды этот кролик пошёл в магазин напротив и увидел там очаровательную молодую продавщицу мороженого и между ними проскочила искра и этот кролик понял, что это любовь навеки до гроба. И он предложил этой продавщице поехать на море, чтобы предаться на пляже безудержному сексу.

1056.Masza Всё! Хватит.

1057.Sasza Вот так вот.

1058.Masza Мне не нравится эта сказка. Саш, пой мне песенку.

1059.Sasza Ла-ла-ла-ла...

1060.Masza Беденький.

1061.Sasza Маш, дай я пойду почитаю.

1062.Masza Саша...

1063.Sasza Мгм?

1064.Masza Ты такой хороший сегодня.

1065.Sasza Маш, да это естественно. Ты болеешь, я за тобой ухаживаю.

1066.Masza Это заслуживает награды.

1067.Sasza В смысле?

1068.Masza Ну может мы...

1069.Sasza Ну, подожди, подожди, Маш. Ну у тебя же гипс.

1070.Masza Ну и что? Какое это имеет значение?

1071.Sasza Ну, обнажённая женщина – это, конечно, прекрасно. Но, обнажённая женщина в гипсе не вызывает ничего, кроме жалости.

1072.Masza Знаешь, что я сделаю со своим гипсом, когда его сниму?

1073.Sasza Конечно, знаю, оставишь себе на сувенир.

1074.Masza Запущу в твою тупую башку.

1075.Sasza Эта?

1076.Masza Ага. Спасибо.

1077.Sasza Слушай, Маш, скажи мне, тебе врач действительно запретил ходить даже с костылями?

1078.Masza Ну да, именно так он и сказал.

1079.Sasza Ну, странно.

1080.Masza Ну он же врач, ему виднее. Слушай, Саш, принеси мне стакан воды и плеер, пожалуйста.

1081.Sasza Вода и плеер.

1082.Masza Ага, спасибо.

1083.Sasza Ну как, так лучше? Как самочувствие?

1084.Masza Да, прекрасно. Слушай, Саш, я не отказалась бы сейчас от чашечки чая с мятой и принеси мне мой синий свитер. Ой, слушай, там надо прибраться в ванной, по-моему, она уже неприлично выглядит.

1085.Sasza Кхм кхм.

1086.Masza Что случилось? Что с тобой случилось?

1087.Sasza Нет, нет, нормально всё. Ой нет, ой слушай, по-моему, я простудился.

1088.Masza Чего это?

1089.Sasza	У меня есть температура, посмотри?
1090.Masza	Да нету у тебя никакой температуры.
1091.Sasza	Да? Ой, слушай, что-то меня знобит.
1092.Masza	Ну ляг, ляг. На моё место, не двигайся.
1093.Sasza	Нет, нет, подожди, я не могу лечь. Мне ещё надо пойти в ванной прибраться.
1094.Masza	Нет, ну ложись, куда, какая ванная! Ты что, с ума сошёл? Что это случилось? Ну-ка мишку возьми, на! Бедненьки мой, что с тобой произошло, а?
1095.Sasza	А, ну врунья, ну обманщица, а! Ну разве можно так обманывать? Иди убирайся в ванной.
1096.Masza	Не пойду.
1097.Sasza	И неси себе свитер.
1098.Masza	Не пойду.
1099.Sasza	А ещё я буду жареную курицу с картошкой.
1100.Sasza	Ну и что тебя это заводит?
1101.Masza	Не-а.
1102.Sasza	И меня нет.
1103.Masza	Вообще отвратительно. В таком положении заниматься сексом невозможно.
1104.Sasza	Согласен. Выключить?
1105.Masza	Мгм.
1106.Sasza	Маша, твоя нога.
1107.Masza	Забудь о моей ноге!

Korpus V.D. *Love Bugs* – odcinki 1–5 (wybrane sceny).

Episodio 1. Dallo psicologo, dalla suocera, a letto

1. Psycholog Allora, ditemi un po' di voi...
2. Michelle Sì, dunque, allora, noi due stiamo insieme da sette anni, e si sa che è un momento particolarmente critico per la coppia, eh? per cui la cosa migliore mi è sembrata proprio un consulto con lo psicologo, ecco, chiamiamola prevenzione.
3. Psycholog Molto bene. Fabio, quanti anni ha?
4. Michelle Ha 36 anni, anzi scusi, 37 ad agosto.
5. Fabio ...agosto, però, quindi...
6. Psycholog E di che cosa si occupa?
7. Michelle Fa il commercialista.
8. Fabio ...commercialista...
9. Psycholog C'è parecchio lavoro in quel settore?
10. Michelle Scherza? Anche troppo, guardi, anche troppo. Poverino. Spesso mi soffre di insonnia, è distratto disattento. E poi non si ricorda neanche che esisto, ogni tanto se c'è qualche contratto che non gli gira bene ... E poi non c'è mai, quello sì, quando serve non c'è mai.
11. Psycholog Quindi, Fabio, per lei la realizzazione personale è molto importante?
12. Michelle Importante? Viene prima di tutto!
13. Psycholog E qual è la cosa che lei gli rimprovera?
14. Michelle Mah, che vuol sempre avere ragione e non mi fa mai parlare.
15. Psycholog E lei Fabio è d'accordo?
16. Michelle E certo che è d'accordo, sta scherzando?

17. Michelle Ecco qua! Mamma che faccia hai? cosa è successo?
18. Teściowa Niente, tanto per cambiare il mio futuro genero mi ha appena detto una delle sue gentilezze.
19. Michelle Non le avrai detto di nuovo che l'agnello è stopposo, vero?
20. Fabio Le ho detto la verità, l'ho messo in bocca, pensavo di avere dato un morso a un tovagliolo.
21. Michelle Fabio, lo sai che per la mamma l'agnello è sacro, dai, e poi il tuo agnello è buonissimo, mamma.
22. Teściowa A quanto pare, però, c'è una persona che non ha mai digerito la mia cucina.
23. Fabio Certo, suo marito, ecco perché è diventata vedova.
24. Michelle La volete smettere? Basta!

25. Psycholog Ora se siete d'accordo vorrei affrontare con voi l'argomento sesso.
26. Fabio Oh, vai, fuori i disegni, lì, che ci divertiamo!
27. Michelle Fabio!
28. Psycholog Niente disegni, in questo caso voglio solo sapere quante volte fate l'amore in una settimana.
29. F + M Quattro / Tre.
30. Fabio Tre, scusi, certo, tre.
31. Psycholog La fedeltà per voi è importante?
32. Michelle Importantissima, vero amore?
33. Fabio Scherzi, proprio un valore fondamentale.
34. Psycholog C'è un luogo dove preferite farlo?
35. Michelle Dappertutto!
36. Fabio ...più o meno...
37. Michelle Perché Fabio preferisce il letto, non è che sia tanto fantasioso in questo campo...

38. Fabio Michelle!
39. Michelle Siamo qua per dirci la verità, diciamocela! Anzi, dottore, devo farle un esempio. Fabio ha un ufficio meraviglioso in centro. All'interno di questo ufficio c'è una poltrona stupenda sembra proprio messa lì apposta per... Ha capito, e poi ci sono praticamente queste tende che si abbassano, la porta che si apre solo dall'interno, c'è lo stereo, il minibar, tutto perfetto... oh, ogni volta che gli chiedo di far l'amore lui mi rifiuta sempre!
40. Fabio Dai, Michelle, su, sono cose che magari non interessano, giusto?
41. Psycholog Qual è il momento della giornata che prediligete per fare l'amore?
42. F + M Il pomeriggio / La sera...
43. Michelle Ma se il pomeriggio sei in ufficio?
44. Fabio Guarda che lavoro, ingrandisce tantissimo! Piccola, però...
45. Psycholog Volete dei bambini?
46. F + M No / Sì...
47. Michelle E da quando in qua non vuoi dei bambini?
48. Fabio Da sempre.
49. Michelle E come mai l'altro giorno mi avevi detto che ne volevi?
50. Fabio Perché quando ti impunti l'unico modo per farti smettere è darti ragione.
51. Michelle Allora sei proprio falso!
52. Fabio Hai ragione.
53. Michelle E anche ipocrita!
54. Fabio Hai perfettamente ragione.
55. Michelle Io non ho parole.
56. Psycholog E mi dica, Fabio, perché non vuole avere bambini?
57. Fabio A parte il fatto che non è corretto dire che io non voglio avere dei figli. Diciamo che quella di diventare padre non è fra le mie priorità, ecco, poi quando sarà, sarà, non mi sembra il caso di farne un dramma.
58. Michelle No sei solo falso, ipocrita, vigliacco e immaturo.
59. Fabio Brava! quindi non posso essere un buon padre, giusto? (calcio) ahia!
60. Michelle Tu non vuoi ammettere che mia madre ti fa anche dei complimenti!
61. Fabio Ma quando, quando mai tua mamma mi ha fatto un complimento?
62. Michelle Per esempio, l'altro giorno mi ha detto "Fabio è un uomo molto fedele".
63. Fabio Non ci credo, figurati se tua mamma arriva e fa un complimento così. Ti ha detto solo questo?
64. Michelle Sì.
65. Fabio Michelle, guardami.
66. Psycholog Michelle, la sincerità è fondamentale, altrimenti queste sedute non servono a niente. Riporti esattamente che cosa ha detto sua madre.
67. Michelle Testualmente?
68. Fabio Sentiamo.
69. Michelle "Fabio è un uomo molto fedele. Per forza, vorrei vedere chi se lo piglia quel mollusco!" Amore, lo ha detto in una maniera carina, ti prego!
70. Fabio Dottore, le prendo un attimo questo e vado a fare una cosa carina alla vecchia!
71. Michelle Amore!
72. Michelle Grazie, mamma!
73. Fabio Sembrano buonissime!
74. Teściowa Ma perché, di solito vi do da mangiare delle porcherie? Oh, il parmigiano.

75. Fabio Evvai!
76. Michelle Amore, aspetta, non fare il maleducato.
77. Fabio Amore, ci ho una fame che mangerei tua mamma, mi mangerei.
78. Teściowa Ecco qua il parmigiano.
79. Michelle Grazie mamma.
80. Teściowa Oh, ma te l'ho detto della zia Trudi?
81. Michelle No.
82. Teściowa E' stata ricoverata in ospedale, pensa, un infezione a una gamba, è gonfia, enorme, piena di pus nella ferita.
83. Michelle Veramente?
84. Teściowa Sì, povera zia Trudi...
85. Michelle Oddio!
86. Teściowa Ho dimenticato il sale, torno subito.
87. Michelle Aspetta, amore, per favore.
88. Fabio Io vorrei mangiare, gentilmente, prima della totale putrefazione della zia Trudi, se possibile.
89. Michelle Aspetti trenta secondi e non ti fai prendere dalla fame.
90. Teściowa Beh ma che aspetti a mangiare? Non ti piace la mia lasagna?
91. Fabio Buono 'sto gelato.
92. Teściowa Allora, arriva o no questo bambino?
93. Michelle Quale bambino?
94. Teściowa Scusa, state insieme da 7 anni, non pensate che sia giunto il momento di farlo? Neanche questa soddisfazione...
95. Michelle Mamma, siamo tutti e due impegnatissimi, poi non è che, non abbiamo neanche tempo di ...
96. Teściowa Di fare l'amore? Ma scusa la sera non state a casa insieme a fare pum pum?
97. Michelle Mamma!
98. Teściowa Allora, non userete mica qualche anticoncezionale?
99. Fabio Sì, esatto, uno infallibile, la sua puntuale telefonata tutte le sere driiin "pronto, sono la mamma, cosa è successo, non ti sento da 10 minuti, è morto qualcuno, è bruciata la casa?" Dai, come fa uno a fare bum bum?
100. Fabio (Conversazione in tedesco) Non ci credo, non ci credo 3 quarti d'ora, va bene? Tua mamma ti ha tenuto al telefono 45 minuti cronometrati. La prossima volta ci parlo io, va bene? e le chiedo se è possibile ogni tanto, non dico sempre, accoppiarsi con sua figlia, se non dà fastidio, se non dà fastidio alla vecchia ...
101. Michelle Fabio cosa?
102. Fabio Non le viene, chiama sempre a quest'ora! non le viene in mente che forse io e sua figlia potremmo anche fare all'amore.
103. Michelle Certo che le viene in mente.
104. Fabio Infatti chiama alle 10:30 di sera per parlare di che cosa? di stupidaggini? Di robe inutili.
105. Michelle Che ne sai?
106. Fabio Io so, io ho fatto tedesco alle medie, non te lo dimenticare mai. Intuisco.
107. Michelle E tu non dimenticare che è mia madre, ok?
108. Fabio Infatti non mi dimentico, tant'è che la prossima volta che chiama a quest'ora, rispondo io, ci parlo io va bene?
109. Michelle Non se ne parla neanche.
110. Fabio Non ci credo! E' lei, molla! Pronto, ci stiamo accoppiando come due ricci! oh sì sì!
111. Michelle Pronto, voleva dire che stiamo facendo i ricci. Ci sentiamo domani. Ma sei scemo?
112. Fabio Era lei?

113. Michelle Ma guarda te!
114. Fabio Ecco, chi è a quest'ora? Sì, buona sera, certo, gliela passo subito, si figuri. E' un uomo!
115. Michelle Pronto, Ciao, no, non ti preoccupare, non c'è problema, figurati, Dimmi, dai, che carino, non dovevi, grazie, grazie mille. Nel senso, va bene, dai, okay, ci vediamo domani, allora OK, Ciao! ... Che carino! Collega di lavoro.
116. Fabio Non ti ho chiesto niente, non ti ho chiesto niente, quindi...
117. Michelle Lo sai, quello nuovo di cui ti parlavo, Claudio, quello tutto palestrato...
118. Fabio Certo.
119. Michelle ...Amore sei geloso!
120. Fabio Per favore, sto seguendo sta cosa, ci tengo.
121. Michelle Tesoro, ha chiamato per il convegno di Bruxelles che c'è ogni anno, però guarda che quest'anno ci sono solo stanze singole, non ti preoccupare.
122. Fabio Amore, io ti amo tu mi ami mi fido non c'è nessun problema.
123. Michelle Certo.
124. Fabio Non c'è nessun problema.
125. Michelle Amore io te lo dico, ti dico tutto per farti stare tranquillo.
126. Fabio Brava, oh adesso per cortesia, grazie.
127. Michelle Io vado in bagno.
128. Fabio Bravissima.
129. Michelle Amore che cosa hai fatto?
130. Fabio Niente, non c'è nessun problema, va bene.

In auto

131. Michelle Cosa stai facendo?
132. Fabio Non si vede, sto fumando.
133. Michelle Nella mia macchina?
134. Fabio Non è la tua macchina, è la nostra macchina.
135. Michelle Sarà anche la nostra macchina, ma sono i miei polmoni, tesoro.
136. Fabio Ma perché pensi sempre solo a te stessa?
137. Michelle Amore, non voglio essere vittima delle tue malattie e delle tue cattive abitudini, se permetti, scusa.
138. Fabio Mamma mia, cioè, voi che non fumate siete peggio dei nazisti, peggio. Già adesso non si può più fumare neanche nei locali pubblici, va bene, non si può, va bene, però che non si possa fumare neanche nella mia macchina ... ti sembra giusto?
139. Michelle Sì.
140. Fabio Va bene!
141. Michelle Amore hai mollato?
142. Fabio Adesso neanche questo si può?
143. Michelle Ma che schifo!
144. Fabio In che paese viviamo, una dittatura, così, lascia che, amore, tira su, tira su che ce la godiamo vai!
145. Michelle Dai, amore, non ci si muove di un millimetro!
146. Fabio Vabbè, pazienza, dai, gioco, facciamo un gioco per passare il tempo, vero o falso, via, comincia!
147. Michelle Noiosissimo!
148. Fabio Michelle, vero o falso, facciamo così: allora diciamo 3 cose a testa, una deve essere falsa, dai, comincia.
149. Michelle Va bene, okay, allora...
150. Fabio Veloce, però!

151. Michelle Una volta ho fatto un appuntamento al buio e sono finita a letto con un albino. Poi una volta sono stata il trofeo di una gara ad ostacoli io ho fatto l'amore sul podio con il primo classificato.
152. Fabio ...Sì!
153. Michelle E poi una volta ho fatto una gita scolastica e ho sbagliato stanza e sono entrata nella stanza del professore di matematica!
154. Fabio Scommetto che quell'anno, promossa a pieni voti!
155. Michelle Dai!
156. Fabio Vado io? Allora, una volta l'ho fatto con la tua migliore amica...
157. Michelle Chi, Daniela?
158. Fabio ... e poi ho fatto l'amore con tua sorella e poi l'ho fatto in una vasca jacuzzi con 2 brasiliane... Qual è la verità? Veloce, però, amore! Cosa ho detto? Michelle! mi chiama quella ragazza, Michelle!
159. Fabio Che cosa ha combinato di nuovo il mio amore?
160. Michelle Niente...
161. Fabio No, guarda chi arriva, guarda chi arriva.
162. Policjant Patente e libretto, per favore.
163. Michelle Sì. Qualcosa non va?
164. Fabio Voleva fare due chiacchiere.
165. Policjant Non ha dato la precedenza, ha girato senza mettere la freccia, e gli stop posteriori non funzionano.
166. Fabio Bravissima!
167. Policjant Attenda un istante.
168. Fabio Qui sono € 200 che vanno, salutali!
169. Policjant Va bene, per questa volta vada ma faccia riparare i fanali posteriori, non vorrà mica farsi tamponare!
170. Michelle Sì, arrivederci... maschilista!
171. Fabio Ma non l'ha neanche fatta la multa, che maschilista?
172. Michelle Era in vena di doppi sensi, il bastardo, io non mi faccio tamponare da nessuno ok?
173. Fabio Non era un doppio senso, per dire ha detto.
174. Michelle Ah, sì? lo difendi pure? Maschilista!

Dalla suocera, a letto

175. Teściowa Sai Michelle mi è venuta un'idea, voglio affittare una camera a un paio di ragazzi.
176. Fabio Ma dai, ci state in 3 nel lettone?
177. Teściowa Ma non camera mia, non fare lo spiritoso!
178. Michelle Mamma, non penserai mica di affittare la mia camera, vero?
179. Teściowa Perché no?
180. Michelle Perché non voglio che degli estranei dormano nel mio letto, Scusa!
181. Teściowa Ma se sono 10 anni che non dormi più nella tua camera!
182. Michelle Ma cosa c'entra! Li dentro ho tutto, i miei libri, i miei ricordi, Mister Freddy!
183. Teściowa (in tedesco, poi) Non fare la bambina!
184. Michelle Guarda, non puoi fare una cosa del genere, mi ferisci mamma!
185. Teściowa (in tedesco) E' casa mia e decido io!
186. Fabio Comunque tua mamma ha ragione, eh!
187. Michelle Cosa?
188. Fabio Sto dicendo che la vecchia ha perfettamente ragione.
189. Michelle Fabio, in 7 anni non hai mai dato ragione a mia madre! Fabio hai finito la grappa!
190. Fabio E' per digerire l'agnello!

191. Teściowa Michelle, ti ho portato un po' di avanzi, guarda cosa c'è, dunque, un pezzetto di formaggio svizzero, quello coi buchi, sì, e qui un assazzino di paté di salmone, buonissimo, solo per te...
192. Fabio Andiamo!
193. Teściowa ...e qua il dolcino, sacher torte, e qui l'agnello, tanto a lui non gli piace, mangialo tu, e qui le verdure così rimani bella magretta! Uh, dimenticavo...
194. Fabio Mi vien da vomitare, Michelle, porca miseria, non mi può dar tutti sti pacchi, dai, comincia la partita, per favore!
195. Teściowa Ecco il brodo di magro!
196. Fabio Ma che brodo! Ma se lo beva lei il brodo, vecchia!
197. Michelle 'More...
198. Fabio Dimmi.
199. Michelle Sai che ho fatto un calcolo che potrebbe essere proprio stasera?
200. Fabio Che cosa?
201. Michelle Beh, se volessimo ...
202. Fabio ... se volessimo cosa ? ...
203. Michelle La la laaaa la la laaaa...
204. Fabio Michelle, lo sai che è una follia, dai!
205. Michelle Perché è una follia?
206. Fabio Perché sono troppo vecchio.
207. Michelle Ma cosa stai dicendo, che hai 36 anni.
208. Fabio Scusa, sei tu che sei troppo giovane.
209. Michelle Ah, beh, allora dillo, non vuoi avere figli.
210. Fabio No, li voglio avere i figli, come no, è che... ah ecco, ho fatto i calcoli stamattina e se nasce, dunque, facendolo oggi, niente, viene del Toro come tua madre, dai.
211. Michelle Ma la vuoi smettere, allora dillo: "Michelle non voglio avere figli". Punto.
212. Fabio Certo che voglio avere figli, voglio averli tutti con te. Ma dieci, tipo. Però, Oggi, è una cosa imbarazzante da dire, dai, mi sono venute le mie cose...
213. Michelle Che scemo che sei!
214. Fabio (gatti che miagolano) Gatti! Allora! Diamoci una mossa, non vedete che c'è una gatta lì che vi cerca? Se fossi io al vostro posto! (loro miagolano).

In auto

215. Michelle Le giuro che non mi è mai successo di fare un'inversione a U, non so cosa mi è preso, è che è un periodo che mi va tutto storto, le assicuro, una cosa terribile!
216. Fabio Sì, amore, non esagerare adesso, su!
217. Michelle Non sono una cattiva persona, veramente. E' il problema che è un periodo che mi sento inutile!
218. Policjant Si calmi signorina va bene per questa volta non c'è problema.
219. Michelle Grazie.
220. Policjant Vada, vada pure arrivederci.
221. Fabio Sì, però, non è che puoi fare una scena così per una multa, dai.
222. Michelle Amore, abbiamo risparmiato 50 euro.
223. Fabio Ho capito, ma se ti fanno 100 euro di multa la prossima volta, cosa fai, gli dici che sono in fin di vita?
224. Michelle Già fatto, funziona, però non mi sembrava carino con te presente, dai, andiamo!
225. Fabio Grazie, grazie per la sensibilità umana... in fin di vita...

In cucina

226. Fabio Ciao ... Buongiorno... Michelle... che? Dov'è la mia sorpresina?

227. Michelle Quale sorpresina?
228. Fabio Quella che era lì dentro, dov'è?
229. Michelle Ma l'ho data al bambino di Simona che ha 5 anni!
230. Fabio E che cos'era, sentiamo!
231. Michelle Un pupazzetto di quelli...
232. Fabio Sì, ma un tirannosauro o un velociraptor?
233. Michelle Non me ne intendo di animali preistorici.
234. Fabio Non è difficile: tipo questo o tipo questo, pensaci, tipo questo o tipo questo, guardali bene!
235. Michelle Mah, sarà stato tipo questo ma un pochino più grande...
236. Fabio No! Il velociraptor! 2 mesi che aspettavo, 2 mesi! Avevo finito la collezione, brava, complimenti, brava! Adesso vai dalla tua amica e te lo fai ridare, veloce!
237. Michelle Stai scherzando? E' un bambino di 5 anni. Non ci penso nemmeno a chiamarla per una stupidaggine del genere...
238. Fabio Non è una stupidaggine! Uno stegosauro è una stupidaggine, un triceratopo che ne ho 4 è una stupidaggine, no il velociraptor che avevo finito la collezione era 2 mesi che aspettavo, porca miseria!
239. Michelle Domani te lo compro il tuo velociptor, ok, non ti preoccupare!
240. Fabio Velociraptor, e non domani, adesso, andare!
241. Michelle Sei proprio un bambino, eh?
242. Fabio No, adesso, lo voglio adesso !

Episodio 2. A letto, in palestra

243. Michelle Amore, rispondi!
244. Fabio Ma dai chi se ne frega!
245. Michelle Amore a quest'ora potrebbe essere un'emergenza, dai, son le 11:00! Rispondi, amore!
246. Fabio Un attimo!
247. Michelle Dai, dai!
248. Fabio Aspetta! Pronto! E' tua madre.
249. Michelle Mamma... sì, Ciao, no, non ti preoccupare, non stai disturbando, dai, dai ... Fabio sta bene, sì, sì... ti saluta anche lui, sì sì.
250. Trener Per poter fare una scheda personalizzata ho bisogno di sapere qualcosa in più su di te.
251. Michelle Eh, niente sono dell'Acquario, mi piace moltissimo cucinare, leggere, sai, i romanzi di ...
252. Fabio No, no Michelle la condizione fisica, no i ...
253. Trener Altezza?
254. Michelle 1,78.
255. Fabio Coi tacchi, perché senza tacchi e così... 1,70.
256. Trener Vista?
257. Michelle 10 decimi.
258. Fabio Con le lenti perché senza lenti tu mi insegni...
259. Michelle Perché non vai ad allenarti, lì...
260. Trener Hai avuto malattie importanti?
261. Michelle No.
262. Fabio Mah, se escludiamo la lordosi, la cifosi, qui ti han tolto il coso qui, qui avevi due costole adesso non ci sono più, il dente del giudizio al contrario e i piedi piatti...
263. Michelle Ma non dobbiamo raccontare tutti gli affari nostri!
264. Fabio E' una scheda!

265. Michelle Ma cosa stai facendo Fabio, per favore!
266. Trener Quanti anni hai?
267. Michelle 22.
268. Fabio Alè! Pam! diciamo quello che ci pare! E' capodanno, allora io 18!
269. Michelle Ma vai via!
270. Fabio E' Capodanno amici, facciamo un trenino!
271. Michelle Smettila!
272. Fabio Allora devi praticamente allungare il tronco su questo cuscino, distendendo l'arto superiore destro e sinistro su questa che si chiama sbarra, poi slanci, tenendo la schiena ben dritta, slanci la gamba indietro e butti fuori l'aria. cosa fai Michelle?
273. Michelle Amore, non si capisce, è complicato. ... Scusi!
274. Fabio Cosa chiami, le so le cose!
275. Michelle Scusi potrebbe spiegarmi un attimo come funziona questo macchinario, perché il mio fidanzato non se ne capisce molto di queste cose.
276. Trener Guarda, è semplicissimo, Appoggi il tronco lì, la mano destra là, la mano sinistra qua, tieni la schiena ben dritta, slanci indietro la gamba, butti fuori il fiato.
277. Michelle Ah, ma è facilissimo amore, ma spiegale normalmente le cose dai! Amore, maaaaoo, amore, fammi il gatto amore ti prego!
278. Michelle Forte l'allenatore, eh? Simpatico Ha dei muscoli pazzeschi, amore.
279. Fabio Muscoli... questo è un muscolo... quello è grasso... Allora vuoi che te lo dica, non sarebbe giusto, loro mangiano come dei porci, ingrassano rimodellano il muscolo e fingono ... ma non hanno questa esplosività, capisci.
280. Michelle Sarà, secondo me comunque lui questi pesi li alza come niente.
281. Fabio E io?
282. Michelle Amore, stai bene? Dai, via, via no fai attenzione, eh?
283. Fabio Che faccio attenzione, ti carico a te e tua mamma, dai!
284. Michelle Marco, volevo chiederti, per quanto riguarda i miei addominali, oggi abbiamo fatto questo ciclo da 30, è la scheda, cosa devo fare, devo fare un ciclo da tre?
285. Fabio Aiuto, amici, istruttore!
286. Michelle Ma guarda tu! la tecnica, eh? Grande! che scemo che sei!

In cucina, al ristorante

287. Fabio Michelle piccola curiosità: hai messo a posto tu la mia scrivania?
288. Michelle Il signorino ha voglia di litigare.
289. Fabio No, il signorino non ha voglia di litigare, il signorino vorrebbe ritrovare tutte le sue cose, i suoi documenti, le sue agende i numeri importanti, ne sai qualcosa?
290. Michelle Potrei anche dirti di sì, visto che la tua stanza la pulisco io, ma preferisco non risponderti perché qualcuno ha voglia di litigare.
291. Fabio Quindi sei stata tu, bene!
292. Michelle Sì sono stata io, non lo farò mai più amore.
293. Fabio Dici così solo per chiudere il discorso, brava!
294. Michelle Esatto.
295. Fabio E smettila di darmi ragione!
296. Michelle Hai ragione amore.
297. Fabio Non ho affatto ragione.
298. Michelle Scusa non lo farò mai più, hai ragione non lo farò mai più.
299. Fabio Non ti devi scusare, non è colpa tua, fallo pure quando ti pare, va bene?
300. Michelle Scusa.
301. Fabio E scusa tu!
302. Michelle Fabio, non è carino da parte tua leggere mentre siamo a tavola.
303. Fabio Michelle, per favore, non mi parlare mentre sto leggendo il giornale grazie... Ecco, vedi, hanno aumentato di nuovo le assicurazioni, lo sapevo, perché tutti gli anni ...
304. Michelle Fabio, per favore, non mi parlare mentre sto leggendo la scatola dei cereali.

305. Fabio Adesso...
306. Michelle E' incredibile, contengono B12!
307. Fabio Va bene, va bene, va bene, hai vinto, va bene. Parliamo un po', dai. Quindi: lavoro? tutto bene?
308. Michelle Benissimo, sono riuscita a spostare la data per le vacanze, è tutto sistemato.
309. Fabio Brava, me l'hai detto ieri, amore.
310. Michelle Maria sta andando in maternità, 12 giorni e ci siamo.
311. Fabio Me l'hai detto qualche giorno fa, ti ricordi, mi fa piacere, bene.
312. Michelle Sai che ho sentito stamattina alla radio che farà bellissimo tempo.
313. Fabio Eravamo insieme in bagno, ti ricordi, e tra qualche giorno cominceranno i...
314. F + M temporali / temporali.
315. Fabio Eh, già...
316. Michelle Scusa, mi passeresti la pagina degli spettacoli?
317. Fabio Pronti! Ecco la pagina degli spettacoli per il mio amore bello!
318. Michelle Grazie!
319. Michelle Sai che ultimamente sto facendo dei sogni erotici? Non mi è mai successo, una roba pazzesca...
320. Fabio Normale.
321. Michelle Sto sognando di far l'amore con attori, calciatori, anche più di uno. Deve essere una specie di tempesta ormonale, la stagione.
322. Fabio Chi lo sa, vabbè ... comunque, quando ti succede, perché non mi svegli amore, potrei darti una mano io.
323. Michelle Perché, tu sei un attore o un calciatore?
324. Fabio No, però...
325. Michelle E allora perché dovrei svegliarti?
326. Fabio E allora? Chi ha deciso di venire qui? Chi ha voluto fortemente questo posto, l'ha trovato e l'ha scelto? Sentiamo!
327. Michelle Io!
328. Fabio Infatti, però ho guidato io, quindi siamo pari.
329. Kelner Buona sera, avete prenotato?
330. Michelle No.
331. Kelner Non c'è problema. Non fumatori o fumatori?
332. Michelle Non fumatori, anche se devo dire che la saletta fumatori è decisamente più carina, eh? Però mangiare con l'odore del fumo non è un granché, eh? Ci sono delle luci soffuse bellissime di là, di qua non le avete le luci soffuse? Allora va bene non fumatori.
333. Kelner Avete qualche preferenza per il tavolo, volete stare vicino alla finestra o al centro della sala, oppure c'è la saletta di sopra molto carina.
334. Fabio Mah, uguale.
335. Michelle Direi vicino alla finestra no? Anche se il centro sala è molto carino, sì però se ci mettiamo lì siamo vicini all'entrata, poi c'è il condizionatore di là?
336. Fabio Sì.
337. Michelle Allora, mettiamoci su nella sala sopra che fa anche meno freddo.
338. Fabio Bom, saletta di sopra e non se ne parla più, dai.
339. Michelle No, dai, vicino alla finestra.
340. Fabio Arrivederci.
341. Michelle Amore, no, amore!
342. Michelle Fabio, possiamo cambiare di posto?
343. Fabio Perché?
344. Michelle Preferisco, perché ho uno spiffero nella schiena.
345. Fabio Sì, come no.
346. Michelle Grazie amore mio.
347. Fabio Ma figurati se non possiamo cambiare posto, perché!
348. Kelner Gradiscono un aperitivo?
349. Michelle Sì, grazie, allora io prendo un'acqua minerale, anzi, no, prosecco, però ho lo stomaco vuoto, non fa mica tanto bene l'alcol, massì un Bellini, anzi no, un prosecco.
350. Kelner E per lei signore?
351. Fabio Io vorrei una donna senza dubbi per favore, no magari mi tengo questa che è un pochino più ... anche se quella senza dubbi, magari indecisa, però con un po' di certezze ma con, bionda che assomigli a lei, però mora, bionda ma mora però con tanti dubbi senza certezze, con un po' di ironia, magari, tengo lei, uguale.

352. Fabio Cosa prendi amore?
353. Michelle Mah, quasi quasi una bella bistecchina alla griglia di manzo, buona.
354. Fabio Oh, dove la vedi, dove?
355. Michelle Cosa?
356. Fabio La bistecchina di manzo, dove la vedi?
357. Michelle Ma c'è bisogno di vederla, scusa, non ho mica capito. Non è che mi invento le bistecche di manzo.
358. Fabio Ho bisogno di vederle, perché devo visualizzare le cose, dove la vedi?
359. Michelle Bene, sai che cosa vuol dire questo, vero?
360. Fabio No, cosa vuol dire.
361. Michelle Vuol dire che tu nel tuo subconscio non mi credi, non ti fidi proprio.
362. Fabio Michelle, non personalizzare, sto dicendo che voglio vedere la scritta bistecca di manzo, punto.
363. Michelle Toh, sei contento, qua, ecco qua. Sotto secondi, quarta scritta.
364. Fabio Mamma mia!
365. Michelle Guarda, c'è anche la crème brûlée!
366. Fabio Dove la vedi, dove, sotto secondi, sotto primi, dove, dove l'hai vista, dov'è? dov'è? dov'è? dov'è? dov'è?
367. Kelner I signori desiderano?
368. Fabio Dai amore.
369. Michelle Fai tu amore.
370. Fabio Allora un risotto alle erbe e una bistecca di manzo, grazie.
371. Kelner Benissimo e per la signorina?
372. Michelle Io vorrei le pennette ai gamberi in salsa di asparagi e di secondo i totani alla malvasia... senta, con gli asparagi c'è anche la panna?
373. Kelner Sì un pochino di panna c'è.
374. Michelle No, prenderò il risotto alle seppie e anzi no, i totani, no, ho cambiato idea, prendo il rombo alla finocchiella selvatica che è eccezionale secondo me... senta, invece della finocchiella, è possibile un po' di quel bel radicchio che c'è associato qua alla spigola?
375. Kelner Devo chiedere allo chef.
376. Michelle Grazie, nooo! C'è anche la frittura di paranza! Quasi quasi un pochino qua in mezzo al tavolo...
377. Fabio Però decidi amore, sì o no.
378. Michelle ... tu cosa hai preso?
379. Fabio Risotto alle erbe e bistecca di manzo.
380. Michelle Ottima idea, risotto alle erbe anche per me vai, vai, vai... senta al posto del radicchio posso avere delle belle patate al forno, belle croccanti eh? Grazie mille!
381. Kelner Che vino desiderano?
382. Fabio Dunque... il vino lo decido io, eh?
383. Michelle E perché?
384. Fabio Chiude a mezzanotte il ristorante. Brunello di Montalcino.
385. Michelle Ma sei sicuro che va bene?
386. Fabio Salute!
387. Fabio Avrò 70 milioni di gradi, sto vino!
388. Kelner I signori hanno gradito la cena?
389. Michelle Moltissimo, soprattutto il vino.
390. Fabio Abbiamo seccato una bottiglia... no, no, lascia, faccio io, faccio io.
391. Michelle Ma no, pago io, hai fatto tutto tu oggi tesoro, tocca a me, dai!
392. Fabio Sicura? Sicura?
393. Michelle Perbacco!
394. Fabio Vedi? Vedi? Lo sapevo, faccio io, faccio io.
395. Michelle E' possibile che tu non possa accettare che la tua donna ogni tanto paghi un conto?
396. Fabio Ma no, mi fa piacere!
397. Michelle Certo, Devi tirare fuori il tuo grosso portafoglio, farlo vedere a tutti che guadagni più di me, signore e signori il mio uomo guadagna più di me, oh, lo abbiamo sbandierato ai 4 venti. Sei contento?
398. Fabio Michelle basta, paga te, basta che stai zitta e parli piano!
399. Michelle Vedo che è bastato poco per convincerti, eh? Braccino! Oh! non ho soldi.
400. Michelle Dunque, quant'è che si lasciava all'estero di mancia? il 10 per 100.

401. Fabio Michelle. facciamo così, gli lasciamo 7, 8 €, basta che andiamo via, non ne posso proprio più!
402. Michelle Non è giusto 7, 8 euro no no.
403. Fabio Uh, facciamo una cosa, senti, siccome non è compreso il servizio, gli lasciamo € 10, così il cameriere è contento.
404. Michelle 10 € ma sei scemo, è tantissimo!
405. Fabio Stupido, non siamo mica all'estero, lasciamo € 2, come fanno tutti.
406. Michelle Brutto taccagno spilorcio, ma l'ha sentito, scusi, vuole lasciarle € 2, braccino!... guarda che se gli lasciamo un po' di più si ricordano di noi.
407. Fabio Michelle, non ti preoccupare, che qui di noi non si dimenticano più.
408. Michelle Perché?... Adesso ci concentriamo e il 10 per 100 di € 143,75 è... Se fosse 100 € sarebbero 10, invece 40 ...
409. Fabio Michelle, perché non ti porti una calcolatrice?
410. Michelle Ma bravo il mio amore! Il telefonino ha la calcolatrice! Non ci avevo pensato, giusto! Allora... Giovanni, non ti volevo chiamare io, no, è che ero distratta, stavo trafficando con il telefonino, ma pensa te, destino, senti, ma la Samantha si è ripresa? ... Troppo complicato per me il telefonino, senti amore, ce l'hai una penna?
411. Fabio Amore, non è che si può stare qua tutta la serata e dai, su, dai, dai!
- A letto**
412. Fabio Bellissimo, come hai detto che si intitola?
413. Michelle Amore, 9 settimane e mezzo, non l'hai mai visto? Tutte le donne del mondo hanno fantasticato sulle performance di Mickey Rourke e tu non lo hai visto.
414. Fabio Tu sei più fortunata, non devi neanche fantasticare.
415. Michelle E' vero amore, vero, vero, vero... Qual è la scena che ti è piaciuta di più?
416. Fabio Quella del frigo... Mi ha fatto venire delle voglie...
417. Michelle Porcellino...
418. Fabio Aspetta che arrivo... non ti muovere...
419. Michelle Sì, non mi muovo.
420. Fabio Ci conto, eh?
421. Michelle Mickey!
422. Fabio Arrivo!
423. Michelle Sei pronto?
424. Fabio Eccolo qua!
425. Michelle Amore!
426. Fabio Qui abbiamo del miele per la signora...
427. Michelle Sì! Bendami...
428. Fabio No!
429. Michelle Bendami!
430. Fabio No, ti bendi da sola!
431. Michelle Oddio, sì!
432. Fabio Te lo ordino, schiava!
433. Michelle Non esagerare, eh?
434. Fabio No, arriva il miele!
435. Michelle Sì, ma prima voglio un po' di ghiaccio.
436. Fabio Ghiaccio! La padrona ha ordinato del ghiaccio, portatemi del ghiaccio, schiavi anche voi! Ecco il ghiaccio. Apri la mano senti come...
437. Michelle Dammi, dammi qualcos'altro, dai. Miele, spalmamelo tutto, dappertutto sì sì sì!
438. Fabio Ecco che arriva il miele, preparati.
439. Michelle Non vedo l'ora!
440. Fabio Apri la bocca!
441. Michelle Spalmamelo!

442. Fabio Piano piano... ahm! Evvai! No, dico, pane e miele è la morte sua eh?
443. Michelle Ma dai, ma sei scemo! Dai!
444. Fabio Non ti va? Dammelo.
- In palestra**
445. Dziewczynny Ciao Fabio!
446. Fabio Ciao.
447. Michelle Chi sono quelle?
448. Fabio Chi?
449. Michelle Quelle: Ci sei andato a letto?
450. Fabio No!
451. Michelle Fabio ci sei andato a letto?
452. Fabio Non le conosco nemmeno!
453. Dziewczyna Ciao Fabio!
454. Michelle Ah, è così che si saluta quando non si conoscono le persone!
455. Fabio Certo, siamo in una palestra, la gente passa, saluta e io rispondo, sono educato.
456. Michelle Educato!
457. Chłopak Ciao Fabio!
458. Fabio Ma chi li conosce... finito?
459. Fabio Una serie da 10 e ti porto a casa, giuro.
460. Michelle No! Amore...
461. Fabio Come no, guarda che Marina, la mia ex fidanzata, ti ricordi, ne faceva 5 serie da 25 per braccio.
462. Michelle Chisseneffrega di Marina, perché non ti rimetti con lei?
463. Fabio A parte il fatto che è sposata con 2 figli, dai, dove siamo arrivati, a quanto?
464. Michelle Non lo so, tutto Il sangue del cervello mi è sceso nelle braccia.
465. Fabio Poverina, già ce n'era pochino eh? Dai che ti aiuto io, uno, fuori l'aria, 2, Con quello, dai!
466. Trener Allora come andiamo?
467. Michelle Malissimo, ne ho fatti 2.
468. Trener 2 sono un po' pochi. C'è una ragazza che tutte le sere faceva 5 ripetizioni per braccio.
469. Michelle Si chiamava forse Marina?
470. Trener La conosci anche tu?
471. Michelle Fico il tapis-roulant!
472. Fabio Michelle, ma cadi dal tapis-roulant come i bambini! Non ti togliere la scarpa! si gonfia la caviglia se togli la scarpa.
473. Michelle Chi ti ha detto sta scemata!
474. Fabio E' così, tirati su dai, ma io non lo so, dai!
475. Michelle Hai finito di guardare tutte le tipe che passano? Mi porti qua in palestra e le guardi pure!
476. Fabio Io guardo le tipe? Tu, invece: "professore, ha visto che muscoli che ho".
477. Michelle Ma sei scemo!

Episodio 3. Lo chalet, gli amici a cena

478. Michelle Amore, dai, però, eh!
479. Fabio Io vorrei sapere chi è il cretino che scrive questi libretti di istruzioni, vorrei vederlo in faccia, 'sto idiota!
480. Michelle Amore mio, che in faccia, dai, ti aiuto io.
481. Fabio Fanno dei disegni che non si capisce niente.
482. Michelle Eh, non si capisce niente! dai, guarda, è facile!
483. Fabio Per favore, calma, ci vuole calma.
484. Michelle Ti do una mano, dai, amore, su.
485. Fabio Installare il fermo nella graticola nel supporto, va bene, della base facendo perno sulla leva in alto a sinistra.
486. Michelle Quello che dico io, non è che ci vuole molto tesoro (in tedesco)... guarda, c'è scritto (in tedesco).
487. Fabio (in tedesco) che cosa, non vedi che questo è...
488. Michelle E' la leva!
489. Fabio Un perno, il cassetto non è la leva.
490. Michelle Va beh allora questo sarà il supporto di base.
491. Fabio Questo è il piano di cottura.
492. Michelle E allora questo sarà il gancio della graticola, no?
493. Fabio Questo è l'elettrodo per accendere, ma dopo, non è un gancio, ti sembra un gancio?
494. Michelle E allora cosa mi chiami a fare se sai fare tutto meglio tu?
495. Fabio Io ti chiamo, chi ti ha chiamato, quando ti ho chiamato?
496. Michelle E allora se non sei capace a far le cose chiama qualcuno che è capace, no?
497. Fabio Allora, se non ce la fai a stare zitta, stai zitta almeno, No? Ti ho chiamato, quando, voglio sapere quando ti ho chiamato, sentiamo, quando, ero lì da solo ...
498. Fabio A proposito, grazie per il barbecue, è perfetto.
499. Marco Figurati, è stato uno scherzo, bastava leggere il libretto delle istruzioni. A proposito, hai controllato la temperatura?
500. Fabio Che?
501. Marco La temperatura, guarda, c'è l'indicatore, in basso.
502. Fabio Ma figurati se guardo l'indicatore, io cuocio a vista, d'istinto, la temperatura...
503. Marco La griglia, l'avrai unta, no?
504. Fabio No!
505. Marco Non hai unto la griglia! E la carne, l'hai fatta marinare?
506. Fabio No!
507. Marco Non hai fatto marinare la carne! E allora non avrai messo neanche il rosmarino?
508. Fabio Perché dovrei me...!
509. Marco Non hai messo rosmarino, ma dai!
510. Daniela Madonna, quanto è cotta sta bistecca... Certo che cuoci proprio a istinto, eh, tu. La mia è bruciata. L'avrai mica cotta sulla fiamma viva?
511. Michelle Dani!
512. Daniela Cosa ho detto?
513. Michelle A me sembra bellissima sta bistecca, dai.
514. Daniela Anche la mia, a me sembra carbone.
515. Michelle Dai, dai, dai, dai, buon appetito!
516. Fabio Oh, se volete un altro po' di bibite, cose, ditelo eh, Marco, fra l'altro alcolici e superalcolici, non c'è problema!
517. Marco No, no, per me no, pensa, è grazie a mia suocera che ho imparato a farne a meno.

518. Fabio Pensa che io grazie a mia suocera ho cominciato a bere!
519. Michelle La pianti!
520. Marco Amore, prendi un po' di limonata.
521. Daniela No, guarda, l'ho assaggiata prima, è terribile, sa di detersivo, mi è rimasto ancora il sapore in bocca.
522. Michelle Detersivo? perché non me la fai bere, così mi toglie il sapore della bistecca!

A letto, dallo psicologo

523. Fabio Buonanotte, no, Michelle, no, i biscotti a letto no, per favore!
524. Michelle Amore, sto attenta...
525. Fabio Ma che stai attenta, l'ultima volta avevo le briciole anche fra le dita dei piedi, dai!
526. Michelle Allora amore ti prometto che mangio solo dalla mia parte che non faccio neanche una briciola, ok?
527. Fabio Testarda, una bambina, ecco cosa sei, una bambina.
528. Michelle No, amore.
529. Fabio Michelle, ma hai fatto la pipì a letto!
530. Michelle Oh, si è rovesciato il latte, amore, però, guarda, non c'è neanche una briciola.
531. Fabio Bene, brava, ma vai!
532. Michelle Fabio, mi è venuta una sete pazzesca, andresti in cucina a prendermi un bicchiere d'acqua?
533. Fabio Sto dormendo, quella che senti è la mia voce registrata, buonanotte.
534. Michelle Non hai sete?
535. Fabio No.
536. Michelle Amore, abbiamo mangiato il prosciutto.
537. Fabio Lo sai che adesso che mi ci fai pensare ho la gola secca... però vai te, e dai.
538. Michelle Amore non ce la faccio.
539. Fabio Pensa a un bel bicchiere ghiacciato con tutto il vetro appannato e l'acqua che scende fresca.
540. Michelle Dai, amore, non vale, l'ho chiesto prima io.
541. Fabio Fra l'altro neanche 2 ore fa ho messo una bella bottiglia di acqua fresca in frigo...
542. Michelle No!
543. Fabio Oligominerale, effervescente naturale... Ma porca miseria, no, mi hai fatto venire una sete porca!
544. Michelle Mi raccomando anche per me, eh!
545. Psycholog Adesso ditemi cosa vedete in questo disegno.
546. Fabio Sì, mah, dunque...
547. Michelle Allora, io ci vedo un castello, un castello medievale, ci vedo le 2 torri sui lati e addirittura il ponte levatoio e le 2 bandierine.
548. Psycholog Va bene, Fabio?
549. Michelle E poi, incredibile, se si guarda ancora meglio si vede addirittura qua l'Ungheria, Budapest, oh, si vede anche il Danubio, non ci posso credere, il Danubio, qui.
550. Psycholog Certo, grazie, Fabio.
551. Michelle No, un momento, le sembrerà assurdo, però, non ci posso credere, se lei guarda veramente bene, l'iceberg, il Titanic che sta affondando con un'orchestrina che sta ancora suonando il valzer, guardi qua, l'orchestrina, la gente che si sta buttando dal Titanic per potersi salvare. E' incredibile.
552. Psycholog Complimenti, Michelle, molto bene, Fabio.

553. Fabio Bravissima, posso, dottore, io d'acchito ci vedo una macchia di petrolio, però potrebbe anche essere una mosca schiacciata, no, schiacciata sul parabrezza del Titanic mentre sul Danubio, l'orchestra suona dal ponte levatoio con la gente che cade e a colpi di chitarre, ungheresi, mi sembra evidente.
554. Psycholog Michelle, parli a Fabio del suo lavoro.
555. Michelle Ok, bene, ci sono delle volte che ho l'impressione che nel mio ufficio non venga apprezzato quello che faccio e che le possibilità di promozione siano proprio nulle.
556. Fabio Cambia ufficio.
557. Psycholog Va bene, continuate pure.
558. Michelle Magari hai ragione tu, dovrei cambiare ufficio, forse però non è questione di cambiare ufficio, forse non ho scelto il campo giusto.
559. Fabio Cambia quello allora, no?
560. Michelle OK cambio quello, ma non so fare nient'altro.
561. Fabio Rimettiti a studiare.
562. Michelle Eh, non è una brutta idea, ma mi ci vedi tornare all'università?
563. Fabio Guarda che un sacco di gente lo fa, non vedo proprio problemi e ...
564. Michelle Anche, perché no, il fatto è che se dovessi poi mollare il lavoro, e scopro che quello era il lavoro della mia vita, cosa faccio?
565. Fabio Perfetto, allora tieniti questo e buonanotte ai suonatori!
566. Michelle Ma io non lo so, non lo vede quanto è odioso, e che cacchio, cioè ha sempre la soluzione a tutto lui, non esistono problemi, non esiste niente di complicato per lui, mai niente!
567. Fabio No no no no no no no scusami, scusami amore ma io qui ti devo correggere Perché una cosa un po' complicata nella mia vita c'è.
568. Michelle Oh meno male, è umano anche lui.
569. Fabio Questo va detto.
570. Michelle Sentiamo, che cos'è!
571. Fabio Tu.
572. Psycholog Chiedo scusa.
573. Fabio No, no, lei non si preoccupi dottore. Si sfoghi perché... tutto il giorno in ufficio.
574. Fabio Amore, vado!
575. Michelle Sì.
576. Fabio Cosa fai?
577. Michelle Sto tirando fuori i panni per fare la lavatrice.
578. Fabio E perché li annusi?
579. Michelle Perché divido i miei dai tuoi.
580. Fabio Come mai?
581. Michelle Perché i miei li lavo sotto i capi delicati.
582. Fabio E invece i miei?
583. Michelle Gli do una bella botta con il lanciafiamme.
584. Fabio Esagerata, gli dà una botta con lanciafiamme, il mio amore è sempre esagerato!
585. Michelle Amore!

In bagno

586. Michelle Baghino!
587. Fabio Dimmi!
588. Michelle Mi passeresti per favore la schiuma da barba?
589. Fabio Pronti!
590. Michelle Grazie!
591. Fabio Niente.

592. Michelle Ah, già che ci sei mi passi anche il rasoio, quello rosa, lì sulla mensola, amore?
593. Fabio Si.
594. Michelle Mi passi anche la spugna per la schiena? Ah, ce l'avevo qua, scusa, amore! Ah, però ho lasciato fuori il guanto di crine, amore, me lo passi?
595. Fabio Dov'è?
596. Michelle E' lì, dai, cerca! Quasi quasi mi faccio anche lo shampoo, amore, mi passeresti lo shampoo, il balsamo e anche le proteine? Dimmelo se ti scoccia eh?
597. Fabio No, no che non mi scocci!
598. Michelle Vai via! Smettila!
-
599. Fabio Ah, scusa, scusa, cercavo la Gazzetta.
600. Michelle Amore, non c'è problema, figurati, anzi, stai qua, un po' con me.
601. Fabio Sei in bagno, magari vuoi stare nella tua intimità.
602. Michelle Va bene, dai, volevo raccontarti una cosa che mi è successa in ufficio oggi.
603. Fabio Sicura? Perché io ...
604. Michelle Amore, dai, dopo 7 anni insieme, se non c'è confidenza tra di noi, dove deve esserci, scusa, poi... Dove sei stato educato, dalle suore orsoline? Amore, dai, girati, oggi è successa una cosa pazzesca, eravamo in ufficio ...
605. Fabio Mamma mia, Michelle, però, l'ufficio va bene, però, porca miseria.
606. Michelle Fabio, come ti permetti, maleducato, dove l'hai presa tutta sta confidenza? Fuori!
607. Fabio Non è aria di rose, comunque, mamma mia!
608. Michelle Vai via!
- Dallo psicologo, la suocera**
609. Psycholog Avete paura della morte?
610. F + M Mi terrorizza / Non saprei.
611. Michelle Il fatto è che so bene che siamo delle creature effimere, e comunque il nostro non è altro che un passaggio, però non posso credere che non ci sia un motivo, che non ci sia niente per cui credo che tutti noi, ognuno di noi ha comunque un compito, un passaggio, un destino, una missione, che in qualche modo siamo tutti sottomessi a delle leggi superiori. E lei, Fabio?
612. Psycholog E lei, Fabio?
613. Fabio Io penso che la vita sia come un luna park, ci sono le montagne russe, che sono la mia attrazione preferita, poi c'è la ruota panoramica che è una palla mortale, poi un bel giorno arrivi, trovi i cancelli sprangati, la cassa chiusa, fine.
614. Psycholog E secondo questa sua metafora qual è la sua attrazione preferita?
615. Fabio Michelle.
616. Psycholog E quella terribilmente noiosa?
617. Fabio Sua madre. Altre domande?
-
618. Michelle (italiano e tedesco) Come era giovane!
619. Teściowa Zio Georg era un pazzo.
620. Michelle Lui non aveva anche un cane? Ma tu lo sai cosa ha fatto questo quando gli è morto il bassotto?
621. Teściowa Ha fatto i manifesti in tutta la città e ha fatto una bara a forma di wurstel, era difficile trovare uno più pazzo di lui!
622. Fabio Suona il telefono, pronto! Come? tutti i computer bloccati! Tutti no! Un incendio contemporaneamente! C'è un incendio nell'ufficio! No, arrivo subito, subito! Tutti calmi, arrivo! Scusate, c'è un problema in ufficio, no, siccome mi hanno chiamato dall'ufficio, c'è proprio un incendio! ... Cristina, oh, niente, richiamami, queste non mi stanno a sentire, richiama Ciao!
623. Michelle Ma da quand'è che fai i tarocchi mamma?

624. Teściowa L'ho letto su Donna Oggi... allora, guarda guarda guarda Regina di spade con la Luna vuol dire che c'è un uomo vicino a te, sai, lo vedi tutti i giorni, uno di cui ti fidi... una Regina di coppe vuol dire che quest'uomo è un manipolatore, ha i capelli scuri, è bugiardo, pigro, cattivo, un buono a nulla, insomma.
625. Michelle Luca dell'ufficio, cerca sempre di fregarmi il lavoro, ho capito.
626. Teściowa No, coppe non è nel campo del lavoro, è uno che conosci da anni.
627. Michelle Allora non può essere Luca, lavora da noi solo sei mesi.
628. Teściowa Rifletti un po', ha il naso grosso, è un perfetto idiota, sta vicino a te e tu sciocca ti fidi di lui.
629. Michelle Naso grosso, chi è?
630. Fabio Forse ho capito. C'è per caso scritto se questo signore ha una suocera molto, molto vecchia e molto, molto fastidiosa?
631. Teściowa Niente di simile.
632. Fabio Pensavo di essere io, lei invece è sicura di non essere questa, sicura?
633. Michelle Fabio!
634. Michelle Allora, io vado in bagno, però voi mi giurate che non litigherete.
635. Fabio Amore, figurati, siamo fra persone adulte.
636. Teściowa E comunque è sempre lui che inizia.
637. Michelle Mamma!
638. Fabio Miseria!
639. Teściowa Non ti piaccio, vero?
640. Fabio No, per niente.
641. Teściowa Se è per questo, neanche te piaci a me.
642. Fabio Non lo avevo capito, sa?... e allora perché non lo dice, non tira fuori questo odio schifoso che ha dentro. Ne approfitti adesso che non c'è sua figlia, no.
643. Teściowa A me non hai fatto niente, ma a mia figlia... io lo so che razza di uomo sei!
644. Fabio E che razza di uomo sarei, sentiamo!
645. Teściowa Vuoi la verità?
646. Fabio Sì, la voglio!
647. Teściowa La vuoi?
648. Fabio La voglio, e stia indietro con le mani!
649. Teściowa Non mi piaci perché non hai lo sguardo sincero, ecco.
650. Fabio E com'è questo sguardo allora?
651. Teściowa E' lo sguardo di un poligamo!
652. Fabio Amore, patatina, che c'è?
653. Michelle Mi sono venute le mie cose.
654. Fabio Guardami, guardami, guardami io ti giuro che ci riproviamo, ok?
655. Michelle Sai che adoro quando mi fissi così, perché hai lo sguardo così sincero.
656. Fabio Sincero, vero, eh già.
657. Teściowa Certi momenti preferirei essere sorda.
658. Fabio Ecco se fosse anche muta signora sarebbe un mondo molto migliore vieni, vieni.

Episodio 4. Al pronto soccorso

659. Fabio Ahia, ma non ti puoi attaccare ai capelli!
660. Michelle Scusa, mamma, tutta gonfia.
661. Fabio Cadi dal tapis roulant come i bambini, scusa. Buongiorno, forse una piccola distorsione, vediamo.
662. Pielęgniarka Il suo libretto sanitario per favore.
663. Michelle Sì.
664. Fabio Vuoi che ti dia una mano amore?
665. Michelle Grazie.
666. Fabio Cosa fai?
667. Michelle Oh, non ci posso credere, le bollette, guarda te dov'erano, beh, non servono più.
668. Fabio Infatti.
669. Michelle Le liste della spesa, grazie me le butta, incredibile, eh, ah, eccolo, il rossetto, è 3 settimane che lo cercavo, eh!
670. Fabio Non ti ha chiesto il rossetto, vero signorina?
671. Michelle Era finito nella borsa, le chiavi sono tue?
672. Fabio Non sono mie le chiavi... ti ha chiesto gentilmente...
673. Michelle Cicca?
674. Fabio Ma chi sei, Eta Beta? Eh, Eta Beta mi sembri!
675. Michelle Mal di gola?... Come facevi a sapere dove era il mio libretto?
676. Fabio Perché conosco la tua borsa meglio di te.
677. Michelle Io non voglio che tu metta le tue mani nel mio portafoglio!
678. Fabio Eh, lo so, è una debolezza, te lo confesso, io la notte mentre tu dormi prendo una pila un elmetto e mi calo nella tua borsa a scoprire mondi nuovi, nuove emozioni, oddio, chi c'è, aiuto!
679. Michelle Smettila!
680. Fabio Signorina attenzione!
681. Fabio Certo Michelle cadere dal tapis-roulant bisogna sapersi muovere in palestra... e che cos'è, dai!
682. Michelle Secondo me mi ricoverano, amore.
683. Fabio Ma che ti ricoverano, semmai ti mettono 3 bypass e ti mandano a casa nel pomeriggio. Chiedi al signore, è vero? E poi non ti ricoverano per una caviglia slogata.
684. Michelle Sì! secondo me mi operano, amore.
685. Fabio Alè! Ti operano.
686. Michelle Mi vai a casa a prendere il cuscino, il pigiama.
687. Fabio Ma sentiamo prima il medico, cosa prendo il cuscino.
688. Michelle Il blocchetto, dammi il blocchetto.
689. Fabio Che blocchetto? Ah, devi fare le ultime volontà?
690. Michelle No, amore, così ti ricordi. Allora, le pantofole, sì, poi il porta-cd con il cd di Celentano.
691. Fabio Questo per l'anestesia, è importante.
692. Michelle Poi ci vuole il mio libro che è sul comodino, la crema che non vorrei che mi venisse lo sfogo e poi il guanto di crine.
693. Fabio I bisogni di prima necessità, diciamo, per la sopravvivenza, perché, perché non portiamo anche magari la poltrona, le tende colorate che ti piacciono tanto, la abatjour oppure non so, l'armadio di ciliegio oppure ti porto, sai cosa, l'asse da stiro che la inchiodo al muro a colpi di stetoscopio.
694. Michelle Aspetta, che cos'è che avevi detto dopo le tende?
695. Michelle Fagiolo!

696. Fabio Dimmi, melanzanina...
697. Michelle Mi fai chitty chitty?
698. Fabio Pronto il chitty chitty per la nostra topolina moribonda!
699. Michelle Radicchio!
700. Fabio Che cosa prepari il minestrone, amore!
701. Michelle Sai che pensavo di comprare un cucciolino alla mamma?
702. Fabio Una bellissima idea.
703. Michelle Così gli fa compagnia.
704. Fabio Certo.
705. Michelle Ma un gattino o un cagnolino? Non so, secondo te?
706. Fabio Per me per tua mamma un bel pitbull, no, dai, scherzo scherzo, anche perché poi non saprei riconoscerli. Non è difficile, il pitbull è quello con il collare, tua madre è l'altra, giusto?
707. Michelle Quando hai finito, fai un fischietto, eh?
708. Fabio Un rottweiler, un bel rottweiler eh no, no, no. Perché è un po' debole come carattere il rottweiler rispetto a tua mamma un po' mammoletta, anche se ripensandoci, potremmo prendere un elastichino e stringergli le palline, così tutta l'aggressività...
709. Michelle Smettila, ma sei proprio un melanzanino scemino, neh.
710. Fabio Senti piuttosto. No. sai cosa? Un bel felino potremmo prendere a tua mamma.
711. Michelle Cioè?
712. Fabio Una tigre del bengala.
713. Michelle Perché vuoi farla sbranare, dai!
714. Fabio Vero, povera tigre, cosa ha fatto di male, già è in via di estinzione, la diamo anche in pasto alla vecchia!

All'ospedale, gli amici

715. Fabio 'Sta gambina gigia che si è fatta male, lei...
716. Michelle Dai, che non ho fatto la ceretta!
717. Fabio No, urca miseria, mi son tagliato, guarda, la usiamo per carteggiare le finestre, così!
718. Michelle Cosa fai? Ci vuoi andare a letto?
719. Fabio Con chi?
720. Michelle Non fare il finto tonto!
721. Fabio Con?
722. Michelle L'infermiera.
723. Fabio Prima volta nella mia vita che la vedo, figurati.
724. Michelle Guarda che ho letto su Donna Oggi che voi uomini vi fate un sacco di fantasie sulle infermiere, eh?
725. Fabio Quello è un po' vero...
726. Michelle Ah si?
727. Fabio Un po' vero... però, io... Te l'ho mai detto che ho avuto una fidanzata infermiera?
728. Michelle No.
729. Fabio Quindi non avevo bisogno di tante fantasie, capisci.
730. Michelle Come ti sei trovato?
731. Fabio Malissimo.
732. Michelle Ma va!
733. Fabio Una noia, sai di queste che pensano sempre al lavoro, vai a mangiare fuori, cenetta a lume di candela, lei ti prende la mano "hai l'aritmia, Fabio, prendi le medicine, cosa vedo? cosa vedo? la pupilla dilatata! Ah, chiamiamo subito il medico!" porca miseria!
734. Michelle 'Mazza che eccitante, e poi...
735. Fabio Eh, una roba!

736. Michelle C'è qualcos'altro?
737. Fabio C'era una cosa un po' stravagante... che lei di tanto in tanto mi prendeva i testicoli tirava e diceva "Tossisci! Tossisci!"
738. Michelle Dai, che schifo, non voglio più sentire!
739. Fabio E io mi eccitavo, mi ingrifavo, e la prendevo, eh dopo, tutto, sul divano, sopra, sotto!
740. Michelle Mi hai mai tradita?
741. Fabio Chi?
742. Michelle Mi hai mai tradita?
743. Fabio Michelle, tu mi interrompi una lettura fondamentale come Selezione del 75 per fare una domanda così stupida?
744. Michelle Vedi, mi hai risposto con una domanda e questo vuol dire che mi hai tradita.
745. Fabio Che regola è? Che regola è? Scusa, allora, tu, tua mamma, pensi che sia una donna insopportabile?
746. Michelle Cosa c'entra?
747. Fabio Rispondi, pensi che tua mamma sia una donna insopportabile?
748. Michelle Perché giri il discorso?
749. Fabio Hai visto? Hai risposto con una domanda a una domanda. Siccome tu non pensi che tua mamma sia una donna insopportabile. vuol dire che questa teoria non funziona.
750. Michelle E quindi vuol dire che mi hai tradita.
751. Fabio Michelle, ti ho appena detto che se tu rispondi a una domanda con una domanda non vuol dire necessariamente che questa sia un'affermazione positiva.
752. Michelle No! Ahia!
753. Fabio Cosa stai facendo? Ma dove le leggi queste cose?
754. Michelle Donna Oggi.
755. Fabio Donna Oggi, bene, brava, brava, bello! Signora gli dica qualcosa, non si possono leggere tutte le stupidaggini di questo mondo, glielo dica!
756. Pierwsza kobieta Anch'io leggo Donna Oggi.
757. Michelle Brava!
758. Druga kobieta Lo leggo anch'io.
759. Fabio Brava! Un bel esempio per i vostri figli e i vostri nipoti! Brava tutte! Ma pensa te!
760. Druga kobieta Porco!
761. Michelle Che cosa c'è?
762. Fabio Cosa c'è, tre ore e mezza che siamo qui, non vedi, senti che odore, che puzza, guarda la gente, che c'è da aspettare altre 3 ore, sicuro.
763. Michelle Calmati amore però.
764. Fabio Potevamo andare in una clinica privata, No, qui.
765. Michelle Ma è normale c'è un pochino più di lentezza perché c'è tanta gente. Scusa eh, comunque, guarda che nelle strutture pubbliche ci sono i medici migliori.
766. Fabio Che vengano, che vengano 'sti medici migliori, che si appalesino, li voglio vedere. Se tra 5 minuti se non sono qui, ti prendo, ti carico in macchina, ti porto in una clinica privata, o no, o sbaglio?
767. Mężczyzna Io vengo da una clinica privata.
768. Fabio Oh, il signore ha capito tutto, viene da una clinica privata...
769. Mężczyzna Lì è tutto perfetto.
770. Fabio Perfetto.
771. Mężczyzna Sono tutti molto organizzati, gentili...
772. Fabio Ti abbracciano.

773. Mężczyzna I medici ricevono subito ed è tutto pulitissimo.
774. Fabio Gente che ti vuole bene, che ti accoglie...
775. Mężczyzna E vorrei ben vedere! Una settimana 10.000 euro.
776. Fabio Cosa? 10.000 euro? Allora, signori, vogliamo dire che negli ospedali pubblici ci sono i medici migliori, o no? Vogliam far finta di niente? Certo, vi do ragione, voi mi guardare perplessi, c'è un po' da aspettare, ma cosa abbiamo da fare, che cosa avremmo da fare di così urgente che non può aspettare, anzi è un modo per conoscersi, signora, piacere, per esempio io sono Fabio, lei è Michelle.
777. Michelle Adesso ti calmi.
778. Fabio Io, anche laggiù in fondo, io la mia carotina non la do nelle mani di un uomo che non sa, io la do nelle mani di uno bravo, la mia carotina, lo devono sapere.
779. Daniela Ah, sentite, Marco ha una notizia da darvi, ve lo annunciamo ufficialmente, Marco è...
780. Fabio Gay, gay!
781. Michelle Amore, dai!
782. Marco No, magari, sono ipoglicemico.
783. Fabio Eh, ma, però ci sono andato vicino...
784. Marco Perché?
785. Fabio Eh, perché uno comincia con l'ipoglicemia e poi...
786. Michelle lascia fare, lascia fare!
787. Fabio Come l'hai scoperto, scusa.
788. Marco Ho letto una rivista, descrivevano tutti i sintomi e sono esattamente quelli che ho io: mancanza di energia, stordimento, vampate di calore dopo mangiato.
789. Michelle Ma allora ce l'ho anch'io.
790. Fabio Michelle!
791. Marco Ah, per caso diventi irritabile quando hai fame?
792. Michelle Sì, vero amore?
793. Marco Lo sai che c'è un'altra prova?
794. Michelle No.
795. Marco Se mangi lo zucchero, un'ora dopo ti viene fame?
796. Fabio Dai, ma scherziamo?
797. Marco Allora sei ipoglicemica anche tu, non ci sono dubbi.
798. Fabio Ma che ipoglicemica! Su, allora facciamo un bel brindisi a questa improvvisa botta di ipoglicemia che ci ha colpito tutti, dai, vai!
799. Marco No, no, grazie, il vino è sconsigliato agli ipoglicemici, è veleno.
800. Michelle Sì, sai che tutto sommato queste vampate di caldo...
801. Fabio Dimmi...
802. Michelle In realtà sono dei gran brividi di freddo. Infatti mi ci vuole un...
803. Fabio ...un pochino di vinello?
804. Michelle Sì!
805. Fabio Ti adoro, ti adoro, scusate, con tutto il mio affetto, però, vorrei brindare a questa guarigione miracolosa che ha colpito Michelle, salute alla vostra, senti cos'è, senti cos'è!
806. Michelle Dove l'hai trovato?
807. Fabio Il contadino qui dietro.
808. Michelle Vi sposate!
809. Daniela Sì!
810. Michelle No! Ma dove? In chiesa o in comune?
811. Daniela No, no in chiesa, col viaggio di nozze e tutto il resto.

812. Michelle Amore, hai sentito, si sposano in chiesa con il viaggio di nozze!
813. Daniela Michelle vuoi farmi da damigella d'onore?
814. Michelle Oddio, Dani, questo è troppo per me, la damigella d'onore, grazie, grazie, che bello, si sposano amore!
815. Daniela Se fai così adesso, pensa quando vi sposate.
816. Fabio No, ma è per dire, si dice.
817. Michelle Tu sai qualcosa che io non so, vero Marco?
818. Fabio No, no, no, era per dire, solo per dire.
819. Michelle Grazie, amore mio, ecco perché hai organizzato tutto questo, grazie amore, anch'io ti amo, anch'io lo voglio, lo voglio!
820. Fabio Era per dire, lo vuoi? Cosa vuoi amore? Era per dire, era per dire, era per dire, per dire, per dire!
821. Fabio Cece, vieni a letto?
822. Michelle Sì, aspetta, ho passato una settimana, guarda, come se mi fosse passato sopra un tram.
823. Fabio Appunto, adesso la settimana è finita, dai, vieni a fare il riposino, sbrigati, dai, dai, dai, però veloce!
824. Michelle Un attimo, e che sarà mai.
825. Fabio E che sarà mai, c'è una sorpresa!
826. Michelle Uh, una sorpresa!
827. Fabio Un sorpresone!
828. Michelle Sorpresa! e quale quale quale!
829. Fabio Le parole crociate, un bell'applauso, bene bene bene!
830. Michelle Mi sembrava strano! 5 lettere, uno verticale, no a me sembra uno orizzontale... 16 orizzontale, serpente velenoso presente anche in Italia 8 lettere.
831. Fabio Suocera.
832. Michelle Guarda che suocera ha 7 lettere.
833. Fabio Ah, no, mi è venuto in mente, serpente velenoso presente anche in Italia, certo, c'era sul giornale, il tuamamma gigante.
834. Michelle Esiste?
835. Fabio Certo, il tuamamma gigante e il black mamba sono serpenti letali africani che si sono trasferiti adesso, sia in Sicilia che in Calabria. scrivi scrivi scrivi, tuamamma, scrivi.
836. Michelle Ma ha 7 lettere!
837. Fabio Amore, con 2 emme 2 emme.
838. Michelle E allora, tuamamma... 9 orizzontale, scrisse il Circolo Pickwick, boh!
839. Fabio Spetta spetta spetta, ce l'ho sulla punta della lingua, leggi.
840. Michelle Non riesco a leggere, fai vedere.
841. Fabio Sei cretina! mi hai fatto un male! dai lo so, Circolo Pickwick, chi è che non l'ha letto.
842. Michelle Pickwick, guarda che se non lo sai non è una tragedia, eh ... vado un attimo in bagno.
843. Fabio Lo so, figurati se non so chi ha scritto il Circolo Pickwick.
844. Michelle Dai tanto non lo sappiamo, cambiamo domanda, via.
845. Fabio No, un attimo, Picwick hai detto, no, ma dai, lo sanno anche i bambini, Charles Dickens, tra l'altro nato nel 1812 e morto nel 1870. Tragedia, quanto ho pianto, era il mio preferito, pensa.
846. Michelle Manca una lettera.
847. Fabio No, con la C, Charles Dickens. Mamma mia che 'gnorante, proprio, brutta l'ignoranza brutta... Dai, veloce, sfruttiamo i talenti di casa, domande, domande.
848. Michelle 21 orizzontale, vittoriosa battaglia di Napoleone del 1805, famosa anche come la battaglia dei 3 imperatori.
849. Fabio La famosa battaglia dei 3 imperatori del 1805, come no, quante lettere.
850. Michelle 10.

851. Fabio Tolosa, no Tolosa, Saint germain, no no no certo, Waterloo.
852. Michelle Ma inizia con la A, Fabio.
853. Fabio Awallo! comunque usami, usami, perché io su Napoleone so tutto. Vado un attimo in bagno, mi raccomando, eh, Eccolo qua mi è venuto in mente, Aquisgrana, come ho fatto a non pensarci... porca miseria, non ci sta!
854. Michelle Non ci sta? perché non provi con Austerlitz?
855. Fabio Eh, no, guarda, manca una lettera, peccato.
856. Michelle TZ finale, ignorante, brutta bestia l'ignoranza, mamma mia!

Episodio 5. Al cinema, al letto, parole crociate

857. Fabio Cioè, no, perché tua mamma insiste “andate a vedere questi film, andate a vedere questi film” questo aveva detto che era bello, era bruttissimo, melenso, brutto, proprio, poco coinvolgente, io non so, non capisco.
858. Michelle Infatti, non era un granché.
859. Fabio Dai, che andiamo, su, abbiamo perso 2 ore... Scusa non trovo le chiavi della..., vai pure che arrivo. Perché sei andato via, lei ti amava e tu..., vaffanculo!
860. Michelle Amore?
861. Fabio Pronti, eccolo!
862. Michelle Amore!
863. Fabio Che film siamo venuti a vedere, poi?
864. Michelle È un thriller bellissimo tratto da un libro che ho appena letto.
865. Fabio Bene!
866. Michelle Allora è la storia di questa donna, cui muore il marito, lei rovista tra le carte, scopre che lui era un serial killer, allora si confida con il cognato che è un assassino anche lui, ma lei inizialmente non lo sa, poi conosce un medico che decide di aiutare, insieme avvelenano il cognato poi scappano e lei muore, è bellissimo, sta iniziando, buon film!
867. Fabio Certo, buon film... Sai che ieri ho chiamato Ted in America?
868. Michelle Me lo dici dopo.
869. Fabio Nell'ultima puntata di Beautiful, Kevin muore, lo mettono sotto con la macchina.
870. Michelle Non è vero!
871. Fabio Avanti e indietro.
872. Michelle Perché me l'hai detto!
873. Fabio Lui e il cane.
874. Michelle Volevo darti un bacio!
875. Fabio Scusa, amore, scusami, vuoi ancora un pochino?
876. Michelle No!
877. Michelle Sei orizzontale, questa è lunghissima: la prima opera di Giuseppe Verdi, 25 lettere, impossibile.
878. Fabio Impossibile per te, io son preparato, Dimmi le lettere, per favore.
879. Michelle OB all'inizio poi una C, una NT nel mezzo e poi una O alla fine.
880. Fabio Ovviamente, la O alla fine, proprio emblematica, mi sa che la so io, eh? sì sì... Senti amore, vai per favore a prendermi una bottiglietta d'acqua. Ho una sete. Incredibile.
881. Michelle Sai che non sto per niente bene, non so come mai, proprio dei brividi...
882. Fabio Mi dispiace.
883. Michelle Amore, mi andresti, a prendere un'aspirina, ti prego.
884. Fabio Questa è tua mamma, ha suonato, a quest'ora è tua mamma, vai!
885. Michelle Cosa dici che mia madre è a Berna, poi non ho sentito mica niente, io... hai lasciato il computer acceso, tu, eh!
886. Fabio No, sto scaricando una cosa da internet, pensa.
887. F + M Non è che per caso hai lasciato il gas aperto?
888. Fabio No, l'ho visto, Mia, mia! Fa' vedere!
889. Michelle Un'altra lunghissima: sinonimo di spazzino, 18 lettere.
890. Fabio Questa la so, io, sta qui... Il gattino dei vicini, l'hai visto? Piccolino, tutto con quel musino...
891. Michelle No, amore, dov'è?
892. Fabio E' di là, senti che miagola, vai, corri a vedere!
893. Michelle Ma quale gatto, Fabio che cosa hai lì?

894. Fabio Dove?
895. Michelle Dietro la schiena.
896. Fabio Culo, sempre avuto.
897. Michelle Cosa hai dietro la schiena?
898. Fabio Vuoi vedere?
899. Michelle L'enciclopedia! Ah, è così che risolvi i tuoi quiz, tu?
900. Fabio Ha parlato Miss Austerlitz con la TZ, siamo pari.
901. Michelle Ma pari un corno, dai qua, non vale!
902. Fabio Quella è mia, l'ho comprata io!
903. Michelle Ridammela! Cosa fai, dai qua!
904. Śmieciarz Oh, ma che, siete scemi!
905. Fabio Scusi signor spazzino, la mia ragazza ha perso la testa!
906. Śmieciarz Ma che spazzino, operatore ecologico!
907. F + M Sinonimo di spazzino!
908. Fabio Dov'è, primo!
909. Michelle Lo emette il cavallo.
910. Fabio Hihihih.
911. Michelle Ma no così, come si scrive? Capoluogo dell'Abruzzo.
912. Fabio Sapevo quello del Molise.
913. Michelle E infatti c'è: capoluogo del Molise.
914. Fabio Ormai...
915. Michelle Eh, ah, confina con la Toscana.
916. Fabio Il mare.
917. Michelle Fabio, io sono svizzera, ma tu dovresti saperle queste cose...
918. Fabio Tornato! Grazie! Leggi, leggi subito, allora, capoluogo del Molise, vediamo, leggi leggi, il verso del cavallo, per favore.
919. Michelle Nitrito.
920. Fabio Nitrito, infatti, lo volevo dire, nitrito.
921. Fabio Dai, per favore, basta con le parole crociate.
922. Michelle L'ultima, guarda, chi fa questa vince tutto, eh? 4 orizzontale, il bastoncino della majorettes, 8 lettere, io non lo so, vado in bagno a riflettere, quando torno magari ti è venuto in mente, anche perché qua dietro ...
923. Fabio C'è poco da fare la simpatica, guarda che non ho bisogno di questi mezzucci, io, basta far lavorare il cervello. Uno ripete majorette, majorette, majorette, ti viene in mente, no? ... Marco, scusa, stavi lavorando? Vai, chisseneffrega, tua sorella non faceva la majorettes? Infatti! Come si chiama il bastone, cortesemente, il bastone delle... Ah, sei sicuro? Okay! Ciao.
924. Michelle Allora, ti è venuto in mente?
925. Fabio Sì, ma non solo quello, anche perché ho avuto una storia un po' torbida con una majorette, un'estate caldissima. Raclette ... cosa non abbiamo fatto con quella raclette.
926. Michelle Per stare, ci sta, peccato però che poi capoluogo del Piemonte mi diventa Rorino... e con pomodoro e mozzarella sarà la lizza? scusi ci porta una lizza Margherita?
927. Fabio Mi sono sbagliato.
928. Michelle Mi è venuto in mente, twirling, Ma pensa te! cosa fai, chi chiami?
929. Fabio Niente una roba di lavoro, vai vai vai... Marco, grandissimo, vai a cagare!
930. Michelle Ma cosa ha fatto?
931. Fabio Cosa ha fatto sto idiota, cretino di un impedito!

932. Michelle Ma dai! Povero! ... Marco, grazie, oh, c'è cascato!

A letto, in bagno

933. Fabio Eccola qui. Ciao cece.
934. Michelle Ciao, cos'è?
935. Fabio Cos'è, guarda, con tutto il cuore.
936. Michelle Potevi scrivere al computer, che calligrafia hai.
937. Fabio Vabbè, però si capisce, dai!
938. Michelle “Ci avevo paura che potessimo perderci” ci avevo paura?
939. Fabio Sì.
940. Michelle Avevo paura, eh, Fabio, dai...
941. Fabio Perché non ...
942. Michelle “Da 7 anni in qua nessun giorno è stato uguale all'altro.” Cucciolino, qua con l'accento?
943. Fabio Sì
944. Michelle Qui e qua l'accento mai non ha, eh?
945. Fabio Vabbè, però è carino il concetto.
946. Michelle “Non ci lasceremo mai.”
947. Fabio Mai mai mai.
948. Michelle Lasceremo con la I! (Accento napoletano) Fabio quanto sei permaloso, ma dai, la tua prima lettera d'amore...
949. Fabio Anche l'ultima.
950. Michelle Amore!
951. Michelle Amore, ho appena rifatto il letto!
952. Fabio Pisolino?
953. Michelle Pisolino col mio amore?
954. Fabio Sai com'è, sabato pomeriggio, il pisolino ci sta tutto, eh.
955. Michelle Dico che non è niente male come idea.
956. Fabio Brava.
957. Michelle Pisolino piccolino piccolino.
958. Fabio Piccolino, però sai com'è (ulula)... Michelle, si era detto pisolino, non stato di morte apparente... amore... cucciola... Michelle!
959. Michelle Amore, stavo dormendo, deficiente!
960. Fabio Me n'ero accorto...
961. Michelle Amore!
962. Fabio Dormiamo, prendiamo le parole alla lettera...
963. Fabio Stanco morto, buonanotte amore.
964. Michelle Notte.
965. Fabio Michelle...
966. Michelle Che?
967. Fabio Cos'è?
968. Michelle Cosa?
969. Fabio Come cosa? Questi sono dei sassi sotto il cuscino, ma sei impazzita?
970. Michelle Non sono dei sassi, sono delle pietre dure.
971. Fabio Molto dure, molto dure.
972. Michelle C'è scritto su Donna Oggi che tengono lontani tutti gli incubi.

973. Fabio E certo che tengono lontani gli incubi. Per forza, uno non dorme, chiaro che non hai gli incubi, dai, per favore, su, non scherziamo... Ma tu non li hai! questo cos'è? questo cos'è?
974. Michelle E' la sciarpina Zen, ha la stessa funzione fantastica, perché serve a ritrovare tutta la serenità e tenere lontani gli incubi.
975. Fabio Io i sassi e tu la sciarpina zen, eh?
976. Michelle Certo.
977. Fabio Me la presteresti un attimo?
978. Michelle Sì amore.
979. Fabio Perché sento che ha un influsso... Dammela un secondo, E' bella questa idea, scusa, vado a ritrovare la mia serenità.
980. Michelle Dove?
981. Fabio Lo so io, stai lì, non ti preoccupare.
982. Michelle Fabio, no!
983. Michelle Beh, non mi chiedi come è andata oggi?
984. Fabio Com'è andata?
985. Michelle Una giornata pazzesca, amore, guarda, mi son divertita troppo, ho fatto di quelle risate, un mal di pancia pensa che... sono andata in ufficio, ho trovato queste 2 colleghe che sono andate a sciare nello stesso posto dove siamo andati noi, a Gstaad, Oh, ho visto le foto, non ci potevo credere, tutto uguale, erano vestiti come noi, avevano l'attrezzatura come noi, sembrava fossero andate nello stesso negozio, delle risate, una cosa ... Poi nel pomeriggio altre risate, sala riunioni, due tizie, la stessa borsa, identica, poi queste due tizie del marketing, figurati come si son guardate, oh, neanche a farlo apposta sono uscite, si sono scambiate la borsa. Pensa che macello, oh, telefonino, borsellino, tutto, hanno dovuto fare delle telefonate, un disastro. 'More... Poi nel pomeriggio è arrivato anche il capo nel mio ufficio e mi è saltato addosso sul tavolo dell'ufficio e patapim patapam patapum, eravamo talmente eccitati oh che abbiamo chiamato anche il portinaio perché, dai, mica male il portinaio, poi tutte le colleghe, un'ammucchiata amore pazzesca, oh, ci siamo proprio divertiti devo dire eh!
986. Fabio Bene, quindi una bella giornata, va be', un po' dura, però, piacevole ... brava, il mio amore...
987. Michelle 'More.
988. Fabio No, Michelle, non scherzare, costa un sacco di soldi il mio palmare, Michelle, dai Michelle!
989. Michelle Allora esisto, amore, eh? Ciao!
990. Fabio Io lo cerco.
991. Michelle Acqua acquetta, fuochino fuochino... amore!
992. Fabio Cos'è?
993. Michelle Amore!

Streszczenie w języku polskim

W rozprawie doktorskiej przedstawiono analizę zwyczajów komunikacyjnych wybranych fikcyjnych postaci telewizyjnych pochodzących z różnych krajów, o odmiennych lokalnych uwarunkowaniach kulturowych i społecznych. Celem jest ustalenie, w jaki sposób ich idiolekt – indywidualny sposób posługiwania się językiem – odzwierciedla cechy osobowościowe, role społeczne i relacje bohaterów.

Materiał badawczy stanowią cztery lokalne wersje formatu *Un gars, une fille* – oryginalna kanadyjska z Quebecu oraz adaptacje: polska (*Kasia i Tomek*), rosyjska (*Caaua u Mauua*) i włoska (*Love Bugs*). Jest to *sitcom* przedstawiający krótkie sceny z życia pary zakochanych. Podczas adaptacji przez lokalne stacje nie tylko przetłumaczono dialogi, lecz także dopasowano ich treść do kontekstu kulturowego odbiorców.

Analiza koncentruje się na sposobach, w jakie bohaterowie – mający zbieżne cechy osobowościowe i relacyjne – komunikują się w odmiennych kontekstach kulturowo-językowych, w szczególności w interakcjach budujących lub zaburzających harmonię związku. W przypadku postaci fikcyjnych idiolekt nie jest spontanicznym wytworem jednostki, lecz efektem pracy scenarzystów i aktorów, co pozwala modelować określone wrażenia i kreować spójny wizerunek bohaterów.

W badaniu wykorzystano metodologię analizy dyskursu według Jamesa Paula Gee, z naciskiem na aspekty gramatyczne, semantyczne i pragmatyczne. Porównanie korpusów dialogów z początkowych odcinków każdej wersji serialu pozwala wskazać różnice w strategiach komunikacyjnych wynikające z lokalnych norm kulturowych, m.in. w zakresie wyrażania emocji, relacji rodzinnych czy podejścia do tematów wrażliwych (seks, polityka, religia). Porównanie obejmuje zarówno codzienne rozmowy prywatne bohaterów, jak i dialogi w kontekście rodzinnym oraz instytucjonalnym.

W pracy potraktowano program telewizyjny jako tekst kultury, analizowany w ujęciu językoznawczym, z pominięciem oceny jego wartości artystycznych. Dialogi są traktowane jak zapisy naturalnych rozmów, co umożliwia zastosowanie narzędzi badawczych właściwych dla analizy autentycznych interakcji językowych. Przyjęte podejście pozwala z jednej strony odtworzyć modele komunikacji ze świata rzeczywistego, a z drugiej – uchwycić potencjał formatów telewizyjnych w kształtowaniu nowych wzorców językowych wśród odbiorców.

Wnioski wskazują na znaczące różnice w stopniu bezpośredniości języka. Dialogi w wersji z Quebecu i Rosji charakteryzuje większa eksplicytność, podczas gdy w

adaptacjach włoskiej i polskiej dominują formy stonowane, szczególnie w odniesieniu do tematów intymnych lub kontrowersyjnych. Takie rozbieżności można wiązać z odmiennym poziomem świeckości instytucji, wrażliwości religijnej oraz norm kulturowych obowiązujących w badanych krajach.

Wyniki badań mają praktyczne zastosowanie w mediacji językowej i komunikacji międzykulturowej, gdzie kluczowe jest uwzględnianie norm i praktyk kulturowych wszystkich uczestników interakcji. Ponadto praca otwiera perspektywę na rozszerzenie analiz na inne adaptacje formatów telewizyjnych, a także na różne gatunki mediów, z wykorzystaniem tej samej metodologii. Mogą one stanowić wkład w badania nad strategiami komunikacyjnymi w różnych kręgach kulturowych oraz nad wpływem telewizji na kształtowanie wzorców językowych i społecznych.

Słowa kluczowe: idiolekt, analiza dyskursu, adaptacja formatu telewizyjnego, komunikacja międzykulturowa, *Un gars, une fille*

Streszczenie w języku angielskim

This doctoral dissertation examines the communicative practices of selected fictional television characters originating from different countries with distinct local cultural and social contexts, in order to determine how their idiolect – an individual manner of language use – reflects their personality traits, social roles, and interpersonal relationships.

The research material comprises four local versions of the *Un gars, une fille* format: the original Canadian version from Quebec and three adaptations – Polish (*Kasia i Tomek*), Russian (*Caaua u Mauua*), and Italian (*Love Bugs*). This sitcom presents short scenes from the everyday life of a couple in love. During adaptation by local broadcasters, the dialogues were not merely translated; their content was also adjusted to the cultural context of the target audience.

The analysis focuses on the ways in which the characters – sharing similar personality and relational traits – communicate in different cultural and linguistic settings, particularly in interactions that either build or disrupt relationship harmony. In the case of fictional characters, an idiolect is not a spontaneous creation of the individual but the result of the collaborative work of scriptwriters and actors, enabling the modelling of specific impressions and the creation of a coherent character portrayal.

The study employs James Paul Gee's discourse analysis methodology, with emphasis on grammatical, semantic, and pragmatic aspects. A comparison of dialogue corpora from the initial episodes of each version of the series reveals differences in communication strategies stemming from local cultural norms, including the expression of emotions, family relationships, and approaches to sensitive topics such as sexuality, politics, and religion. The comparison encompasses both everyday private conversations between the protagonists and dialogues in family and institutional contexts.

A distinguishing feature of this work lies in its treatment of a television programme as a cultural text subjected to linguistic analysis, without evaluating its artistic value. The dialogues are approached as transcripts of natural conversations, allowing for the application of research tools typically used in the analysis of authentic linguistic interactions. This approach makes it possible, on the one hand, to reconstruct models of communication from real-life contexts and, on the other, to capture the potential of television formats to shape new linguistic patterns among audiences.

The findings indicate significant differences in the degree of linguistic directness. Dialogues in the Quebec and Russian versions display greater explicitness, whereas the Italian and Polish adaptations tend to employ more restrained forms, particularly when addressing intimate or controversial topics. Such differences may be associated with varying degrees of institutional secularism, religious sensitivity, and prevailing cultural norms in the countries studied.

The results have practical applications in language mediation and intercultural communication, where it is essential to take into account the norms and cultural practices of all participants in interaction. Furthermore, the dissertation opens the possibility of extending the analysis to other television format adaptations, as well as to various media genres, using the same methodology. These findings may contribute to research on communication strategies across different cultural spheres and on the influence of television in shaping linguistic and social patterns.

Keywords: idiolect, discourse analysis, television format adaptation, intercultural communication, *Un gars, une fille*