

Monika Kresa  
Warszawa  
e-mail: mon\_kre@wp.pl

## ***Same swoje* onimy filmowe – analiza wybranych nazw własnych pierwszej części trylogii Sylwestra Chęcińskiego i Andrzeja Mularczyka**

### **Proper nouns in Andrzej Mularczyk and Sylwester Chęciński's comedy *Sami swoi***

The article discusses the history and determinants of several names associated with comedy *Sami swoi* (dir. Sylwester Chęciński): *Sami swoi*, *I było święto*, *Krużewniki*, *Rudniki*, *Kaźmierz*.

**Słowa kluczowe:** mediolingwistyka, Ziemie Zachodnie, Kresy Wschodnie, *Sami swoi*, Andrzej Mularczyk

**Key words:** linguistics of media, Western Lands, Eastern Borderlands, *Sami swoi*, Andrzej Mularczyk

Nie ulega wątpliwości, że krajobraz peerelowskiej kinematografii lat 60. i 70. bez odwiecznych i niekończących się sporów Kargula i Pawlaka, przeniesionych z kresowej miedzy na Ziemie Zachodnie Polski Ludowej, były o wiele uboższy i niepełny. Grane przez Władysława Hańczę i Wacława Kowalskiego postaci na stałe wrosły w rzeczywistość medialną i pozamedialną, a wypowiedziane przez nich dialogi na prawach skrzydlatych słów z powodzeniem funkcjonują w języku kolejnych pokoleń Polaków (por. Hendrykowski 2013).

Mimo niezwyklego fenomenu, jakim w polskiej przestrzeni medialnej i lingwistycznej jest ta – emitowana niemal przy okazji każdego świąt – komedia, nie podjęto jak dotąd badań na temat tego, jaki wpływ na ową popularność miała językowa warstwa filmu, pojmowanego jako wielopoziomowe dzieło audiowizualne. Celem artykułu jest prezentacja wyników analizy jednej z warstw poziomu językowego, jakim są nazwy własne, współtworzące przestrzeń językową i pozajęzykową filmu, a tym samym próba odpowiedzi

na pytanie o ich determinanty i wpływ na rozumienie i interpretację dzieła. Do analizy wybrano onimy trzech typów: ideonimy, toponimy i antroponimy.

## 1. Charakterystyka materiału

Rozważania dotyczące nazw własnych, związanych z komedią *Sami swoi*, warto poprzedzić przytoczeniem kilku faktów z historii filmu. Twórcą postaci Kargula i Pawlaka jest Andrzej Mularczyk – scenarzysta, reporter, autor słuchowisk radiowych, opowiadań i książek. Zanim jednak perypetie dwóch zwaśnionych rodzin przybyłych na Śląsk z Kresów znalazły swoją kinową realizację, Andrzej Mularczyk napisał scenariusz słuchowiska radiowego (Mularczyk 1965), opowiadającego historię przyjazdu na Ziemię Zachodnie Johna Pawlaka – przedwojennego emigranta, którego do wyjazdu do Ameryki zmusił konflikt sąsiedzki. Główne role w wyemitowanym na antenie Polskiego Radia słuchowisku zagrali: Wojciech Siemion (Pawlak), Jerzy Turek (Wicia) i Jan Matyjaskiewicz (John), a reżyserował je Andrzej Łempicki (Dondzik 2015: 168). Słuchowisko spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem krytyków i publiczności, co zachęciło Andrzeja Mularczyka do napisania scenariusza filmowego, który w kwietniu 1966 r. (Mularczyk 1966a) złożył w Zespole Filmowym Iluzjon. 17 kwietnia 1966 r. kwestię realizacji filmu rozważano podczas obrad siedemnastoosobowej Komisji Oceny Scenariuszy, którym przysłuchiwał się Bohdan Poręba, mający pierwotnie film reżyserować (Dondzik 2015: 168). Ze stenogramu obrad komisji wynika, że jej poszczególni członkowie mieli wiele zastrzeżeń do scenariusza (KOS 1966), co zapewne spowodowało, że Andrzej Mularczyk wraz z Sylwestrem Chęcińskim (który w końcu został reżyserem filmu) zmodyfikowali scenariusz, złożony w maju 1966 r. w „Iluzjonie” (Mularczyk 1966b). Na jego podstawie Sylwester Chęciński stworzył scenopis, który stał się punktem wyjścia do realizacji filmu. Plan zdjęciowy trwał od 5 sierpnia do 11 listopada 1966 r. Kilka miesięcy później, 23 stycznia 1967 r., zebrała się Komisja Kolaudacyjna, mająca ocenić i rekomendować do emisji nakręcony film (KK 1967). Ostatecznie premiera kinowa odbyła się 15 września 1967 r. Trzydzieści sześć lat później Andrzej Mularczyk wydał natomiast powieść, będącą literacką reinterpretacją najpierw słuchowiskowej, a potem filmowej opowieści o Kargulach i Pawlakach (Mularczyk 1993).

Wymienione materiały źródłowe (transkrypcja słuchowiska, dwa scenariusze, scenopis, książka oraz stenogramy posiedzeń obu komisji) pozwalają prześledzić najważniejsze tendencje w zakresie kreacji i funkcjonowania warstwy onomastycznej omawianego filmu.

## 2. Nim powstali *Sami swoi*, było święto

Rozważania na temat filmowych nazw własnych rozpocząć należy od analizy tytułu omawianego filmu. Wyemitowane w 1965 r. słuchowisko nie nosiło bowiem tytułu *Sami swoi*, lecz *I było święto* i pod takim samym przeniesionym ze słuchowiska tytułem miał funkcjonować film. Tytuł słuchowiska, widniejący na kartach obu scenariuszy, scenopisu filmu oraz identyfikujący film podczas jego realizacji (Grabień 1966) jest cytatem – przytoczeniem słów, które padają z ust głównego bohatera słuchowiska, podsumowującego scenę swojej zgody z odwiecznym sąsiedzkim wrogiem:

[Pawlak] Ty płacz, Kargul, nie wstydź się, bo jak prawdziwy chłop płacze, to musi być święto.

[Kargul] Oj, musi, musi.

[Pawlak] **I było święto**. To był dopiero prawdziwy koniec wielkiej wojny. Posłuchaj no, Jaśko, jak się tu zaczynało, jak się kończyło to wbijanie tych słupów granicznych (Mularczyk 1965).

Tytułowe zdanie w formie zaprzeczonej oraz w czasie przyszłym pojawia się w jeszcze jednej wypowiedzi Pawlaka, który opowiadał o trudach egzystencji na Ziemiach Zachodnich:

[P] Jest spierytus, będzie mąka. Mało tędy wojska ciągnie? Pal pan w piecu. Mąkę ja już spod ziemi, a wykopię i **będzie święto. I nie było święta**. Ni było. Łon zapalił. Jak wróciłem, jeszcze kurz szedł drzwiami i oknami, choć było już po huku. Nie będzie chleba z chlebowego pieca, póki w nim schowana mina. Ani chleba, ani piekarza (Mularczyk 1965).

W nieco zmienionej formule, bo bez rozpoczynającego zdanie spójnika *i* używa Pawlak omawianego zdania w opowieściach o weselszych wydarzeniach:

Posłuchaj Jaśku, jak to się odbyły pierwsze urodziny na tej ziemi, którą zem z żelaza wyzuił i do orki przysposobił. A potem **było święto**. Zrobiły my chrzciny. A uroczyście było, jak przed wojną u fotografa! I władza zjechała w osobie starosty i komendanta. I spierytusu nie zabrakło (Mularczyk 1965).

Ideonim *I było święto* w odniesieniu do filmu nie jest już jednak motywowany tekstowo, lecz intertekstualnie. Funkcjonuje raczej jako przeniesiony z innego utworu, którego film był swego rodzaju adaptacją. Andrzej Mularczyk zrezygnował bowiem z tej frazy zarówno w pierwszej, jak i w drugiej wersji scenariusza, nie powrócono do niej również podczas realizacji filmu, ponieważ nie została odnotowana w zrealizowanych już filmowych dialogach. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, kto zdecydował o zmianie tytułu, jeszcze w listopadzie 1966 r. omawiane dzieło realizowane było jako *I było święto* (Grabień 1966). Decyzja musiała zatem zapaść już na planie, na którym Andrzej Mularczyk obecny był zaledwie dwa razy (Dondziuk 2015: 68).

Jeśli przyjrzeć się tytułom filmów, do których scenariusze pisał Andrzej Mularczyk, można wyciągnąć wnioski, że duża część z nich jest na planie motywacji tożsama z tytułem słuchowiska *I było święto* – to znaczy: jest powtórzeniem słów jednego z bohaterów. Z taką sytuacją mamy do czynienia w odniesieniu do filmu *Wyjście awaryjne*, *Niespotkanie spokojny człowiek*, *Nie ma mocnych*, *Kochaj albo rzuć*. Jeszcze wyraźniej tendencja ta rysuje się w zakresie tytułów poszczególnych odcinków serialu *Dom*, np. *Ponad dwieście czwartków* (Andrzej mówi do Basi, że czekał na nią dwieście czwartków), *A jeszcze wczoraj było wesele* (słowa wypowiedziane przez jedną z bohaterek po śmierci Tolka Pocięgły). Znamienne, że duża część z ideonimów poszczególnych odcinków serialu ma również podobną do *I było święto* strukturę, tzn. ich ośrodkami są czasowniki w formach osobowych: *Co ty tu robisz człowieku*, *Warkocze naszych dziewcząt będą białe*, *Zapomnij o mnie*, *A jeszcze wczoraj było wesele*. Z badań Katarzyny i Bogusława Skowronków wynika, że w latach 80. XX w. tytuły w postaci konstrukcji werbalnych należały raczej do rzadkości (Skowronek 2003: 619). Tytuły filmów epoki PRL-u miały zwykle strukturę nominalną (mniej lub bardziej rozbudowaną). Tendencję do kreowania tytułów, bazujących na konstrukcjach werbalnych, będących jednocześnie cytatami z filmów, potraktować należy jako cechę rozpoznawalną Andrzeja Mularczyka, obserwowaną również na płaszczyźnie ideonimii litrackiej (*Jeszcze słyhać śpiew i rżenie koni*, *Co się komu śni*).

Wielokrotnie powtarzanej w słuchowisku frazy *I było święto* nie słyszymy jednak w filmie. Gdy zniknęła ona z dialogów bohaterów, tytuł filmu stracił motywację tekstologiczną. Tytuł zastąpiono innym, krótszym, bardziej czytelnym, uwarunkowanym tekstowo i fabularnie – *Sami swoi*. Jak wynika z analizy, tytułowi została podporządkowana warstwa dialogowa omawianego filmu, po to, aby mogła ona realizować zasadę integralnego związku ideonimu z językową płaszczyzną dzieła. Tytułowa fraza *sami swoi* nie pada bowiem ani w tekście słuchowiska, ani w żadnej wersji scenariusza, choć kategoria *swój* – *obcy* we wszystkich tych tekstach jest językowo zarysowana dość wyraźnie, na co wskazują poniższe cytaty:

Jak tu **swoi** żyjo, to i nam tu żyć. że Kargul to wróg? Wróg. Ale może ktoś powiedzieć, że nie swój wróg? (Mularczyk 1965)

– To **swojska** krowa, tatko! – Witia aż zapiał – Takich nigdzie na świecie nie ma, tylko w Krużewnikach! To Kargulowe bydelko!! Poznają, to „Hyćka” z obłamanym rogiem!! Kargule tu są!!! (Mularczyk 1966a)

– Są **nasi**, są! Patrzy Kaźmierz pod las i widzi trzy krowy. – Ty co? Toż to bydlę zwykle – gromi syna. – Powiadam wam tato, że **swoi**! – upiera się Witia (Mularczyk 1966b).

W tekstach związanych z filmem wyrażenie *sami swoi* po raz pierwszy zostało użyte dopiero w dialogach filmowych, gdzie pada z ust Kokeszki usiłującego wkupić się w łaski mieszkańców wsi:

Kokeszko: – Ciiiiiiiiii **sami swoi!** (Sami swoi 1967).

Ze wspomnień z planu filmowego spisanych przez Dariusza Koźlenkę wynika, że na tytuł filmu rozpisano konkurs (Koźlenko 2015), a słowa „Sami swoi” włożono w usta jednego z bohaterów już na etapie podsynchronów, co zresztą nie może ująć uwagi wnikliwego widza. Warto również podkreślić, że fraza ta już po nakręceniu filmu weszła do języka powieści napisanej przez Andrzeja Mularczyka. Notowana jest ona w niej siedem razy, przy czym ostatnie jej wystąpienie zamyka całą książkę:

– Jaśku! Bój się Boga, nareszcie jesteś. No to my już wszyscy **sami swoi!** (Mularczyk 1993).

Bogusław i Katarzyna Skowronkowie zaliczają tytuł *Sami swoi* do ideonimów, poświadczających „elementy ludowego lub potocznego pojmowania świata”, w których „wykorzystuje się obiegowe powiedzonka, rozpowszechnione konstrukcje frazeologiczne” (Skowronek 2003: 625). Wydaje się jednak, że w wypadku omawianego tytułu mamy do czynienia z sytuacją bardziej złożoną, w której tytuł filmu konstytuuje pozycję jakiegoś wyrażenia w języku potocznym. Z danych zgromadzonych w Narodowym Korpusie Języka Polskiego wynika, że przed rokiem 1967 fraza *sami swoi* odnotowana została w źródłach korpusowych zaledwie osiem razy, podczas gdy z tekstów napisanych po 1967 r. wyekscerpowano ponad 150 użycí frazy<sup>1</sup>. W zestawieniu tym nie brano pod uwagę notowanego w źródłach tytułu filmu, książki oraz nazwy zespołu ludowego, tytułu czasopisma wydawanego w Lubomierzu (mieście kręcenia filmu), tytułu serii zawierającej wspomnienia przesiedleńców z Podola (*Sami swoi z Boryczówki*) czy nazwy sieci komórkowej. Siła oddziaływania samego filmu oraz omawianego ideonimu jest nadal ogromna, skoro służy on również jako podstawa derywacyjna (na zasadzie transonimizacji) dla chrematonimów niekoniecznie związanych z filmem (np. nazwa zespołu ludowego, sieci komórkowej).

Podkreślić natomiast należy, że zmiana tytułu filmu wywołała dyskusję podczas obrad Komisji Kolaudacyjnej (KK 1967). Mimo że na posiedzeniu obecni byli zarówno Andrzej Mularczyk, jak i Sylwester Chęciński, w obronie nowego tytułu stanął ten drugi, mówiąc:

tytuł *Sami swoi* jakoś bardziej zapowiada komedię, a to jest bardzo ważne, bo widz długo pamięta tytuł i kieruje się nim, idąc do kina. Dla mnie tytuł poprzedni *I było*

<sup>1</sup> Badania prowadzone na korpusie zrównoważonym.

*święto* był jakimś tytułem bardzo trudnym treściowo, a zarazem nieokreślającym filmu (KK 1967: 8).

Wydaje się, że komediowość w analizowanym tytule ewokuje właśnie nawiązanie do stylu potocznego, o którym pisali Katarzyna i Bogusław Skowronkowie. Ważniejsze od tej potoczności i komediowości jest jednak poczucie wspólnoty, któremu przypisywano popularność filmu, a które jest niewątpliwie elementem spajającym treść i przesłanie dzieła z jego tytułem. Ważne jest również to, kto wypowiada tytułową frazę – nie pada ona bowiem z ust Zabuzanina, ale warszawiaka, dzięki czemu podkreślany jest również ideologiczny cel dzieła, jakim było ukazanie procesu integracji tygla etnicznego na Dolnym Śląsku (Pelczyński 2002: 77).

### 3. O mitycznych *Krużewnikach*

Podobnie jak literackie, filmowe toponimy pełnić mogą różnorodne funkcje. W odniesieniu do toponimów autentycznych najważniejszą z nich pozostaje funkcja lokalizacyjna. W odróżnieniu jednak od literatury, w której bez nazw własnych (nie tylko toponimów, lecz także urbanonimów, chrematonimów itp.) trudno odwołać się do konkretnej przestrzeni, w filmie nie są one niezbędne jako czynnik uautentyczniający miejsce akcji – w tym celu bowiem twórcy filmowi posłużyć się mogą obrazem (np. Pałac Kultury i Nauki) czy dźwiękiem (np. hejnał mariacki). Odkodowanie zawołanego w ten sposób miejsca akcji wymaga oczywiście pewnego wspólnego nadawcy i odbiorcy poziomu wiedzy ogólnej i (w wypadku miejsc mniej charakterystycznych) pozostawiać może widza w sferze nieudomówień lub realizować postulat uniwersalizacji dzieła. Toponimy autentyczne, wykorzystane w dialogach filmowych oraz umieszczone na szyldach, drogowskazach itp. pozwalają jednak zlokalizować miejsce (np. *Warszawa, ul. Złota* w serialu *Dom*), a niekiedy również dookreślić czas, w którym rozgrywa się akcja filmowa (np. *Stalinogród* w filmie *Angelus* w reżyserii Lecha Majewskiego).

Nieco inne funkcje pełnią natomiast toponimy realistyczne, wykorzystywane w filmach, których twórcy, opowiadając o wydarzeniach i postaciach autentycznych, często starają się ukryć lub przynajmniej zawoalować prawdziwe miejsce akcji. Sytuacja taka ma miejsce chociażby w serialu *Boża podszewka* w reżyserii Izabelli Cywińskiej, w którym autorka scenariusza Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz opowiada losy swojej rodziny, ale stwarza (na podstawie funkcjonujących w onomastyce mechanizmów) realistyczne nazwy własne, których próżno szukać na mapach i w spisach nazwisk – Rakuciniuszki nazywa Juryszkami, a Mickiewiczów przemianowuje na Jurewiczów. Do podobnego

zabiegu uciekli się twórcy *Samych swoich*, których akcja rozgrywa się w dwóch planach chronologicznych (przed wojną i po wojnie) i geograficznych (Ziemie Zachodnie i Kresy Wschodnie).

Wbrew pozorom, udzielenie odpowiedzi na pytanie, gdzie przed wojną mieszkali Kargul i Pawlak, wcale nie jest proste. Nazwa *Krużewniki* przytoczona zostaje w dialogach filmowych osiem razy, dwukrotnie pojawia się również utworzony od niej przymiotnik *krużewnicki*. W wypowiedziach Johna nazwa *Krużewniki* urasta do rangi symbolu straty, ideału i straconej na zawsze przeszłości:

[John]: I see, daleko stąd do **naszych Krużewników** (Sami swoi 1967),

[John]: Zobaczmy, na co zamieniłeś **nasze Krużewniki** (Sami swoi 1967),

w wypowiedziach jego brata staje się jednak przede wszystkim symbolem przeszłości minionej wprawdzie, ale otwierającej drogę lepszej, postępowej przyszłości:

[Pawlak]: Przysiągł ty tatowi, że wrócisz na swoje. Proszę siadaj, ot i wrócił po światowej wędrówce do domu. A dom murowany, piwniczny, nie kryty słomą, jak nasza chałupa w **Krużewnikach**, a dachówką podług rozumu i przepisów przeciwpożarowych (Sami swoi 1967).

Owe różnice w mentalności między braćmi, ukazywane również na płaszczyźnie onimicznej, jeszcze bardziej widoczne są w słuchowisku:

[Pawlak] O, posłuchaj Jaśku tych dzwonów.

[John] Ech, w **Krużewnikach** śpiewniejsze byli.

[Pawlak] W **Krużewnikach**... Te całkiem były milczące, kiedy ja tu przybył (Mularczyk 1965)

John idealizuje przeszłość, do której stale wraca w swoich wypowiedziach, a którą symbolizują właśnie mityczne Krużewniki. Jego brat z sentymentem wprawdzie powraca myślą do życia na Kresach, jednak bardziej liczy się dla niego teraźniejszość. Ów dysonans rozbrzmiewa jeszcze bardziej w obu wersjach scenariusza, w których po raz kolejny do jego ukazania wykorzystany został toponim. Z analizy scenariuszowych dialogów wynika bowiem, że sentyment Johna, który nie potrafi nawet poprawnie wymówić nazwy ukochanej wsi, jest na ich kartach nieco ośmieszany:

– My iść... – uśmiechnął się lekko – Zobaczysz, na co zamieniłeś nasze **Kruszewnyki**.

– **Krużewniki** – poprawił go **Kaziuk** swoim śpiewnym akcentem (Mularczyk 1966a)

– Yes, tak tato mówili, ale tato zostali tam, w **Kruszywnykach**...

– W **Krużewnikach** – znowu poprawił go **Kaziuk**. (Mularczyk 1966a).

Scena ta została nieco złagodzona w drugiej wersji scenariusza, w której John wprawdzie nadal źle wymawia nazwę rodzinnej miejscowości, ale brat poprawia go już tylko raz. Znamienne, że mimo iż zarówno z omawianej sceny, jak i błędnej formy toponimu zrezygnowano w filmie, powrócił do niej Andrzej Mularczyk na kartach powieści, w której Pawlak trzy razy poprawia niepoprawną wymowę brata:

- My iść. Zobaczmy, na co ty zamienił nasze **Kruszewniki**.
- **Krużewniki** – poprawia go swoim śpiewnym akcentem Kaźmierz (Mularczyk 1993: 10)
- Yes, tak tato mówili. Ale tato zostali tam, w **Kruszewnikach**.
- W **Krużewnikach** – poprawia go znowu Kaźmierz. (Mularczyk 1993: 10)
- To coś ty jeszcze, Kaźmierz, z **Kruszewników** przywiózł?
- Z **Krużewników** – poprawia Kaźmierz wymowę brata. (Mularczyk 1993: 22).

Jak wynika z powyższego przeglądu, toponim *Krużewniki* urasta w tekstach związanych z filmem i w samym filmie do rangi symbolu. Jak realizuje natomiast swoją nadrzędną funkcję lokalizującą? Nazwa *Krużewniki* utworzona według modelu typowego dla nazw służebnych albo rodowych (ap. *kruż* – ‘dzban’ SW → \**krużewnik* ‘osoba zajmująca się wyrobem dzbanów’) jest nazwą realistyczną, co oznacza, że nie znajdziemy jej na mapie przedwojennej Rzeczypospolitej. Twórcy filmowi nie dają (na planie toponimicznym) niemal żadnych innych wskazówek, pozwalających zlokalizować miejscowość, która mogłaby się kryć pod tą nazwą. Jedyna sugestia onimiczna, wskazująca na to, gdzie znajdować się mogły mityczne Krużewniki, zaszyfrowana została w dialogu:

- Warszawiak: – Skąd pan jesteś?
- Pawlak: – **Zza Buga**.
- Warszawiak: – No to całe szczęście.
- Pawlak: – Szczęście, tylko, dla kogo.
- Warszawiak: – O, ojciec, warszawiaka to ja bym pod lufą nie trzymał.
- Pawlak: – A my **zza Buga** to gorsze?
- Warszawiak: – My w okupację więcej przeszli.
- Pawlak: – A my przejechali. (Sami swoi 1967).

Skoro Pawlak i Kargul przybyli zza Buga, Krużewniki musiały się znajdować gdzieś na południowym Podlasiu lub południowych Kresach, przy czym fakt, że Pawlakowie bardzo długo jechali na Ziemię Zachodnie sugeruje, że były to raczej Kresy południowe.

Tezę tę potwierdza analiza tekstu książki Andrzeja Mularczyka, z której wynika, że mieszkańcy Krużewników jeździli na targ do Trembowli. Autentyczny toponim *Trembowla* notowany jest w książce 15 razy, m.in.:



Pamięć to był jedyny skarb, jaki zabrał ze sobą na tę wędrówkę za ocean; pamięć była jego kompasem, który mu nie pozwolił się zagubić w tym morzu różnych narodów i ras. Pracując z „Ajryszami”, „Talianami” czy Grekami, był nie tylko Polakiem, ale Pawlakiem ze wsi **Krużewniki, starostwo Trembowla, województwo tarnopolskie** (Mularczyk 1993: 14).

W wywiadach prasowych i radiowych Andrzej Mularczyk (2015) niejednokrotnie podkreśla, że prototypem postaci Pawlaka był jego stryj Jan Mularczyk, urodzony w Boryczówce niedaleko Trembowli, skąd został wysiedlony na Ziemię Zachodnie. W rzeczywistości dzieje stryja Jana, który zmuszony był emigrować do Argentyny, rozdzielił Mularczyk między obu Pawlaków.

Zauważmy jednak, że filmowe Krużewniki zlokalizować dokładnie można dopiero dzięki tekstom pozafilmowym (książce i wywiadom). Twórcy filmu obrali natomiast strategię swego rodzaju ukrycia, niedopowiedzenia, co wynika najprawdopodobniej z chęci uniwersalizacji opowiadanej w filmie historii. Z Kargulem i Pawlakiem identyfikować się mieli wszyscy wysiedleńcy bez względu na ich geograficzne pochodzenie, a nawet – wszyscy mieszkańcy wsi i wszyscy Polacy (Pełczyński 2002). Owa uniwersalizacja okazała się na tyle udana, że do dziś w różnego rodzaju opracowaniach, dotyczących filmu, możemy przeczytać, że Kargul i Pawlak przybyli z Wileńszczyzny (por. Lubelski 2008). Na marginesie należy dodać, że wpływ na to ma niezbyt konsekwentna stylizacja językowa, ten problem wymaga jednak osobnego omówienia (por. Kresa 2016).

Podobna uniwersalizacja dokonuje się na płaszczyźnie onimicznej w odniesieniu do miejsca, do którego wysiedleni zostali Kresowianie. W dialogach filmowych brak jednoznacznie określonej lokalizacji. Wprawne oko widza dopatrzy się wprawdzie nazwy stacji kolejowej, na której wysiadł Jaśko Pawlak w jednej z pierwszych scen filmu<sup>2</sup>, jednak w porównaniu z oboma scenariuszami w zrealizowanym już filmie dochodzi do znacznej redukcji płaszczyzny toponimicznej, przy czym owa redukcja dokonuje się stopniowo: w scenariuszu z kwietnia toponim *Rudniki* notowany jest 11 razy (w tym cztery razy w dialogach), w scenariuszu z maja – siedem razy (w tym trzy razy w partiach dialogowych). Co więcej, w obu scenariuszach (i tylko w nich) pojawia się jeszcze jeden toponim, pozwalający zlokalizować, gdzie owe Rudniki (nazwę tę nosi kilka wsi w Polsce) dokładnie się znajdują:

– Wy skąd! [...]

– Z sąsiedniej gminy, wieś **Tymowa!** (Mularczyk 1966a; Mularczyk 1966b).

W jednym z wywiadów Andrzej Mularczyk przyznaje, że jest to nazwa autentyczna:

<sup>2</sup> Czas: 2:14.

– U podstaw tego, co napisałem, leży moje zakochanie się w nieznannej mi wcześniej mojej rodzinie ze Wschodu. Po raz pierwszy w życiu zobaczyłem ich zaraz po wojnie, na ziemiach zachodnich, we wsi **Tymowa** pod Lubinem, gdzie się osiedlili (Mularczyk 2015).

W książce natomiast nie ma ani słowa o Tymowej, pojawia się jednak inna nazwa pozwalająca w przybliżeniu zlokalizować Rudniki:

Żeby tak godnie wyglądać, musiała Jadźka pojechać aż do komisju we **Wrocławiu** (Mularczyk 1993: 6).

#### 4. Jak miał na imię Pawlak?

Jedną z najważniejszych płaszczyzn onimicznych, współtworzących przestrzeń językową filmu, są antroponimy, które pozwalają identyfikować jego bohaterów. Oczywiście filmowe antroponimy pełnić mogą szereg innych (poza identyfikacyjną) funkcji. Należy do nich m.in. funkcja charakteryzująca, która przejawiać się może na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, antroponimy autentyczne odwołują się do konkretnej rzeczywistości pozajęzykowej i pozwalają na utożsamienie bohaterów filmowych z ich rzeczywistymi pierwowzorami. Antroponimy znaczące mogą informować o cechach zewnętrznych lub wewnętrznych bohaterów, mogą też charakteryzować ich ze względu na narodowość czy miejsce pochodzenia. Antroponimia filmowa, jak ma to miejsce chociażby w wypadku filmów „śląskich”, wpisywać się może w regionalne tendencje onomastyczne, oddając tym samym językową i pozajęzykową specyfikę terytorium, na którym rozgrywa się akcja. Badania nad antroponimią kilku filmów śląskich (por. Kresa 2015) dowodzą, że ich twórcy częściej niż twórcy filmów niezwiązanych z tym regionem nadają swoim bohaterom imiona o proveniencji germańskiej (np. *Karol z Paciorków jednego różańca*), a ich porównanie z danymi ze *Słownika imion współcześnie w Polsce używanych* prowadzi do wniosku, że są to imiona typowe dla Śląska (np. *Ewald, Oswald, Eryk z Angelusa, czy Erwin, Giza z Ewy*). Niekiedy sama postać imienia zdrobniałego sugerować może śląskie pochodzenie bohatera (np. *Gustlik z Czterech pancernych i psa*).

Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej, podobnie jak Śląsk, wyróżniają się na antroponimicznej mapie obszarów zamieszkiwanych przez Polaków. O ile na Śląsku widoczne są wpływy języków germańskich, o tyle na Kresach mamy do czynienia przede wszystkim z interferencjami kulturowo-wyznaniowymi, które sprawiają, że w antroponimii kresowej, częściej niż gdzie indziej, znajdziemy imiona typowe dla świętych prawosławnych, nawet jeśli ich związek z religią przestaje już być czytelny.

Imię jednego z głównych bohaterów komedii *Sami swoi* również wpisuje się w tendencje typowe dla antroponimii kresowej, a jego forma, którą znamy ze zrealizowanego filmu, jest wprawdzie formą ostateczną, ale nie wyjściową. Zarówno bohater słuchowiska radiowego *I było święto*, jak i pierwszej wersji scenariusza nosił bowiem imię *Kaziuk*. Za pomocą tej formy jest identyfikowany przez sąsiadów:

No więc Amerykan podchodzi i mówi: „Jestem Dżon Pawlak. Czyś ty mój brat?”. „Tak to ja” – mówi **Kaziuk** i nagle oba w ryk, no i ja także, choć dla nich obcy. (Mularczyk 1965),

brata:

Posłuchaj **Kaziuk**, co ja ci odpowiem. Nie chcę ja widzieć dzieci brata mego, co się rodziło z rękach kargulowych (Mularczyk 1965),

jak i siebie samego:

Przysięgałeś naszemu tatowi, że jak już groźbę od ciebie los odwróci, wrócisz Ty na swoje, żeby kości nasze nie szukały się po świecie. Wróciłeś i od dzisiaj dom jest tak samo twój, Jana jak i mój, **Kaziuka** (Mularczyk 1965).

W podobnej formie imię to notowane jest w pierwszym scenariuszu. Warto zauważyć, że ani w słuchowisku, ani w scenariuszu nie pojawia się żadna inna forma tego imienia. Ponadto, w scenariuszu główny bohater identyfikowany jest (zarówno w partiach narracyjnych, jak i dialogowych) o wiele częściej za pomocą imienia (296) niż nazwiska (19).

W scenariuszu z maja zmniejsza się częstotliwość użycia imienia (177 razy), a zwiększa częstotliwość użycia nazwiska (67) w funkcji identyfikacyjnej. W tej wersji scenariusza bohater identyfikowany jest już właściwie za pomocą formy *Każmierz*, notowanej 177 razy. W odróżnieniu od dwóch poprzednich tekstów tylko tu mamy również do czynienia z trzecią (tym razem oficjalną) formą imienia głównego bohatera – jako *Kazimierz* identyfikowany jest on tylko w partiach narracyjnych. Uwagę zwraca jeszcze jeden fakt: osiem razy zdarza się Andrzejowi Mularczykowi napisać o swoim bohaterze *Kaziuk*, choć w pięciu wypadkach formę tę przekreśla i poprawia na *Każmierz*. Trzy notacje wcześniejszej formy imienia zostawił nieprzekreślone zapewne przez nieuwagę. Te scenariuszowe pozostałości świadczą o przywiązaniu autora do formy imienia, które nadał swojemu bohaterowi. Warto zatem zastanowić się, dlaczego zdecydował się je zmienić?

*Kaziuk* to hipokorystyczna forma imienia *Kazimierz* od dawna często nadawanego na Kresach północnych (zwłaszcza na Wileńszczyźnie) przede wszystkim przez wzgląd na św. Kazimierza Jagiellończyka, pochowanego w katedrze wileńskiej, od 1636 r. patrona Litwy, a od 1948 – młodzieży litewskiej. Już sam fakt wyboru tego imienia wiąże jego bohatera

z Wileńszczyzną, z drugiej jednak strony przed II wojną światową było to imię równie popularne w innych częściach Rzeczypospolitej. Charakteryzujący bohatera ze względu na jego społeczne i geograficzne pochodzenie jest zatem wybór hipokorystycznej formy *Kaziuk*, utworzonej za pomocą typowego dla Kresów sufiksu *-uk*. Organizowane na początku marca wileńskie (oraz inne na wzór wileńskich) jarmarki nazywane są *kaziukami*. Imię to nosi mieszkający na Białostocczyźnie, pozostającej pod wpływem językowych i onomastycznych interferencji północnokresowych, bohater *Konopielki* oraz bohater filmu *Nad Odrą* (1965) w reżyserii Bohdana Poreby, niedoszłego reżysera trylogii kruczejnickiej (Dondziuk 2015: 170), podobnie jak *Sami swoi* opowiadającego losy wysiedleńców z Kresów. Nie jest to zatem imię przezroczyście socjolingwistycznie – identyfikuje mieszkańców Kresów północnych, pochodzących ze wsi. Ta (trudno stwierdzić, na ile celowa) implikacja okazała się czytelna również dla Jerzego Pomianowskiego, jednego z członków Komisji Oceniającej Scenariusze (dalej: KOS), który stwierdził, że:

Nie chciałbym zatrzymywać się na drobiazgach, a chciałbym przejść do sedna sprawy. Jeżeli chodzi o pochodzenie tych rodzin, to już fakt, że jeden z nich nazywa się *Kaziuk*, świadczy o tym, że to są rodziny zza Niemna, bo tylko tam używano takich imion, a w dodatku drugi członek rodziny ma na imię Wicia, a to znów jest imię używane wśród mieszkańców Wileńszczyzny. A więc te imiona są dla mnie wskaźnikami, że mamy do czynienia z przesiedleńcami spod Wilna (KOS 1965: 4).

Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy wybór imienia *Kaziuk* był swego rodzaju błędem stylizacyjnym Andrzeja Mularczyka. Skoro bowiem jego bohaterowie przyjechali „zza Buga”, nie powinni nosić imion typowych dla Wileńszczyzny, tylko dla Podola. Z drugiej jednak strony współczesna antroponomia polska zdaje się przemawiać na korzyść Andrzeja Mularczyka – w latach 90. najwięcej osób noszących odimienne nazwisko *Kaziuk* zamieszkiwało dawne województwa: legnickie, zamojskie i wałbrzyskie (por. Rymut 1995), czyli ziemie pozostające pod wpływem żywiołu południowokresowego.

Nie zmienia to jednak faktu, że uwaga Jerzego Pomianowskiego wpłynęła na rezygnację z formy *Kaziuk*. Domyślać się można, że Andrzej Mularczyk nie chciał jednak całkowicie odchodzić od pierwowzoru, jakim było słuchowisko *I było święto*, dlatego nie zmienił imienia Pawłaka całkowicie, wybrał tylko taką jego formę, która wskazuje jedynie na ludowe pochodzenie bohatera – *Kaźmierz*. Uzyskał dzięki temu po raz kolejny efekt uniwersalizacji filmu, oderwania go od bardzo konkretnych realiów postwileńskich i przeniesienia w realia postkresowe czy po prostu wiejskie.

Podkreślić należy również to, że Andrzej Mularczyk przy tej zmianie pozostał również w tekście książki, w której imię *Kaźmierz* notowane jest 485 razy wobec braku notacji *Kaziuka* i jednostkowego poświadczenia formy *Kazimierz*.

Mimo sugestii komisji Andrzej Mularczyk nie zmienił natomiast drugiego wileńskiego imienia swojego bohatera. Zarówno w tekstach obu scenariuszy, jak i książce zapisywane ono jest ponadto w sposób sugerujący wymowę zgodną z fonetyką polszczyzny kresowej – *Witia*. W filmie realizowana jest ona jednak w sposób zbliżony do ogólnopolskiej – ze środkowojęzykowym *ć* albo półmiękkim *c'*. Ponadto to samo imię nosi jeszcze jeden bohater książki i scenariusza Andrzeja Mularczyka – Witold Biesaga z *Cudownie ocalonego*. W *Samych swoich* pozostał zaś Andrzej Mularczyk przy nadanym wcześniej imieniu *Witia*, ponieważ nie chciał zrywać z tradycją słuchowiska *I było święto*, a w związku z brakiem w języku nienacechowanej formy tego imienia, pozostał przy formie pierwotnej.

## 5. Zakończenie

Pisząc o tytułach filmowych jako integralnym elemencie filmu i języka filmowego, Marek Henrykowski stwierdził, że:

Odczytanie tytułu filmu nie dokonuje się momentalnie. Polega ono za każdym razem na odkrywaniu różnicy między sensem »wejściowym« i »wyjściowym« jego sensem – różnicy, która decyduje o stopniu wtajemniczenia odbiorcy (Henrykowski 2013: 19).

W wypadku filmu *Sami swoi* (a analiza onomastyczna innych dzieł kinematograficznych pozwoliłaby to stwierdzenie uogólnić) uwagę tę odnieść można nie tylko do tytułu filmowego, lecz także do całej warstwy onomastycznej, która ewokuje sensory naddane, wynikające z tekstowego i kulturowego uwikłania wykorzystanych w filmie onimów. Ta swoista gra z widzem, wymagająca od niego pewnego poziomu wiedzy potocznej i ogólnej, a rozgrywająca się również na poziomie onimicznym, służy kilku celom, z których jeden miał niewątpliwie charakter komercyjny. Film jako wytwór i przejaw kultury masowej nawet w rzeczywistości socjalistycznej miał przynosić zyski, a te zależne były od spełnienia lub niespełnienia oczekiwań widza. Historia pokazała, a współczesność niewątpliwie to potwierdza, że film *Sami swoi* spełnił i do dziś spełnia owe oczekiwania. W pewnym stopniu wpływa na to również warstwa onomastyczna – krótki, odwołujący się do potocznej conceptualizacji świata, a zatem z założenia komediowy, tytuł oraz uniwersalne toponimy i antroponimy.

Przeprowadzona analiza dowodzi dualizmu filmowych nazw własnych – z jednej strony są one determinowane przez realia historyczno-kulturowe, z drugiej zaś stają się wielowymiarowymi elementami rzeczywistości pozajęzykowej. Warstwa onimiczna filmu, będącego audiowizualnym dziełem wieloautorskim, wyrasta bowiem, po pierwsze, z doświadczeń jego twórców, po drugie, jest wypadkową rzeczywistości politycznej, geograficznej i historycznej,

w jakiej powstaje. W wypadku dzieł kinematograficznych, realizowanych w Polsce w latach 60., musiała być zatem podporządkowana socjalistycznej ideologii, realizującej postulat uniwersalności, swojskości i jedności.

Stworzenie komedii o Ziemiach Zachodnich i mieszkających na niej przesiedleńcach stało się pretekstem do przekazania Polakom wizji swojskich mieszkańców Ziemi Zachodnich, którzy, mimo miłości i sentymentu do Kresów, potrafili się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Z tego też powodu zatytułowano film *Sami swoi*, odwołując się do pozytywnych wartości wspólnoty i swojskości, pożądanych we wczesnym PRL-u. Jako przejaw konieczności odwołania się do doświadczenia uniwersalnego zatarto onimiczne ślady konkretnych miejsc i ludzi – sugerując wprawdzie, że przybili z Kresów, ale ukrywając dokładne miejsce pod realistycznym toponimem, a imię głównego bohatera pozbywając cech północnokresowych. Kolejnym czynnikiem, którego roli w procesie tworzenia onomastyki filmowej nie można marginalizować, jest doświadczenie życiowe i styl artystyczny scenarzysty. Gdyby nie Andrzej Mularczyk, nie byłoby przecież ani *Samych swoich*, ani *Krużewników*, ani *Kaźmierza*. Gdyby zaś nie analiza materiałów archiwalnych i okołofilmowych, niemożliwe byłoby ukazanie kolejnych etapów kreacji warstwy onimicznej audiowizualnego tekstu wieloautorskiego, jakim jest film.

Wpływ rzeczywistości pozajęzykowej na warstwę onimiczną tekstu jest więc bezsprzeczny. Nie można jednak zapominać o oddziaływaniu onomastyki medialnej na tę rzeczywistość. Przykładem tego oddziaływania mogą być wyniki krótkiej ankiety przeprowadzonej wśród 152 losowo wybranych osób (kobiet i mężczyzn z różnym wykształceniem), z których najstarsza urodziła się w 1959, a najmłodsza – w 1999 r. Badaniu poddani zostali więc przedstawiciele dwóch (albo nawet trzech) pokoleń Polaków. Ankietowani mieli za zadanie odpowiedzieć na jedno pytanie, brzmiące: „Fraza *sami swoi* kojarzy mi się w pierwszej kolejności z: a. poczuciem wspólnoty (rodzina, bliskimi), b. nazwą sieci komórkowej, c. tytułem filmu, d. inne (proszę wpisać własną odpowiedź)”. Wyniki ankiety są zgodne z intuicją: tylko jednej z badanych osób wskazane wyrażenie kojarzy się z nazwą sieci komórkowej, dwie wpisały własne odpowiedzi (*kumoterstwo*, *Wesele Wyspiańskiego*), zaledwie 25 odpowiedziało, że wyrażenie *sami swoi* kojarzy im się w pierwszej kolejności z poczuciem wspólnoty, przeważająca większość (124 osoby, czyli prawie 82%) wskazała oczywiście na tytuł filmu, przy czym w grupie tej były osoby reprezentujące wszystkie pokolenia. Okazuje się zatem, że tytuł tej (wyświetlanej przy najróżniejszych okazjach) komedii zyskał w świadomości Polaków swój własny *status quo* i w większości wypadków funkcjonuje niemal w oderwaniu od swojej pierwotnej motywacji.

### Wykaz skrótów

- KK 1967 – Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu *Sami swoi* z 23 stycznia 1967. Filmoteka Narodowa.
- KOS 1966 – Stenogram z posiedzenia Komisji Oceniającej Scenariusze z 19 kwietnia 1966. Filmoteka Narodowa.
- SW – J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1900–1927 [wersja on-line: <http://poliarp.wbl.klf.uw.edu.pl/pl/sownik-warszawski/>].

### Literatura

- Dondzik M. (2015): „*Sami swoi*” – zapis faktów podstawowych. [W:] Sylwester Chęciński. Red. R. Bubnicki, A. Dębski. Wrocław, s. 150–172.
- Grabień K. (1966): *I będzie komedia!* „Film” nr 43, s. 10–11.
- Hendrykowski M. (2013): *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*. Poznań.
- Koźlenko D. (2016): *Sami swoi. Za kulisami komedii wszech czasów*. Warszawa.
- Kresa M. (2015): *Nazwy własne w funkcji wykładników stylizacji (na przykładzie wybranych filmów śląskich)*. [W:] *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*. Red. I. Sarnowska, M. Balowski, M. Graf. Poznań, s. 267–280.
- Kresa M. (2016): *Polszczyzna kresowa w filmie – analiza języka bohaterów „Samych swoich” (fonetyka, fleksja, składnia)*. „Prace Filologiczne”. T. 68, s. 167–182.
- Lubelski T. (2008): *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów.
- Mularczyk A. (1965): *I było święto. Słuchowisko radiowe*. Archiwum Polskiego Radia.
- Mularczyk A. (1966a): *I było święto. Scenariusz filmowy (maszynopis)*. Filmoteka Narodowa.
- Mularczyk A. (1966b): *I było święto. Scenariusz filmowy (maszynopis)*. Filmoteka Narodowa.
- Mularczyk A. (1993): *Sami swoi*. Katowice.
- Mularczyk A. (2015): *Pcham taczkę z blondynką*, wersja on-line: <[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,142474,17218975,Andrzej\\_Mularczyk\\_Pcham\\_taczke\\_z\\_blblondyn\\_ROZMOWA\\_.html?disableRedirects=true](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,142474,17218975,Andrzej_Mularczyk_Pcham_taczke_z_blblondyn_ROZMOWA_.html?disableRedirects=true)>, dostęp: 11.05.2016.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego. Oprac. M. Bańko, R.L. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Łaziński, P. Pęzik, A. Przepiórkowski, <[www.nkjp.pl](http://www.nkjp.pl)>, dostęp: 11.05.2016.
- Pelczyński G. (2002): *Dziesiąta muza w stroju ludowym: o wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*. Poznań.
- Sami swoi* (1967). Reż. Sylwester Chęciński.

### Summary

The article has aimed to present the history and determinants of a few proper nouns used in Polish comedy *Sami swoi*. The title of the movie, the name of the place that Kargul and Pawlak come from, the name of the place where the action of the comedy takes place and the name of the main character have been analyzed. The analysis was based on archive materials (screenplay, radio drama, shorthand records) which helped the author to investigate changes in film onomastics, and to point out some extra-linguistic factors which influenced the model of film onomastics. Likewise, a connection between the proper nouns used in the film, its plot and its general reception was established.