

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI
ODDELEK ZA SOCIOLOGIJO

MAGISTRSKA NALOGA

Reprezentacija sociolektov v sodobnem francoskem filmu

**La représentation des sociolectes dans le cinéma français
contemporain**

Mentorja:
izr. prof. dr. Gregor Perko
doc. dr. Jože Vogrinc

Dvopredmetni univerzitetni
študijski program druge stopnje
Francistične študije;
Dvopredmetni univerzitetni
študijski program druge stopnje
Sociologija kulture

LJUBLJANA, 2018

MARUŠA KURET

Zahvalila bi se rada mentorjema izr. prof. dr. Gregorju Perku in doc. dr. Jožetu Vogrincu za usmeritev, ko je bila naloga še v povojih, ter nadaljno pomoč in koristne nasvete pri samem pisanju.

Zahvalila bi se rada tudi staršema, Primožu in Lučki, ter bratu Robertu za prenašanje polletnega sitnarjenja in konstantno vzpodbudo, ki sem jo potrebovala, da sem nalogo pripeljala do konca.

Hvala tudi prijateljem za motivacijske besede in moralno podporo.

Izvleček

Reprezentacija sociolektov v sodobnem francoskem filmu

V magistrski nalogi smo preučevali pojav in prikaz različnih sociolektov v sodobnem francoskem filmu. Filmski medij je eden najbolj vplivnih množičnih medijev in kot tak pomemben prenašalec družbenih, kulturnih in političnih idej ter bistven pri reprezentaciji različnih družbenih in jezikovnih skupnosti. Jezikovno izražanje v družbi ni enotno, kar se kaže tudi v sociolektu, ki predstavlja tipičen govor določene družbene skupine.

Raziskava se je osredotočala na sociolekte, prisotne v filmih, ter na to, kako gledalčevo dožemanje vpliva na nestandardni govor, ki ga uporablja kateri od likov. Pri raziskavi smo uporabili korpus osmih filmov iz obdobja 2000–2017: štiri popularne in štiri nagrajene filme. Izkazalo se je, da komercialni filmi zaradi svoje dostopnosti širši množici uporabljajo veliko bolj standarden jezik, ki torej tako v filmih kot v resničnem življenju predstavlja nevtralnno, neopazno obliko govora. Predvsem komercialni filmi veliko bolj upoštevajo standardno obliko francoščine, kar pomeni, da so občasni odmiki od norme, ki jo predstavlja nestandardni jezik, uporabljeni predvsem za slogovne in komične učinke, medtem ko so v umetniških filmih nestandardne zvrsti pogosteje uporabljene in v prikazu bolj niansirane.

Filmi, ki vsebujejo nestandardne sociolekte, so manj gledani, pri čemer je to izraz jezikovne družbene ideologije, ki daje prednost standardnemu jeziku, ki naj bi bil širše razumljiv. Pomanjkanje reprezentacije ostalih sociolektov posledično pomeni, da ti v družbi ne dobijo možnosti ponovne ocenitve in še naprej nosijo družbeno stigmo. Govor v filmu torej prikazuje fikcijsko stanje in ne dejanske realne uporabe, pri čemer je vseeno pomemben kot pokazatelj trenutnih jezikovnih ideologij v družbi in hierarhije sociolektov.

Ključne besede: film, sociolekt, sociolingvistika, reprezentacija, govor, jezikovne ideologije

Abstract

Representation of sociolects in contemporary French cinema

This thesis addresses the issue of language use, in particular sociolects and their representation in contemporary French cinema. Cinema is one of the most influential forms of mass media and because of that, it has an important role in the transmission of social, cultural and political ideas as well as the representation of different social and language communities.

Language is not a unified concept in society, but consists of many variations, like sociolects, which represent the typical speech of a certain social group.

In this research we used a corpus of eight films from the period 2000-2017: four mainstream and four award-winning films. The study focussed on which sociolects were present in the films, in what way, and what effect the character's language use had on viewers' perception of them. Commercial films have shown that because of their accessibility to the wider public, they use a much more standard language, which means that any deviations are mainly used for style and effect. The standard language, therefore, both in films and in real life represents a neutral, inconspicuous form of speech. On the other hand, the occasional use of non-standard language in popular films means a deviation from the neutral state, whereas in the art films the variations are more frequent and nuanced.

Films containing non-standard sociolects are less popular amongst wider audiences, which is an expression of linguistic social ideology that favours the use of normative, standard language in the media. The lack of representation of other sociolects consequently means that they do not get the opportunity to reassess their value and continue to bear a social stigma. The speech in the films therefore shows a fictional state and not the actual real use, but it is nevertheless an important indicator of the current language ideologies in society as well as the hierarchy of sociolects.

Key words: film, sociolect, sociolinguistics, representation, speech, language ideologies

Kazalo

1. Uvod.....	8
2. Sociolingvistika.....	10
3. Zgodovina in centralizacija francoskega jezika	14
4. Jezikovne zvrsti.....	18
4.1. Prostorska (diatopična) zvrst	21
4.2. Družbena (diastatična) zvrst.....	22
4.2.1. Pogovorna francoščina nižjih slojev (<i>français populaire</i>)	23
4.2.2. Argo (<i>argot</i>)	23
4.2.3. Jezik mladih (<i>langue des jeunes, français contemporain des cités, langage de banlieue</i>)	24
4.2.4. Modna francoščina (<i>français branché</i>)	26
4.3. Stilistična (diafazična) zvrst	26
5. Jezikovne ideologije.....	29
5.1. Ideologija norme in standardnega jezika	29
5.2. Jezikovni trg in hierarhija	32
6. Filmski medij	35
7. Jezik v filmu.....	37
7.1. Jezik v medijih.....	37
7.2. Filmski diskurz	38
7.3. Filmski dialog	41
8. Raziskovalna vprašanja in metodologija	44
9. Analiza filmov	48
9.1. <i>Bienvenue chez les Ch'tis (Dobrodošel v zakotju, 2008)</i>	48
9.2. <i>Intouchables (Prijetelja, 2011)</i>	53
9.3. <i>Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre (Asterix in Obelix: Misija Kleopatra, 2002)</i> . 57	
9.4. <i>Qu'est ce qu'on a fait au bon Dieu ? (Bog, le kaj smo zagrešili? 2014)</i>	60
9.5. <i>Des hommes et des dieux (Božji možje, 2010)</i>	63
9.6. <i>Un prophète (Prerok, 2009)</i>	66
9.7. <i>La graine et le mulet (Kuskus z ribo, 2007)</i>	69
9.8. <i>L'esquive (Izmuzljivka, 2003)</i>	71
10. Diskusija.....	75
10.1. Razporeditev standardnega in nestandardnega jezika.....	75

10.2.	Značilnosti nestandardnih zvrsti	77
10.3.	Prikaz in dojetanje lika, ki govori nestandardno zvrst jezika	79
10.4.	Namen nestandardne zvrsti	81
10.5.	Produksijski pogoji	82
10.6.	Pomen reprezentacije sociolektov in odziv nanjo.....	83
10.7.	Prikaz sociolektov v povezavi z jezikovno-družbenimi ideologijami	85
11.	Sklep.....	88
12.	Résumé : La représentation des sociolectes dans le cinéma contemporain français.....	91
12.1.	La partie théorique	91
12.1.1.	Les variations	91
12.1.2.	L'idéologie linguistique	93
12.1.3.	Le discours cinématographique.....	95
12.2.	La partie analytique.....	97
12.2.1.	La méthodologie.....	97
12.2.2.	Discussion	98
13.	Viri in literatura	106
13.1.	Viri	106
13.2.	Literatura.....	106

1. Uvod

Pričujoča magistrska naloga se ukvarja z reprezentacijo jezika v francoskem filmu. Film velja danes za enega bolj prisotnih in vplivnih množičnih medijev, ker sodeluje pri prenašanju in utrjevanju dominantnih družbenih, kulturnih in političnih idej. Jezik ima prav tako pomembno vlogo v družbi, saj so jezikovne zvrsti prisotne na več ravneh. Predvsem so pomembni sociolekti, ki predstavljajo tipičen govor družbene skupine, saj velja, da je v vsaki družbi toliko sociolektov, kot je v danem trenutku družbenih skupin. Običajno je v javnem govoru in množičnih medijih prisotna standardna oblika govora, zato so ostale družbene skupine za reprezentacijo svojega govora prikrajšane.

V magistrski nalogi bomo preko sociolingvistične analize preučili sociolekte v sodobnih francoskih filmih. Za temo sem se odločila po skrbnem premisleku, saj sem tako lahko združila dve svoji zanimanji: filmsko umetnost in jezik. Če obstajajo mnoge raziskave s področja sociologije kulture, ki so usmerjene v različne aspekte filmske umetnosti, pa je sociolingvistika domena, ki je pri nas še nekoliko v povojih, kar me je še dodatno spodbudilo v to raziskovalno smer. Pri raziskavi bomo uporabili korpus osmih filmov iz obdobja 2000–2017: prva polovica predstavlja štiri filme z lestvice najbolj gledanih francoskih filmov v Franciji, ki so bolj komercialni in ugajajo velikemu številu populacije. Drugi del korpusa pa predstavljajo štirje manj gledani, a vseeno dobro znani filmi, prejemniki nagrade cezar¹ za najboljši film. Nagrajeni filmi prikazujejo drugo stran populacije, jezikovne in etnične manjšine, torej so posledično tudi bolj zanimivi za sociolingvistično analizo.

V magistrski nalogi nas bo torej zanimalo, ali prihaja v francoskih filmih do uporabe različnih jezikovnih zvrsti oz. v kolikšni meri, katere so te zvrsti in v kakšen namen so uporabljene. V analizi bomo tudi opazovali, v kolikšni meri ustvarjalci pri prikazovanju standardnih in nestandardnih oblik govora sledijo družbenim jezikovnim ideologijam ter kako se pri prikazu različnih družbenih razredov in njihovih jezikovnih rab razlikujejo *mainstream* in nagrajeni filmi. Pri tem se bomo osredotočili le na zvrsti francoščine v Franciji ter na njihovo povezavo z ideološkimi institucijami države in mediji. Zanimalo nas bo tudi, kako je predstavljena oseba, ki uporablja nestandardno obliko jezika, ali je tudi drugače zaznamovana, in kako to vpliva na gledalčevo dožemanje njene pozicije v skupnosti in širši družbi. Pri raziskavi se bomo oprli na sociolingvistično analizo, pri čemer bomo združili tako jezikovni kot družbeni

¹ Nagrade cezar, fr. *César du cinéma*, so bile ustanovljene leta 1976 in jih podeljujejo v Parizu v različnih kategorijah za najboljšo francosko filmsko produkcijo. Pogosto se jih primerja z ameriškimi oskarji.

vidik jezika in njegove uporabe. Predvidevam, da se bodo pokazale razlike med komercialnimi in nagrajenimi filmi, saj prvi zaradi svoje dostopnosti širši množici uporabljajo veliko bolj standarden jezik, hkrati pa se tudi pri prikazovanju Drugega veliko bolj zanašajo na stereotipizirane predstave, medtem ko so nagrajeni filmi v tem smislu bolj kompleksni.

Pri pisanju je bilo uporabljenih več strokovnih del, pri čemer naj izpostavim najpomembnejša. Glede različnih jezikovnih zvrsti v francoščini sta mi najbolj koristili deli Françoise Gadet, *Le français ordinaire* in *La variation sociale en français*; pri razumevanju položaja standardnega jezika v družbi in koncepta jezikovnega trga sem se opirala na delo *Ce que parler veut dire* avtorja Pierra Bourdieuja; glede vloge jezika v filmu sem uporabila članek Jannisa Androutsopoulou, kot pomoč pri analizi (francoskega) jezika v filmu pa sem uporabila več del Gaëlle Planchenault, ki je preučevala tudi filme, ki so se znašli v mojem korpusu.

Magistrsko nalogo bomo razdelili na teoretični del, ki je sestavljen iz jezikoslovnih in sociolingvističnih poglavij, ter praktični del. Začeli bomo s teoretičnim delom, v katerem so na začetku predstavljeni glavni poudarki sociolingvistične teorije ter kratka zgodovina centralizacije francoskega jezika. V nadaljevanju bomo prikazali razdelitev in značilnosti posameznih sociolektov v francoskem jeziku ter teorijo jezikovnih ideologij, vezanih na standardni jezik in hierarhijo sociolektov v družbi. Tretja enota bo zajemala predstavitev filma kot množičnega medija ter njegovo produkcijo, v okviru tega pa bomo predstavili tudi jezik v filmu oz. teorijo analize filmskega diskurza, kar bo služilo kot okvir raziskavi in kot pomoč pri sami analizi v nadaljevanju. Praktični del pa bo vseboval že omenjeno raziskavo osmih francoskih filmov, ki jih bomo analizirali glede na njihove jezikovne značilnosti. Prav tako nas bo zanimala tudi reprezentacija posameznega sociolekta v skladu z družbeno-jezikovnimi ideologijami. Na koncu bomo strnili ugotovitve in pri tem poskušali odgovoriti na začetna vprašanja.

2. Sociolingvistika

Raziskava v pričujoči magistrski nalogi je vezana na področje sociolingvistike. V tem poglavju bomo predstavili glavne poudarke tega znanstvenega področja in njegove najpomembnejše predstavnike.

Sociolingvistika se ukvarja z vplivom družbe in kulturnih norm ter pričakovanj na jezikovno rabo, torej gre za študij vpliva družbe na jezik. Veda je sestavljena iz sociološkega in jezikovnega dela, prvi gleda na jezikovne zvrsti kot na obliko družbenega obnašanja, drugi pa abstrahira posameznega govorca in se osredotoča na zvrsti in spremembe v jeziku preko raziskovanja sociolingvističnih vzorcev, ki jih kaže skupina govorcev (Coupland, 2007: 6). Vsak od teoretikov je po svoje določil posamezne sociolingvistične koncepte, pri čemer se je njihovo razumevanje nekoliko razhajalo.

Za švicarskega strukturalista de Saussurja je jezik kod oziroma družbena konvencija, torej sistem elementov, ki so definirani glede na njihove relativne vrednosti. Gre za kod, ki je hkrati zakonodajen in komunikacijski ter v različnih idiomih (slovenskem, francoskem, nemškem itd.), fr. *idiome*, abstraktno obstaja neodvisno od svojih govorcev in uporab (Rey, 1972: 11). Pri tem Saussure koncept jezika, fr. *langue*, loči od govorce, fr. *langage*, in govora, fr. *parole*. Jezik pomeni vse razsežnosti govorjenja in pisanja, pri čemer gre za pridobljen sistem, govornica pomeni prirojene zmožnosti izgradnje jezika oz. kodov, ki omogočajo komunikacijo, govor pa je konkretna realizacija jezika v govornih dejanjih. Jezik in govornica sta si nasprotna v tem, da je jezik izražanje prirojene človeške zmožnosti, govor pa je individualna raba jezika. Povedi so po Saussurju prosta kombinacija, ki se realizira z govorom, pri tem pa ne gre za abstraktne povedi splošnega modela, ampak za realizacijo, ki kaže na govorno performanco (prav tam). Če je Saussure jezikovni znak povezal z arbitrarnostjo, pa je Mihail Bahtin jezikovni znak opredelil kot ideološki znak, pogojen z družbeno strukturo danega časovnega obdobja in družbene skupine (Skubic, 2005: 55), kar kaže že na bolj specifično družbeno perspektivo.

Sociolingvistika se ukvarja predvsem z analizo govora kot družbenega sredstva in eden od njenih začetnikov, William Labov, je prvi poskušal razumeti jezik v njegovem družbenem okolju. Labov je prvi opravil študijo jezika preko anket na ameriškem otoku Martha's Vineyard, kjer je med sabo povezal strukturo in družbeno vzročnost ter pri tem ugotovil, da obstaja tipičen jezik vsake družbene skupine – vernakular, spontani jezik, ki je uporabljen med jezikovno enakimi (Gadet, 1989: 24). Pojmu vernakular, fr. *vernaculaire*, je nasproten

francoski termin *véhiculaire*, ki pomeni skupni jezik, oba termina pa se nanašata na družbeno funkcijo jezikovne uporabe; prvi označuje uporabo v bližnjih odnosih, drugi pa uporabo med govorce različnih vernakularjev. Uporaba skupnega, dominantnega jezika vpliva na vernakular tako, da ga spravi v obliko bližje normi oziroma skupnemu jeziku družbe (prav tam: 25).

Noam Chomsky je jezik razumel splošneje od de Saussurja in sicer je predstavil dva termina, ki sta pomembna pri razumevanju jezika: kompetenca in performanca. Kompetenca je zmožnost tvorbe stavkov z omejenim številom abstraktnih jezikovnih pravil, performanca pa pomeni govor neidealnega govorca v neidealnih okoliščinah, ko nanj vpliva več nejezikovnih dejavnikov, kar rezultira v nepopolnosti, nepravilnosti in variabilnosti jezikovnega dejanja (Skubic: 63). Chomsky je razumel performanco kot družbeni pojav v nasprotju s kompetenco, ki jo je definiral kot kognitivno sposobnost z biološkim temeljem. Po mnenju Hutchbyja je performanca izrojena realizacija kompetence, saj lahko na različne načine realizira naučeno kompetenco, pri čemer obstaja toliko načinov, kot je individualnih govorcev (Hutchby, 2006: 19). Alternativen pogled Chomskyju je ponudil Austin, ki je deloval na področju pragmatike in je trdil, da pomen stavka ali izjave ne more biti polno zajet, če se nahaja izven konteksta družbene interakcije, v kateri je bil produciran (prav tam). Smisel in pomen sta torej vezana na posamično situacijo in okoliščine govornega dejanja.

Pri govornem dejanju je pomemben tudi stil, ki izhaja iz asociacije jezikovnih karakteristik z določenimi družbenimi skupinami: govorce določajo svoj govor za svoje občinstvo in v odgovoru nanj (Coupland: 60). Alan Bell je v delu svoje teorije, poimenovanem prilagajanje občinstvu, ang. *audience design*, trdil, da je stil tisto, kar govorec naredi z jezikom v povezavi z drugimi ljudmi (prav tam). Verjel je tudi, da je govorceva izbira stila determinirana z družbenim statusom sogovorca, pri čemer sta govorni stil in družbeni status povezana tako, da v formalnih jezikovnih situacijah uporabljamo prestižnejše jezikovne kode (prav tam: 9). Bell je v svoji teoriji torej ugotovil, da govorce večinoma hočejo ugoditi svojemu sogovorniku in si pridobiti njegovo odobravanje, vendar pa lahko razlikujejo svoj govor od sogovorcevega, ko npr. želijo pokazati družbeno distanco (prav tam). Ljudje naj bi torej imeli zmožnost, da prilagodijo svoj govor različnim naslovnikom ter spreminjajo stil glede na temo in okoliščine pogovora, vendar pa imajo pri tem, po mnenju Nikolasa Couplanda, pri govoru omejeno svobodo, saj jezikovne skupnosti zamejijo dovoljene stilne zvrsti (prav tam: 82). Tudi Howard Giles je razvil teorijo govorne prilagoditve, ang. *speech accommodation theory*, ki pomeni, da govorce prilagodijo svoj govor tako, da dosežejo odobravanje sogovornika, torej se prilagodijo njegovemu stilu v uporabljenem naglasu in drugih pragmatičnih elementih

(Bell, 2007: 96). Ponovno pa lahko v želji po distanciranju od sogovornika tudi namerno područajijo svoj govor. Robert Le Page pravi, da si vsak posameznik ustvari sistem za svoje besedno vedenje tako, da ga prilagodi sistemom skupine, s katero se želi občasno identificirati (Skubic: 141), torej ima možnost prehajati iz ene skupine v drugo.

Poleg družbenih poznamo tudi že omenjene jezikovne skupnosti, ki jih Bloomfield definira kot skupino ljudi, ki uporabljajo isti sistem jezikovnih znakov (Bourdieu, 1982: 26). Muriel Saville-Troike kot bistven kriterij jezikovne skupnosti navaja dimenzijo skupnih izkušenj, ki govorcu dovoljuje, da v danem trenutku pripada tudi več skupnostim in da se te skupnosti prekrivajo (Mullany, 2007: 86). Jezikovne skupnosti pa ne definira le skupna jezikovna uporaba, temveč tudi skupne norme, kar se vidi v evalvacijskem obnašanju, torej v sodbah o jezikovni uporabi drugih in pravilih o uporabi (ne)standardnega jezika (prav tam: 84). Skupnost definira mreža družbenih odnosov na nekem teritoriju, geografskem področju, vendar pa ni vezana le na podobnost govora in medsebojne stike, temveč je tudi normativna (Gadet, 2003: 91). Skupnost nastane, ko se začnejo govorci glede na jezikovne simbole deliti na »nas« in »druge«, kar dodatno krepi notranjo povezanost in gradi meje do drugih, torej zunanje (druge) izključi (prav tam). Pri pojmu jezikovne skupnosti gre torej za združitev jezikovne in sociološke kategorije.

Pomemben pojem pri sociolingvistiki je tudi sociolekt, ki ga bomo v tej magistrski nalogi podrobneje raziskovali. Gre za tipičen govor družbene skupine, ki izraža reinterpretacijo norm v posameznih situacijah. V vsaki družbi je toliko sociolektov, kot je v danem trenutku skupin, ki razvijejo ustaljen način komuniciranja za potrebe izražanja lastne specifične perspektive in sistema vrednot (Skubic: 173). Pri sociolektu in standardnem (knjižnem) jeziku, torej pri posameznih realizacijah jezika kot sistema, gre za dve nasprotujoči si težnji: prva je težnja po pripadnosti skupini, ki se lahko celo agresivno distancira od večinskih vrednot; druga pa je težnja po objektivizaciji in družbeni univerzalnosti (prav tam: 138). Pri tem poznamo tudi kultivirane sociolekte, ki jih uporabljajo dominantni družbeni sloji v neformalni komunikaciji (pogovorni jezik), lahko pa učinkujejo tudi kot sociolekt resocializacije drugih družbenih skupin, ker so nadregionalni in naddružbeni (prav tam: 190). Nasprotni kultiviranim sociolektom so obrobni in ekscesni sociolekti, za njihove govorce pa je značilno, da sicer priznavajo večvrednost in prestiž kulturnega govora in kultiviranih sociolektov, vendar se do dominantne kulture običajno vedejo sovražno, saj čutijo zvestobo do lastnega sociolekta (prav tam: 203). Tako v družbi potekajo različne tendence, ki vplivajo na jezik govorcev glede na

situacijo, sogovornika pa tudi glede na izvor govorca in njegov namen po predstavitvi samega sebe v družbi.

Ob koncu tega splošnega poglavja o sociolingvistiki je potrebno opozoriti na dvoumnost rabe terminov, ki smo jih predstavili zgoraj in ki jih bomo uporabljali v nadaljevanju. Konceptov jezika in govora namreč ne bomo uporabljali po Saussurjevi definiciji, temveč bosta pomenila družbeni aspekt vseh performativnih dejanj francoskega jezika. V nadaljevanju in v analizi se bomo posvetili vsem oblikam jezikovnega izražanja v francoskem filmu, zlasti govorjenju. Pri tem nas bodo zanimale variacije in zvrsti znotraj nečesa, kar po Saussurjevemu terminu spada pod idiom, v našem primeru gre torej za francoski jezik; s stališča Chomskyja pa gre za raven performance francoščine, torej zajema družbeni aspekt na ravni govora in govornih dejanj. Tako bo uporaba besede *jezik* v naši sociolingvistični obravnavi zajela vse govorne performance v okviru francoščine v obravnavanih filmih in pri tem ne bo šlo za prikaz jezika, kot ga razume Saussure.

3. Zgodovina in centralizacija francoskega jezika

Za lažje razumevanje položaja francoščine v francoski družbi ter uporabe standardnega in nestandardnega jezika bomo v tem poglavju pregledali zgodovino moderne francoščine in kako se je v Franciji vzpostavila kot uradni in standardizirani jezik.

Pred srednjim vekom sta se na francoskem ozemlju nahajali dve večji jezikovni skupini, razporejeni severno in južno od reke Loare: severne regije so govorile obliko, imenovano *langue d'oïl*, južne pa *langue d'oc* (Hickey, 18). Vsaka od teh dveh skupin jezikov pa je bila razdeljena na več različnih narečij, fr. *patois*. Na severnem ozemlju je bilo eno od teh narečij *francien*, iz katerega se je razvila moderna francoščina, saj je bil to jezik politično in ekonomsko najmočnejše regije v državi, Ile-de-France.

Tradicija močne centralne vlade, ki zatira regionalne centre moči, se je vzpostavila z ministrom Richelieujem v zgodnjem 17. stoletju, natančneje leta 1635 z ustanovitvijo Académie française. Njene naloge so bile opazovanje jezika in urejanje njegovega razvoja ter kodificiranje s slovnico in slovarjem (Walter, 1988: 125). Stoletje pred tem je Franc I. z odredbo iz Villers-Cotterêts (1539) nadomestil latinščino s francoščino, torej je vzpostavil francoščino kot uradni jezik kraljestva in jo uzakonil kot edini državni jezik upravljanja (Yaguello, 1988: 49).

Čeprav se je francoski jezik v 18. stoletju v mestih hitro vzpostavljajal, pa je večina podeželskega prebivalstva še zmeraj govorila narečja, *patois* (Walter: 132). Z revolucijo leta 1789 se je začelo manjšinske jezike in narečja še močneje zatirati, kar je bilo v skladu z idejo republikanskega naroda (Yaguello: 49). Različni lokalni jeziki so namreč onemogočali širjenje revolucionarne propagande med prebivalstvom, saj je ta potekala v francoščini, obenem pa so spominjali na obdobje *ancien régime* (Walter: 132). Revolucionarji so vzpostavili osnovno šolstvo, s čimer se je med ruralno populacijo prvič vzpostavil standardni jezik (Armstrong, 2001: 58), po drugi strani pa je država večinoma zavzemala ravnodušno pozicijo do govora svojih državljanov, saj je v jezikovni izključitvi kmečkega prebivalstva iz ekonomske in politične moči videla korist zase (prav tam).

Opat Grégoire, dialektolog in prvi sociolingvist še preden se je sociolingvistika vzpostavila kot znanstvena veda, je leta 1790 opravil poglobljeno anketo, s katero je preverjal število in razširjenost dialektov v državi (Walter: 133). Pri tem je lokalnim avtoritetam poslal vprašalnik, s katerim je ugotovil, da vsaj šest milijonov Francozov, predvsem na podeželju, ne govori uradnega nacionalnega jezika, in da še drugih šest milijonov ne zmore imeti daljšega

pogovora v tem jeziku. To je pomenilo, da je skupno število tistih, ki dobro govorijo francosko, le tri milijone (prav tam). Pri tem je ugotovil, da je v Franciji v tistem času vztrajalo še 30 različnih dialektov (prav tam: 134).

Postrevolucionarna oblast je še bolj spodbujala centralizacijo jezika, izraženo v motu: *La langue doit être comme la République* [jezik mora biti kot Republika] (Armstrong: 58), ki je meril na idejo nacionalne enotnosti in nedeljivosti. Francoski jezik se je močno povezovalo z nacionalno identiteto, saj je deloval kot pomemben simbol francoske republike, medtem ko so bili regionalni jeziki, npr. bretonski, alzaški, katalonski ali korziški, povezani z neposlušnostjo republiki (prav tam). Vseeno pa so bili do takrat vsi poskusi standardizacije večinoma neuspešni, saj je do poznega 19. stoletja primanjkovalo finančnih sredstev za vzpostavitev vsedržavne jezikovne standardizacije.

V 19. stoletju je francoščina pridobivala vedno večje mesto v družbi, vendar pa je prebivalstvo še zmeraj uporabljalo lokalni dialekt vsaj v 80 % vsakodnevne komunikacije (Walter: 145). Ljudje na podeželju so bili večinoma dvojezični, saj je znanje francoščine pripomoglo pri kariernem napredovanju in družbenem vzponu, medtem ko so lokalno govorico še naprej uporabljali doma, saj je izražala bližnje odnose (prav tam). Pri tem je pomembno vlogo ponovno igralo tudi šolstvo, ki je leta 1880 postalo laično, brezplačno in obvezno in kjer je poučevanje potekalo le v francoščini (prav tam: 146). Regionalni dialekti so vseeno vztrajali do prve svetovne vojne; po prvih večjih vojnih izgubah so morali prenoviti čete, pri tem so združili vojake iz vseh koncev Francije. Takrat so za lažjo medsebojno komunikacijo začeli uporabljati jezik, ki so se ga vsi naučili v šoli: francoščino (prav tam: 147). Po koncu vojne so se vojaki vrnili domov in prenesli navado govora v francoščini tudi na domače (prav tam: 148). V šoli pa so začeli še strožje kaznovati šolarje, ki so govorili lokalne dialekte, s čimer so narečja pridobila negativno konotacijo, kar je pripomoglo k upadu njihove rabe (prav tam: 149).

Vsekakor so politične težnje po centralizaciji države, ki so se odvijale tudi na ravni jezika, pripomogle k ideologiji enotnega standardnega jezika v državi. Standardizacija je povezana tudi z geografskimi, ekonomskimi in družbenimi faktorji, pri čemer je centralna pozicija najmočnejše regije Ile-de-France v severnem delu Francije olajšala razširjanje njenega dialekta *francien* v province. Lodge pri tem navaja tudi druge pomembne socialno-ekonomske dejavnike, ki so pripomogli k enotnemu jeziku, npr. univerzalno služenje vojaškega roka, večja geografska in družbena mobilnost zaradi razvoja nacionalnega trga ter relativno pozna

urbanizacija in industrializacija, ki so zavrli oblikovanje različnih urbanih vernakularjev (Armstrong: 59).

S prihodom novih medijev, predvsem radia v tridesetih letih, so bili Francozi izpostavljeni drugim francoskim naglasom, predvsem pariškemu, ki je začel počasi vplivati na njihov lokalni naglas (Walter: 152). Podobno je bila televizija, ki je v šestdesetih letih prevzela osrednjo vlogo v vsakodnevem življenju, tudi eden glavnih dejavnikov pri evoluciji jezika (prav tam: 152–153). Pomembno vlogo pa je imel tudi film, predvsem vpeljava zvoka po letu 1927, kar je predstavljalo še dodaten vpliv na gledalce in njihovo dojetje francoskega naglasa in standarda (prav tam: 153).

Kar se tiče izgovarjave, je francoščina danes zelo homogena ali standardizirana. V Franciji je včasih, kot smo videli, prevladovala prostorska zvrstnost, v 20. stoletju pa so imeli dejavniki kot so mobilnost, izobrazba in množični mediji hkratne učinke homogenizacije (med bližnjimi dialekti) in hibridizacije (med posameznimi jeziki) (Gadet, 2003: 15). Lokalne posebnosti se danes ohranjajo predvsem na območjih, ki nimajo veliko stika z okolico, torej na podeželju, med starejšo in manj izobraženo populacijo (prav tam). Francozi zaradi razširjene jezikovne standardizacije govorca po regionalnem naglasu večinoma težje situirajo v določeno mesto, saj ostala francoska mesta niso toliko prikazovana v medijih (televizija, filmi), da bi se navadili na njihove naglase in jih tudi znali prepoznati (Armstrong: 45), kot je to običajno pri govornicah iz Slovenije, kjer ima vsaka regija značilen in prepoznaven dialekt. V Franciji je urbana populacija presegla ruralno šele po letu 1931, kar verjetno razloži težave, ki jih imajo francoski govorniki z identificiranjem regionalnega izvora neznanih naglasov, saj vse zaznamovane glasove dojemajo kot ruralne (prav tam: 53).

Francozi danes večinoma uporabljajo standardno francoščino, saj prepoznavajo moč jezika kot znak svojega šolanja in izobrazbenosti (Blattner, 2011: 73). Zavrnitev regionalnih jezikov in narečij kaže na elitizem, povezan s francoskim jezikom; kot pravi Posner, pri francoskem jeziku ne gre za vprašanje genetike, ampak kulturne pripadnosti (Blattner: 72). Tudi priseljenci, ki se želijo integrirati v francosko družbo, se morajo naučiti standardnega francoskega jezika, kar služi kot dokaz primerne družbenega in kulturnega obnašanja. Vendar pa je vseeno vedno več Francozov bi-dialektičnih, kar pomeni, da govorijo dva ali več sociolektov, ki jih menjujejo v vsakodnevem govoru, s čimer prikažejo svoj geografski izvor, družbeno pozicijo in stopnjo izobrazbenosti (prav tam).

Regionalni in manjšinski jeziki, npr. korziški, bretonski in alzaški jezik, so v Franciji še prisotni in v lokalnih šolah tudi na voljo kot izbirni predmet. Leta 2005 so v okviru Unescovega kolokvija na temo nematerialne kulturne dediščine v Parizu francoski predstavniki zagovarjali stališče, da želi njihova trenutna politika skupaj s promocijo nacionalnega jezika zagotoviti tudi izražanje v regionalnih ali manjšinskih jezikih ter njihovo družbeno in kulturno destigmatizacijo (Compte, Daugeron, 2008: 53). Danes se torej trudijo ohranjati in razvijati regionalne jezike in dialekte, ki so bili še pred kratkim zelo zatirani, vendar pa Francija še vedno nima nobenega zakona ali listine, ki bi te jezike varovala in ščitila.

4. Jezikovne zvrsti

Jezikovne izbire so zmeraj definirane glede na odnos do drugega, pri čemer je standard po mnenju Françoise Gadet produkt preišljenih intervencij vladajočih slojev in države, kar posledično ustvari vtis, da gre pri vernakularju oz. nestandardnem govoru za deviacijo, uporništvo ali odklon od etabliranega reda (prav tam: 169). Gadet trdi, da pri standardu vseeno ne gre za jezikovno zvrst, temveč za jezikovno oz. diskurzivno konstrukcijo, katere namen je poenotiti jezik v družbi. Standard namreč razvrednoti ostale jezikovne zvrsti, saj je večinoma edini, ki ima javno pozicijo in uživa družbeni, kulturni in politični prestiž (Gadet, 2003: 26), kar bomo videli v naslednjem poglavju.

Običajno govorniki niso pozorni na to, kako govorijo, zato se tudi ne zavedajo prehajanja zvrsti, ki jih v govoru opravljajo. Vsi jeziki so v teku časa podvrženi spremembam, o čemer pričajo pisni literarni ali politični viri. O ustnih virih tako verodostojnih podatkov nimamo, saj se lahko opiramo le na opise, citate ali dokumente, katerih zanesljivost je dostikrat vprašljiva. Govorniki sami ne zaznajo govora kot nečesa, kar izraža njihovo družbeno identiteto in pozicijo, ki jo lahko sami izberejo, temveč je jezikovna uporaba pogosto rutinizirana in družbeno predvidljiva (Coupland: 105). Konstrukcija identitete je posledica družbenega dejanja, kjer si posameznik sam ustvari vzorce svojega jezikovnega obnašanja, ki posnemajo obnašanje skupine, s katero se želi v določenem času identificirati (Le Page in Tabouret-Keller preko Coupland: 108–109). Ljudje imajo torej določeno stopnjo nadzora nad tem, kako se kažejo v smislu etnične in nacionalne identitete.

Pri zvrsteh govora poznamo dva tipa: govorniki lahko prilagajajo svoj govor drug drugemu, kar se v angleščini imenuje *interspeaker variation*, ali pa posamezen govornik variira svoj govor v različnih situacijah, t. i. *intraspeaker variation* (Dyer, 2007: 101). Jezik je lahko asociiran s specifičnimi lokalnimi ali kontekstualno pomembnimi družbenimi karakteristikami, kar je izraženo s pojmom indeksikalnost znaka, ang. *indexicality*. Gre za primere, ko jezik ali jezikovna oblika postaneta pokazatelj govornikove družbene identitete in njegovih tipičnih aktivnosti (prav tam: 103), lahko pa tudi osebnih značilnosti. Ljudje namreč pogosto povezujejo določen dialekt, naglas, način govora s pripadajočo skupino družbenih karakteristik, ki so pogosto stereotipne narave. Stereotip je sociološki oz. socialno-psihološki koncept in se navezuje na kognitivne strukture, ki vsebujejo prepričanja o neki skupini in njenih pripadnikih. Tako pri opisovanju teh pripadnikov lahko pride do očitne manifestacije stereotipov, kot je karakterizacija njenih članov z negativnimi termini in stereotipizirano vsebino, stereotipna raba pa je lahko tudi bolj subtilna (Hamilton in drugi, 1992: 108).

Podobno obstajajo stereotipi tudi glede govora različnih družbenih skupin, denimo značilnosti, ki se jih pripisuje določenemu spolu (recimo ženski govor naj bi bil bolj estetsko privlačen, moški pa bolj dinamičen), hkrati pa so te razlike vidne tudi pri etničnih skupinah in nenazadnje družbenih razredih, ko se lahko preko govora bere družbeno moč (prav tam: 104).

Govorno dejanje vseeno ni le pasivno, temveč lahko govorec v določeni meri prilagaja in spreminja družbeno identiteto, ki torej ni navadno zrcalo družbene pozicije (Dyer: 106). V teoriji R. Le Pagea in A. Tabouret-Keller je izražena ta aktivnost govorca; posameznik si sam ustvari vzorce jezikovnega obnašanja, ki so podobni vzorcem določene skupine, s katero se želi v danem trenutku identificirati (prav tam: 105). Vendar pa je to prilagajanje zamejeno z družbenimi ločnicami, saj poznajo in so sposobni kopirati govor le tistih skupin, s katerimi komunicirajo. Na jezikovno produkcijo vplivajo tudi različni dejavniki kot so čas, prostor, družba, kanal jezikovne izmenjave in nivo komunikacije. Sociolingvisti večinoma privilegirajo vlogo starosti in spola, torej družbeno-demografskih dejavnikov, ki jih je lažje izmeriti kot družbeni položaj. Drugi težje izmerljivi dejavniki, ki prav tako vplivajo, pa so npr. zgodovina, regresija ruralnega sveta, priseljevanje, novi kontakti z drugimi jeziki ter nove tehnologije (Gadet, 2003: 92).

V Franciji je včasih prevladovala prostorska (diatopična) zvrst, v 20. stoletju je bil poglaviten družbeni položaj (diastratična zvrst), danes pa je francoščina prešla v trenutni primat stilistične (situacijske) zvrsti (prav tam: 25). Zmanjšanje vloge diatopičnega se vidi v manjši raznolikosti in sposobnosti prepoznavanja regionalnih naglasov in v manjšem potencialu stigmatizacije lokalnih prebivalcev (prav tam). Vseeno se danes v neki meri še vedno kaže pomembnost družbene zvrsti, predvsem v kulturi predmestja, ki kaže nov razvoj francoskega jezika, pri čemer gre za kontrakulturo dominantnemu standardu. Francoski termin *banlieue*² predstavlja revna blokavska predmestja, ki so nastala po drugi svetovni vojni, sestavljena iz stanovanj z nizko najemnino (fr. HLM: *habitation à loyer modéré*), kjer domujejo predvsem priseljenci iz nekdanjih francoskih kolonij in njihovi potomci, pri čemer se deprivilegiranost staršev prenese na naslednjo generacijo. Mediji jih prikazujejo kot prostor kriminala, kar prispeva k stigmatizaciji tamkajšnje populacije (Mevel, 2008: 164), posledično pa ima beseda negativno konotacijo in predstavlja revščino, brezposelnost in nasilje tamkajšnjega prebivalstva. *Banlieue* je tako postal kolektivni imaginarij prostora izključitve, kjer vlada

² Slovenski prevod »predmestje« ni ustrezen, saj ne vsebuje iste negativne konotacije, ki je vezana na termin *banlieue*.

stroga arhitektura sivih blokovskih naselij, kar daje občutek klavstrofobije in s tem predstavlja antimodel družbi (prav tam: 163).

V spodnji tabeli je prikaz različnih zvrsti, kot jih razporedi F. Gadet glede na uporabnika in uporabo.

glede na uporabnika	čas	spreminjanje	diahrona zvrst
	prostor	geografsko, regionalno, okoljsko	prostorska (diatopična) zvrst
	družba, skupnost	družbeno	družbena (diastratična) zvrst
glede na uporabo	stili, nivoji, registri	situacijsko, stilistično, funkcijsko	stilistična (diafazična) zvrst
	kanal	ustno/pisno	komunikacijska (diamezična) zvrst

Tabela 1: razdelitev jezikovnih zvrsti

(Gadet, 1989: 23)

Razlikujemo lahko med objektivno in subjektivno zvrstjo. Objektivna zvrst je vezana na družbene, geografske in situacijske faktorje, subjektivna pa na idiolekte,³ potencialne stilistične elemente enega jezika. Vsaka se kaže preko različnih karakteristik, ki pa so običajno vezane na fonetiko, besedišče, sintakso ali pa na tekstualni oz. diskurzivni nivo.

Elementi zvrsti so večinoma vezani na fonetiko (izgovorjavo) in besedišče, manj pa na morfologijo in sintakso. Zvrsti v morfologiji in sintaksi so manj opazne kot fonološki elementi. Pri prvi gre večinoma za poenostavitev v sistemu glagolskih časov,⁴ poenostavitev v sistemu zaimkov⁵ ter podvojitve subjekta (Gadet, 1989: 85). Pomemben element je tudi negacija, kjer se predvsem izpušča člen *ne* pri nikalni sintagmi *ne ... pas*. Govorci namreč občutijo *ne* kot semantično odvečen element, saj je fonetično šibek in sintaktično deluje kot

³ Značilen način govora vsakega posameznika, ki vključuje izgovorjavo, slovnico in besedišče, lastno nekemu individuumu.

⁴ *Futur périphrastique* namesto *futur synthétique*, odsotnost *subjonctif imparfait* in odsotnost inverzij pri vprašalnicah.

⁵ *On* namesto *nous*, kar privede v poenostavitev v glagolski paradigmi.

ovira med *sujet clitique*⁶ in glagolom (prav tam: 99). Je tudi dober družbeni pokazatelj, saj starejši govorci iz višjih slojev večinoma ohranjajo celotno sintagmo. Nestandardna slovnična uporaba pa v Franciji ni takoj asociirana z mankom izobrazbe, torej lahko govorci gojijo variabilnost v slovnici, da izkažejo svojo družbeno identiteto (Armstrong: 142), obenem pa niso izpostavljeni negativnim sodbam.

Eden od fonoloških elementov, na katere smo pri zvrsteh pozorni, je tudi povezovanje, fr. *liaison*. Povezovanje je ostanek izgovarjave 16. stoletja, ko se je izgovarjalo vse končne soglasnike (Gadet, 1989: 51). Ti so danes nemi, vendar se jih izgovori, ko se beseda konča s soglasnikom, beseda za njo pa se začne s samoglasnikom. Ponovno gre za element, ki je močan sociolingvistični indikator, ki pomaga govorca družbeno pozicionirati. Povezovanje je lahko obvezno, neobvezno (variabilno) ali prepovedano. Prav neobvezno povezovanje je odvisno od stila in registra, saj pogosto predstavlja prestiž, ker je pogostejše v bolj formalnih stilih govora izobraženih govorcev in kaže visok nivo znanja in pismenosti (Armstrong: 187).

Med drugim so najpogostejši še naslednji variabili v francoski izgovarjavi: izguba tekočih soglasnikov [ʁ] in [l] na koncu besed (*genre, ronfle*); izguba polglasnika [ə] med dvema soglasnikoma (*la semaine*); nevtralizacija samoglasnikov [e] in [ɛ], [o] in [ɔ], [œ] in [ø]; nevtralizacija in variacija nazalov [ɛ̃] in [œ̃] ali samoglasnikov [a] in [ɑ]; vstavitev polglasnika na koncu besed, t. i. *schwa-tagging* (*bonjour: [bɔ̃ʒuʁə]*); variacija med [a] in [ɑ], kjer se drugi izgublja; ter zapiranje širokega o [ɔ] v smeri [œ] (Coupland: 26).

V nadaljevanju bomo predstavili različne zvrsti, pri čemer bomo največ časa posvetili družbeni (diastrični) zvrsti, ki se bo v naši raziskavi izkazala za najbolj pomembno.

4.1. Prostorska (diatopična) zvrst

Prostorska zvrst se kaže kot razlika med standardnim (nevtralnim, splošnim) jezikom in regionalno ali geografsko zvrstjo. Kot smo že omenili, je standardni jezik v Franciji idealiziran jezik, vezan na pariške norme; oblike, ki se oddaljijo od tega jezika, pa so videne kot deformacije ideala.

⁶ Običajno osebni zaimpek, ki ne more biti ločen od glagola, na katerega se nanaša. Je morfološko svoboden, a sintaktično odvisen.

V Franciji za regionalne jezike veljajo jeziki, ki niso galsko-romanskega izvora in so torej radikalno drugačni od francoskega. To so recimo: baskovščina (ne-indoevropski izvor), bretonščina (keltski izvor), flamščina, alzaščina in mozelanščina (germanski izvor) ter korziščina in katalonščina (romanski izvor). Čeprav se danes do neke mere trudijo ohranjati te jezike, pa Francija uradno nima nobene listine ali zakona, ki bi jih ščitila.

Kot regionalna zvrst danes v manjši meri obstajajo še narečja, *patois*, ki označujejo jezike, ki so se razvili direktno iz ljudske ali vulgarne latinščine in so tako genetsko in tipološko blizu francoščini. Eno najbolj znanih narečij je pikardščina, ki še vedno vztraja v regiji Hauts-de-France, bivši Nord-Pas-de-Calais. Ti jeziki niso normirani, uniformirani ali standardizirani, torej imajo veliko variacij in so omejeni na ruralna območja, kjer se jih uporablja za komunikacijo v družini, med prijatelji in znanci.

Prostorska zvrst pokriva tudi jezike, ki imajo svoj poseben naglas in izgovarjavo, pogosto pa tudi leksikalne posebnosti. Družbeno-regionalne razlike v naglasu so danes v Franciji manj zaznamovane, razlike pa so še vedno vidne v besedišču, ki je pri vsakem narečju zaznamovano s tipičnimi besedami (prav tam: 25).

Pomemben element prostorske zvrsti je izgovarjava končnega poglasnika [ə], ki je značilna predvsem za jug Francije, fr. *Midi*, in ki kaže razliko v izgovarjavi med *beurre* [bœʁə] in *petit* [pəti] (Gadet, 1989: 59). Za jug je značilna tudi delna nazalacija, kar pomeni izgovarjavo nazalnega samoglasnika pa tudi nazalnega soglasnika, ki mu sledi, kot pri *chanter*: [ʃãnte]. Pri nazalnih samoglasnikih pa so vidne tudi težnje k poenostavljenju, razlika med nazaloma [ɛ̃] in [œ̃] se zabrisuje. Po drugi strani je za severni del Francije značilno poenostavljanje, ki se vidi pri izginotju razlike med prednjim [a] in zadnjim samoglasnikom [ɑ] v besedah *pas* in *pâtes*.

4.2. Družbena (diastratična) zvrst

Diastratična dimenzija upošteva družbene dejavnike, torej pripadnost različnim socio-ekonomskim oz. socio-profesionalnim razredom, kjer poznamo štiri podskupine: *français populaire*, *argot*, *français contemporain des cités* oz. *langue des jeunes* in *français branché* (prav tam: 47). Prvi trije predstavljajo upor standardni govornici, zadnji pa je stik med standardnim in nestandardnim govorom.

Pri jeziku višjih družbenih slojev, ki so bližje standardni govornici, pri izgovarjavi prihaja do večje tenzije in zaprtosti, saj večina glasov nastaja v sprednjem delu ustne votline, tako da

nekateri izmed njih spremenijo prostor izgovarjave, recimo *Mareuc* namesto *Maroc* (prav tam: 48). Pierre Bourdieu v tem kontekstu omenja *hexis* kot telesno manifestacijo habitusa,⁷ ki se pri nekateri govorcih kaže kot povečana telesna tenzija, pri drugih pa kot sproščenost. V družbi naj bi bila višje ovrednotena tenzija, torej se domačo pogovorno izgovarjavo vidi kot odsotnost nadzora nad telesom oz. pretirano popuščanje (prav tam: 79). Gadet opazi tudi razliko v intonaciji, ki je pri zbornem nivoju skoraj monotona, medtem ko je pri nižjih registrih bolj spremenljiva, vzpenja se in pada (prav tam: 50).

4.2.1. Pogovorna francoščina nižjih slojev (*français populaire*)

Termin *français populaire* izhaja iz 19. stoletja, ko je sprva opisoval skupino stigmatiziranih značilnosti, ki so pripadale govorcem iz delavskega okolja (Gadet, 2003: 114). To so bili na začetku večinoma fonetični elementi kot recimo oslabitev medsamoglasniških soglasnikov ([s] prehaja v [z], [d] v [t]), posteriorizacija artikulacije ([ɑ] v [o]), naglas na predzadnjem zlogu in grlena izgovarjava [r] namesto [ʁ] (prav tam: 116). Ta govorica je bila značilna za moške iz delavskega okolja, ki so uporabljali »tršo« govoro in zavrgli standardno (prav tam), kar je hkrati povezano tudi s telesno zunanjostjo, saj to govoro običajno predstavljajo krepki moški. Poleg fonoloških značilnosti pa je poudarek tudi na besedišču, ki je najbolj viden del zvrsti, saj vsebuje veliko argojskih besed, ki so za druge družbene skupine nerazumljive.

4.2.2. Argo (*argot*)

Argo je obstajal že v srednjem veku, vendar pa jezikovna oblika, kot jo poznamo danes in ki je bila popularna predvsem v prvih desetletjih 20. stoletja, izvira iz 19. stoletja in vsebuje veliko zakodiranih besed, ki signalizirajo zaprto skupino (prav tam: 119). Izvorno je bil argo jezik kriminala, saj so ga sprva uporabljale skrivne bratovščine, da so zakrile svoje nelegalne dejavnosti, njegovi uporabniki pa so z njim kazali pripadnost skupini. Pri tem argo izraža družbeno organiziranost, ki je osnovana na solidarnosti, ali pa manifestacijo upora proti hegemoniji standardne govore (prav tam: 120).

Argo je bogat v besedišču, saj ima veliko sinonimov za besede, zakodirana govoro pa je najbolj vezana na vsakodnevne dejavnosti njegovih uporabnikov – denar, krajo, ženske, telo, alkohol in delo. Argo je kreativen v iznajdbi novih besed, kar počne s t. i. parazitsko pripono

⁷ Termin habitus po Bordieju označuje sisteme trajnih in premestljivih dispozicij, struktur, ki so bile zgodovinsko proizvedene in ki strukturirajo človekovo delovanje. Habitusi določajo naše individualno in kolektivno dožemanje, motivacije ter ravnanja.

(pripono brez pomena), krajšanjem besed ter pogostim recikliranjem arhaičnih terminov. Iznašel pa je tudi različne kriptične procese kot so *largonji*, *louchébé*, *javanais* in *verlan*, ki še dodatno zakodirajo besede in njihov pomen (prav tam: 119). Nove besedne iznajdbe so pogosto narejene na podlagi metafor, sledijo pomenski logiki, izražajo konkretno v abstraktnih terminih, izposojajo pa si tudi iz arabščine in regionalnih jezikov, kot sta pikardščina in provansalsščina (Gadet, Ludwig, 2015: 10).

4.2.3. Jezik mladih (*langue des jeunes, français contemporain des cités, langage de banlieue*)

Tretji tip diastratične zvrsti, ki ga Gadet klasificira, je jezik mladih, kar je nekoliko problematično pojmovanje, saj kaže bolj na demografsko kot na družbeno kategorijo. Jezik mladih kaže na dejstvo, da so najstniki posebna skupina s svojim družbenim in ekonomskim statusom, kar izvira iz dolgotrajne adolescence zaradi ekonomske odvisnosti, težjega vstopa na delovni trg, brezposelnosti in diskriminacije (Gadet, 2003: 121). Pogosto se ga enači z *langue des cités* ali *langage de banlieue*, torej z govoricami, ki kažejo na izvor govorcev, običajno prebivalcev revnih predmestij večjih mest.

Leta 1992 so definirali jezik predmestja kot zvrst pogovornega registra francoščine, vendar pa je njegovo ime sprožilo polemike: naprej so ga poimenovali *français véhiculaire interethnique*, nato *parler des jeunes urbains* ali *langue des cités* (Blattner: 74). Jezik predmestja (*langage de banlieue*) je osrednji del identitete neprivilegirane družbene skupine, gre za zvrst francoščine, ki je vezana na priseljence, ki živijo v predmestnih področjih Pariza in drugih večjih mest v Franciji (prav tam: 71). Jezik je bil najprej skrivni kod, znan le mali skupini govorcev, ki si je preko njega zgradila identiteto ter se ločila od preostanka družbe, danes pa ga uporabljajo tudi ostali govorniki, kar je posledica mediatizacije tega govora (prav tam: 71–74). Hkrati pa poskušajo tržni mehanizmi že od sredine 20. stoletja sprejeti in normirati kulturo mladih potrošnikov, saj so večja estetizacija življenja in novi vzorci potrošnje spodbudili promocijo alternativnih sociolektov, predvsem jezika mladih (Skubic: 218).

Jezik mladih je paradoksalen pojav, saj izvira iz družbeno neprivilegirane skupine, zmožen je iniciacije sprememb, vendar pa hkrati ostaja stigmatiziran, nestabilen, stalno spreminjajoč se (Gadet, 2003: 121) in predstavlja protijezik standardnemu jeziku. Protijezik ni nikogaršnji materni jezik, ampak obstaja le v nasprotovanju neki uveljavljeni normi (Halliday preko Skubica: 216), pri čemer se ima za boljšega in nosi vrednote, nasprotne dominantnim, saj pri

njem prednjačijo solidarnost, ekspresivnost in hedonizem (prav tam: 217). Pomemben je v svoji identifikacijski in kohezijski vrednosti, kaže namreč na solidarnost s skupino. Gre torej za jezik, ki je cenjen zaradi svoje vitalnosti, inovativnosti in kreativnosti, vendar pa je hkrati tudi stigmatiziran s strani drugih govorcev, kar vodi v samoizključitev njegovih govorcev (mladih) iz družbe (Bulot, 2004: 139). Na govorico mladih ima velik vpliv tudi ulična kultura, ki privilegira performativnost, pomembne pa so tudi retorične sposobnosti in elokventnost, saj je jezik namenjen publiki, s čimer izraža svojo spektakelsko funkcijo (Gadet, 2003: 126).

Uporabniki jezika mladih prihajajo iz nepriviligiranega okolja, kar se kaže v jeziku, ki izraža družbeno nasilje, ki ga čuti to prebivalstvo. Govorica mladih si največ besed izposoja iz angleščine, veliko pa tudi iz arabščine, afriških jezikov, kreolščine in lokalnih dialektov (*langues vernaculaires*), kar mešajo s francoščino (*langue dominante et véhiculaire*) (Gadet, Ludwig, 2015: 11–13). Pri tem besede spreminjajo s procesom *verlana*, kar pomeni postavitve začetnega zloga na konec in kaže simbolno inverzijo družbenih norm ter vključitev v svojo skupino. Uporabljajo pa tudi druge procese, kot je krajšanje besed, odstranitev konca ali začetka ter dodajanje parazitskih pripon (Planchenault, 2008: 189). Predvsem pa so govorniki jezika mladih pri uporabi jezika zelo kreativni in večkrat ustvarjajo sinonime preko metafor in metonimij. Besede lahko tudi prehajajo med kategorijami, kar je najbolj opazno pri pridevnikih in prislovih: pridevnike (npr. *grave*) se uporablja kot prislove, prislove (npr. *trop*) pa kot pridevnike (prav tam). Bolj pogosta je tudi uporaba vulgarnih izrazov in kletvic, kar velja za normo v vseh nižjih socioekonomskih razredih (Blattner: 80). Posebnosti pa so tudi v fonologiji, v predmestnem govoru bodo končni [r] glotalizirani, nekateri nezvneči soglasniki, *occlusives*, kot npr. [p], [d] in [k], pa postanejo zlitniki (prav tam: 83). Pri priseljencih iz Magreba oz. njihovih potomcih, t. i. *beurs*, se fonetične posebnosti maternega jezika njihovih staršev mešajo z fonološkimi značilnostmi francoščine, medtem ko imajo imigranti iz severozahodne Afrike, ki govorijo semitske jezike, tendenco k redukciji samoglasnikov, kar tudi vpliva na njihovo izgovarjavo francoščine (prav tam). Zadnji značilnosti pa sta tudi drugačna prozodija oz. metrika ter naglas na predzadnjem zlogu in ne na zadnjem, kot je navada v standardni francoščini (prav tam).

Danes se je s pomočjo popularnih medijev govorica razširila med ljudi različnih razredov in starosti, predvsem pa na belopolto mladino, ki ta sociolekt dojema kot moderen, saj izkazuje veliko jezikovno iznajdljivost (prav tam: 75). Govorica mladih danes ni omejena le na njene govorce, temveč je vstopila tudi v kulturo – glasbo (hiphop in rap), film (predvsem alternativna produkcija *films de banlieue* in *beur cinéma*, v nekaterih primerih tudi

mainstream produkcija) in literaturo (avtorja Faïza Guène in Rachid Djaïdani). Na ta način so prišle nekatere najpogostejše uporabljene besede celo v slovarje kot je Le Petit Robert, npr. *keum – mec* (moški) in *keuf – flic* (policist) (prav tam).

4.2.4. Modna francoščina (*français branché*)

Četrta oblika je sociolekt, ki označuje posebno vrsto jezika, katerega namen je modnost. Ta jezik si veliko sposoja od jezika mladih, pri čemer je zanimivo, da ga večinoma uporabljajo mladi govorniki iz višjih slojev. Čeprav se obrnjene besede tem mladim zdijo nenaravne in nevljudne, pa jih vseeno privabljajo, saj jim dajejo občutek transgresije pravil oz. družbenih prepovedi (Black, Sloutsky, 2010). Najstniki v tem jeziku najdejo način, ki jim dovoli, da izkazujejo drugačno vizijo sveta kot odrasli, večinoma pa uporabljajo preobrnjene (verlanizirane) besede: *laisse béton* (*laisse tomber*, pusti), *féka* (*café*, kava), *teuf* (*fête*, zabava), *meuf* (*femme*, ženska), *keum* (*mec*, moški), *cimer* (*merci*, hvala). Modni jezik torej izkaže priznanje jeziku mladih z družbenega dna, vendar pa se to priznanje ne razpotegne še na uporabnike tega jezika, torej mlade iz predmestij, ki vseeno še naprej nosijo stigmo jezika in družbenega položaja.

4.3. Stilistična (diafazična) zvrst

Stilistična zvrst pomeni variacijo govorca glede na kontekst in situacijo. Govorico variramo glede na tip dejavnosti, kot so recimo cilj komunikacije, kanal in tema pogovora, ali pa protagoniste, torej odnos s sogovornikom, prisotnost javnosti ali drugih oseb ter stopnja formalnosti (Gadet, 2003: 137). Po mnenju Douglasa Biberja sta najpomembnejša faktorja, ki vplivata na variacijo besedišča, produkcijske okoliščine in situacijski kontekst (Armstrong: 209). Vsak govorec ima ne glede na svojo družbeno pozicijo raznolik jezikovni repertoar glede na situacijo, ostale govorce, vrsto dejavnosti in cilj komunikacije. Stilistično zvrst se da opaziti predvsem v besedišču, v katerem imamo več izrazov za en pojem glede na register jezika, pri čemer so besede slovnično enakovredne (prav tam: 17), vendar pa standardna in nestandardna verzija nimata ekvivalentne denotacije (Armstrong: 224). Mnoge besede, ki jih slovar označi za *familier*, *populaire* ali *vulgaire*, imajo čisto nevtralno vrednost, ko jih uporabijo določene skupine v določenih situacijah (prav tam: 227). Pri stilistični zvrsti pa je pomemben tudi kanal, po katerem sporočila prenašajo, saj so nekatere morfosintaksične oblike bolj pogoste v ustni (vprašalnice po intonaciji), druge v pisni rabi (inverzija pri vprašalnicah, *passé simple*, *passé antérieur*, *subjonctif imparfait*).

Ključno pri tej zvrsti je, da tudi v okviru enega samega pogovora spreminjamo govor glede na temo pogovora in glede na to, komu je sporočilo namenjeno (Gadet, 2003: 156). To pomeni, da ima navadno pomenkovanje pri družinskem kosilu veliko bolj pogovorno noto kot pa pogovor o filozofskih ali znanstvenih vprašanjih z istimi družinskimi člani. Gre torej za zvrst, ki je zelo subtilna, saj se jo vrednoti po subjektivnih kriterijih (situacija, odnos do sogovornika, izobrazba, stopnja bližine), kar pomeni, da jo je težje analizirati. Stilistična zvrst se izvaja preko vseh točk in elementov sistema, torej od fonetike do diskurza, prav pri tem pa se najbolj kaže opozicija med bližino in oddaljenostjo sogovornikov, recimo tikanje, vikanje, način naslavljanja, strategije menjave besede ipd. (prav tam: 144).

Obstajajo trije registri, ki jih uporabljamo: zborni jezik, fr. *langue soutenue* (*cultivé, élaboré, soigné*), vsakdanji jezik, fr. *langue courante* (*commun, neutralisé*), in pogovorni jezik, fr. *langue familière*, pri katerem ločijo *familier* (*relâché, spontané; ordinaire*) od *populaire* (*argotique*) ali *vulgaire*. Sopomenke različnih registrov kažejo tudi na njihov položaj v družbi. Vsak od teh registrov se kaže preko besedišča, gradnje stavkov, izgovorjave in (ne)upoštevanja slovničnih norm. Treba je pripomniti, da včasih ni točnih mej med registri, saj se lahko neka beseda glede na regijo nahaja v različnih registrih, s časom pa se registri besed tudi spremenijo.

Vsakdanji register daje občutek nevtralnega jezika, ki se ga uporablja pisno in ustno v vsakdanjih situacijah, kjer osebe ne poznamo dobro, pa tudi v profesionalnih povezavah, administrativnih procesih in podobno. Njegovo besedišče je preprosto, navadno in nevtralnno. Tudi sintaksa ni kompleksna, pri čemer se upošteva slovnična pravila, vendar brez dodatnega stilističnega pretiravanja.

Zborni register kaže na vložen trud in je prisoten predvsem v literarnem okolju, v družbeno višjem okolju, kjer imajo vsi visok nivo izobrazbe. Pogostejši je v pisni kot v ustni obliki. Njegovo besedišče je bogato, literarno in včasih tudi poetično. V sintaksi so pravila strogo upoštevana, gradnja stavkov je kompleksna, uporablja se metafore, pozornost pa je namenjena tudi ritmu.

Pogovorni register je v rabi med prijatelji, v komunikacijskih situacijah, ki izražajo spontanost in intimnost. Uporablja se ga predvsem ustno ali v neformalni pisni komunikaciji. Besedišče vsebuje pogovorne termine, včasih tudi argojske besede in veliko okrajšav. V sintaksi se uporablja preprostejše stavke, stavke brez glagolov ter jukstapozicijo. Vprašalnice so trdilni

stavki z vprašalno intonacijo in postavitvijo vprašalnega elementa na koncu stavka. Pogosto se pri govoru uporablja geste in intonacijo, da se še dodatno podkrepi sporočilo.

5. Jezikovne ideologije

5.1. Ideologija norme in standardnega jezika

Ljudje glede na fizični izgled, obnašanje, obleke in način govora nosijo naučene sodbe o sebi in sebi podobnih (Gadet, 2003: 22). Jezik je sredstvo, ki omogoča, da govorci ostale posameznike pozicionirajo v družbeno hierarhijo glede na njihov govor (Gadet, 1989: 7). To jim omogočajo skupne vrednote, ki si jih delijo ne glede na to, kje v družbeni hierarhiji se nahajajo (prav tam), torej lahko vsi v družbi sodijo jezikovne uporabe glede na to, ali so te cenjene ali pa stigmatizirane.

Domneva verovanja v obstoj oz. veljavnost norme je, da je potreben družbeni konsenz o uporabi jezika, saj se noben govorec pravzaprav ne sprašuje, če je podreitev normi dejansko nujna (prav tam: 9). Normo poznamo v dveh oblikah, in sicer v objektivni in subjektivni. Objektivna norma je vezana na pridevnik normalno, torej na idejo pogostosti in splošnosti, naučena je v institucijah in posledično interiorizirana pri govorcih, tudi pri tistih, ki je ne uporabljajo, kar ima učinek na družbeno kohezijo, s tem pa se tudi nevtralizira njeno delovanje (Gadet, 2003: 28–29). Francoske šole še danes učijo jezik zelo formalno in normativno, kar se kaže v metodi recitacije verzov, ki postavi otroke pod jezikovni pritisk konservativne pisane norme tudi pri izgovarjavi (Armstrong: 115). Subjektivna norma pa izhaja iz termina normativno, kar je bližje realni cenjeni uporabi (Gadet, 2003: 28). Normativni odnos izraža tudi purizem, saj počiva na selektivnem modelu jezika ter preskriptivizmu ter tako ne priznava nobenega odmika od modela ne glede na realne pogoje jezikovnega življenja skupnosti (Rey, 21). Norma mora biti ena in ustaljena, saj služi sojenju jezikovnih diskurzov preko dolgega časovnega obdobja, pri čemer ni koherentna, ker meša estetske, logične in zgodovinske kriterije (prav tam). Norma se torej vzpostavi na družbenih in ne na jezikovnih kriterijih, kar pomeni, da v večini primerov odklon od norme ne vodi v propad komunikacije. Jezikovne sodbe v družbi hkrati kažejo tudi družbeno organiziranost in lahko vodijo v to, da posameznikov govor nosi prestiž ali stigma, vendar ti dve sodbi nista notranji, neločljivi del jezika, temveč sta del družbenih funkcij, v katerih se jezik kaže (Gadet, 2003: 22). Sodbe so eksplicitne, poenostavljene in prevzete s strani najmočnejšega, dominantnega razreda, včasih pa so tudi institucionalizirane, kot v primeru Académie française (Rey: 17), kar kaže na to, da je jezikovna norma lahko zelo elitistična.

Preskriptivna norma določa svoj diskurz, v katerem izraža kritično sodbo in obsodbo diskurza Drugega. Rey argumentira, da so sodbe, ki jih generiramo glede na govorico ostalih, bolj

vezane na uporabo, odnos do jezika, ne pa toliko na skupno kompetenco (prav tam: 16). Preskriptivno normo sestavljajo različni tipi uporabe, tako da nastane nekakšen psevdosistem, kar se vidi pri sodbi, ki trdi, da nekdo ne zna govoriti francosko, kar pomeni, da se iz jezikovnega sistema izključi vsa nestandardna uporaba; lahko pa je sistem razdeljen na standardni in nestandardni del, pri čemer je standardni govor tisti pravi del sistema, fr. *la bonne langue, le bon usage*, uporabe, ki temu niso konformne, pa so označene za žargon in »žlobudranje« (prav tam). Vrednostne sodbe namreč lahko kažejo na preskriptivno normo, pravilno ali napačno uporabo, ali pa razvrščajo govor po hierarhični osi socio-semantične narave oz. jezikovnih nivojev, kjer je jezik vezan na družbeni razred skozi normativno optiko (prav tam: 20). Nekateri diskurzi, ki jih ima prvi kriterij za napačne, so glede na drugega nevtralni in obratno, vendar pa pogosto tisto, kar je napačno pri prvem kriteriju, pri drugem izraža slabšo razredno pozicijo (prav tam). Uporaba višjih razredov je tista, ki postane prava uporaba, saj gre za uporabo tistih, ki imajo monopol nad kulturnim diskurzom in standardnim jezikom (prav tam).

Premislek o standardnem jeziku je pogosto enačen z normo. Standard je torej jezikovna forma, ki jo uporabljajo predvsem govorniki iz višjih družbenih slojev, medtem ko se ostale zvrsti dojema kot deformacije jezika (Gadet, 2003: 28). Pojem standardnega jezika nosi v sebi pojem pravilnosti, zato se v sociolingvistikki temu terminu teoretiki večinoma izogibajo. V vsakodnevem življenju se standardni jezik uporablja zaradi želje po vključitvi in družbenem vzponu, po drugi strani pa nestandardne uporabe pomenijo solidarnost in bližnje odnose med govorniki (prav tam: 28). Pojem standardnega jezika je povezan s tehničnimi vidiki jezikovne rabe, njegova enotnost kaže na najbolj optimalno obliko jezika za pisavo, torej primerno za tiskanje v množični komunikaciji ali za uporabo v znanstvenih besedilih (Skubic: 47).

Standardizacija po mnenju Einarja Haugena združuje štiri operacije: izbira in sprejetje dialekta dominantne družbene skupine ter razširitev dialekta izven začetne skupine, torej dve operaciji družbene narave, in pa izpopolnitev jezikovnih funkcij v namen razširitve dejavnosti dialekta ter kodifikacija preko slovnice in slovarjev za stabilizacijo jezika, ki predstavljata operaciji jezikovne narave (Gadet, 2003: 25). Standardizacija je vladavina ideologije standarda, kjer je ideal uniformnost in enakost v govorici. Enotnost po mnenju Milroya v praksi ne obstaja, saj noben jezik ni nespremenljiv. Pri pisnem jeziku je sicer lažje doseči enotnost, vendar pa je govorjeni jezik manj dovzeten za standardizacijo (Milroy: 134). James Milroy je veliko prispeval k teoriji ideologije standardnega jezika; standardizacija zanj pomeni vsiljenje enotnosti (Milroy, 2007: 133), kar bi v idealnem svetu pomenilo, da bi vsi

govorci izgovarjali zvoke na isti način, v principu pa velja, da je pri več variacijah neke jezikovne oblike le ena priznana kot standardna in legitimna variacija. Produkt standardizacije je urejen jezik, očiščen nedoslednosti v slovničnih dvoumnostih, pisavi in izreki (Skubic: 47). Zakonca James in Lesley Milroy sta definirala proces standardizacije kot institucijski proces, ki potlači preostale jezikovne zvrsti in ki vodi k enotnosti v govoru in drugih formah družbene prakse; nasproten mu je proces ohranjanja vernakularja, ki pa prav tako predstavlja ideološki proces (Coupland: 42).

Preko standardizacije je jezik povezan z državo, pri čemer gre velikokrat za puristične poskuse, da se jezik ubrani pred njegovimi govorcji, ki naj bi premalo cenili jezik svojih prednikov. Potreba po normalizaciji jezikovnega habitusa se rodi hkrati z rojstvom naroda, preko kodifikacije s slovniciami. Jezik je pogosto viden kot del identitete nacionalne države (Milroy: 138), kar se vidi v tem, da standardni jezik imenujejo kot jezik največjega narodnega književnika: francoščina je jezik Molièra ali Voltairja, angleščina je jezik Shakespearja ipd. Politika enotnosti, centralizacije in združevanja jezika, ki jo vodi država, pripelje k izgradnji jezika, ki ga lingvisti in ostali govorcji sprejmejo kot naravno danost (Bourdieu: 34). Zgodovina jezika je kodifikacija zgodovine standardnega jezika zavoljo legitimizacije standardnega jezika kot jezika nacionalne države (prav tam). V Franciji je avtoriteta na tem področju La *délégation générale à la langue française et aux langues de France*, ki za ubranitev in zaščito jezika intervenira na način reforme pisave, upravljanja z regionalnimi jeziki, feminizacije imen poklicev, zakonodaje glede izposoje tujk itd.

V družbi se standardni jezik enači s pojmom legitimnega jezika, torej tistega, ki je predpisan kot norma in merilo za druge. Andrej E. Skubic dodaja tema dvema še tretji pojem – kulturni jezik: jezik, v katerem vladajo dominantne skupine s svojimi vrednotami in ki daje avtoriteto tistim, ki ga uporabljajo (Skubic: 157). Če je standardni jezik tehnična potreba celotne družbe, pa je kulturni jezik mesto ideoloških bojev. Dominantna kultura vrednoti govorce s kulturnejšo izreko kot kompetentnejše, inteligentnejše, uspešnejše, vendar pa zaradi teh lastnosti pri drugih ne postanejo bolj vredni zaupanja (prav tam: 164). Kulturnejša izreka namreč izraža tudi neiskrenost in ponarejenost, pri čemer so prav govorcji z geografsko ali družbeno zaznamovanim jezikom videti prijaznejši, velikodušnejši in duhovitejši (prav tam). Bolj na splošno velja, da se prestiž ne nanaša nujno na zvrsti, ki jih ima establišment za standardne, saj veljajo kompleksni vzorci družbenih sodb, kjer imajo nekateri glasove establišmenta za manj prestižne kot regionalno zaznamovane govorce (Coupland: 44). Problem družbene sodbe načinov govora se torej nanaša bolj na sociolingvistične zvrsti kot na

individualne jezikovne oblike. Tisti govor, v katerega smo socializirani, bo za nas nevtralen oz. nezaznamovan, kar privede do dvoumnosti pri terminu standarda. Dejansko pa uporaba standardnih oblik ni omejena na zaznamovanje govorceve povezave z establišmentom, saj so tudi nestandardni tipi govora lahko uporabljani z zelo različnimi pragmatičnimi cilji in efekti.

Še ena jezikoslovna kategorija, v kateri se kaže standard, je naglas. Marina Yaguello ga razume kot deviacijo od norme, ki pomeni njegovo odsotnost, Zsuzsanna Fagyal pa dodaja, da je vsak zaznan naglas družbena konstrukcija Drugega (Planchenault, 2012: 255). Pri tem obstajajo standardizirani narodni naglasi: pri francoščini imamo francoski, kanadski, švicarski in belgijski naglas, pa tudi specifične naglase znotraj vsake družbene skupine. Z jezikovnega vidika so vsi naglasi pomembni, vendar pa nimajo vsi enake družbene ali politične vrednosti. Razlike v nestandardnem naglasu so odvisne od maternega jezika, družbenega in razrednega izvora, vere, nivoja izobrazbe pa tudi politične skupine (Asher preko Naficyja, 2001: 23). Kot pri drugih zvrsteh lahko ljudje tudi na podlagi naglasa sodijo o družbeni poziciji in posledično o osebnosti (prav tam). Naglase višjih slojev se razume kot znak izobraženosti in sofisticiranosti, regionalne naglase pa kot znak vulgarnosti, grdega ali komičnega, medtem ko veže arabski, *beur* naglas nase negativno sodbo zaradi predsodkov, povezanih z arabsko populacijo v Franciji. Naglas je lahko najmočnejši znak skupinske identitete in solidarnosti, deluje pa tudi kot individualna in osebna razlika (prav tam). Podobno kot pojma stigmatizacije in prestiža tudi značilnosti oz. karakteristike, ki jih pripisujemo nekemu govornemu kodu, niso notranje samemu kodu, temveč so ustvarjene v skupnosti govorcev zaradi ideološke standardizacije.

5.2. Jezikovni trg in hierarhija

Jezik je skupek simboličnih praks, s katerimi subjekt kaže svojo identiteto sebi in ostalim, zato je jezik institucija – simbolična mediacija družbene pripadnosti (Lamizet, 2004: 75). Pri jeziku se opazi tudi politične težnje, saj izraža družbeno pripadnost nekemu teritoriju in je vzpostavljen s strani države (prav tam).

Saussure je jezik osnoval kot zakonodajni in komunikacijski kod, ki obstaja neodvisno od svojih govorcev in uporab. To je pripomoglo h kodifikaciji, generalizaciji in prepoznavanju kategorije t. i. uradnega jezika, kar je posledično ustvarilo dominantno jezikovno skupnost. Pierre Bourdieu je temu nasprotoval, saj je trdil, da je potrebno gledati na celoto, v kateri jezik funkcionira na trgu, kdo ga uporablja, torej družbene pogoje jezikovne produkcije. Bourdieu

je uveljavil termin jezikovni trg, fr. *marché linguistique*, kot prostor oz. sistem družbenih značilnosti, kjer kroži jezik, ki je ideološko strukturiran preko socializacije (Coupland: 85). Vendar pa na trgu ne kroži dejanski jezik, temveč so to stilistično karakterizirani diskurzi, skupni jezik, iz katerega si vsak govorec zgradi svoj idiolekt (Bourdieu: 16). Izgradnja jezikovnega trga ustvari pogoje objektivne konkurence, kjer legitimno jezikovno znanje posledično lahko funkcionira kot jezikovni kapital, ki ustvarja profit iz razlikovanja, tako kot pri vsaki drugi družbeni izmenjavi (prav tam: 43). Diskurzi ali jezikovni kodi dobijo vrednost glede na svojo pozicijo na jezikovnem trgu in glede na moč posameznih agentov, ki te kode uporabljajo in ki lahko svoj kod naredijo za bolj želenega (prav tam: 60). Vsako govorno dejanje mobilizira na eni strani jezikovni habitus, ki je sestavljen iz zmožnosti govora in družbene zmožnosti pravilne uporabe te kompetence v določeni situaciji, pa tudi iz struktur jezikovnega trga, ki se vzpostavijo kot sistem sankcij in cenzur.

Jezikovni trg ni enoten, saj so kulturna in simbolna sredstva neenako razporejena tako strukturno kot tudi na družbenem nivoju znotraj posameznih skupin (Gadet, 2003: 93). Tisti, ki imajo več dostopa do sredstev, se nahajajo v dominantnem razredu in torej dominirajo v družbi ne le preko materialnih in ekonomskih sredstev, temveč tudi preko kulturnih. Bolj kot je trg uraden in skladen z legitimno govorico, bolj je pod okriljem dominirajočih, ki imajo legitimno kompetenco, tako da njihov kod izraža avtoriteto (Bourdieu: 64). Moč nekega agenta izhaja iz njegovega simbolnega kapitala, torej priznanja, ki mu ga da družba (prav tam: 68). Jezikovna kompetenca ni samo preprosta tehnična zmožnost, kot jo je videl Chomsky, temveč je pri Bourdieuju statusna zmožnost, ki vključuje še tehnično zmogljivost, ta pa se kaže v pravilni izgovarjavi in tudi besedišču (prav tam: 64–65).

Kombinacija pogojev, kot so enotnost jezikovnega trga, neenaka distribucija virov ter dostop do legitimne jezikovne kompetence, omogoči dominanten položaj jezikovnega kapitala na trgu simbolnega kapitala. Družina in šolske institucije so kraji, kjer se pridobiva in producira legitimne jezikovne kompetence, vendar je to hkrati vezano na dedovan kulturni kapital, saj distribucija znanja v družbi ni enakomerna. Potrebna kompetenca za govorjenje legitimnega jezika je odvisna od družbene dediščine, ki prevede družbene razlike govorcev v simbolične razlike (prav tam: 42). Kulturni kapital pomeni prednost, pri kateri podedujemo okus in bogastvo, da lahko investiramo v šolanje in različne življenjske izbire, pri tem ima seveda največjo moč prav dominantni razred (Kerswill, 2007: 53). Jezikovni kapital, centralni del kulturnega kapitala, je utelešen v družbeno višje cenjenih jezikovnih oblikah, kot so standardne oz. legitimne oblike jezika (prav tam). Ljudje iz višjih družbenih razredov torej

uporabljajo bolj formalne stile govora, medtem ko nižji sloji uporabljajo oz. posnemajo standarden govor zaradi jezikovne in družbene negotovosti (prav tam: 55) ter želje po vzponu v družbeni hierarhiji.

V vsakem obdobju vladajo tiste ideje, ki prihajajo iz vladajočega razreda, tako da še povečajo moč tega razreda in se vzpostavijo kot legitimne, saj skrijejo bazo moči vladajočega razreda (Bourdieu, Passeron, 1990: XV). To je vidno v šolstvu, ki je definirano kot kulturno nevtralnno, pa vseeno skriva moč dominantnega razreda. Institucionalizirani izobraževalni sistem je potreben v funkciji reproduciranja kulturne produkcije, kar pripomore k reprodukciji povezav med skupinami in razredi, torej v bistvu opravi še družbeno reprodukcijo (prav tam: 54). Družbena vrednost različnih jezikovnih kodov, ki obstajajo v dani družbi v danem obdobju, je vedno vezana na razdaljo, ki jih veže do jezikovne norme, vsiljene v šoli in priznane v družbi kot kriterij jezikovne pravilnosti (prav tam: 116).

Na jezikovno produkcijo vpliva tudi že omenjeno pričakovanje sankcij na trgu, zato se govorci nezavedno trudijo za maksimiziranje svojega simbolnega profita, ki ga dobijo (Bourdieu: 76). To pomeni, da svoj govor prilagodijo sogovorniku, kar se sklada z Bellovo teorijo prilagajanja občinstvu. Tudi Bourdieu se s tem strinja in pravi, da bomo pri pogovoru z nekom, čigar nivo jezika je blizu legitimni govorici, torej na višjem hierarhičnem mestu, tudi sami poskušali posvojiti čim bolj normaliziran tip govornice – legitimen govor (prav tam: 77). James Milroy pa v nasprotju z Bourdieujem trdi, da se prestiž oseb z visokim družbenim ugledom ne nahaja nujno v rabi jezika, saj so pogosto tarče parodij in posmeha (Skubic: 70). To izraža tudi pridevnik snobovski, ki se ga uporablja za govor ali drugo dejavnost višjega sloja in vsebuje negativno konotacijo, torej kaže prakso, ki ni cenjena pri ostalem delu družbe.

Zanimiv je tudi razmislek Milroya glede posledic jezikovnih ideologij. Če je danes v družbi (načeloma) prepovedana diskriminacija na podlagi rase, spola, družbenega razreda, pa se ljudi še vedno diskriminira na jezikovnem področju: ljudje, ki uporabljajo nestandardne oblike, pogosto prihajajo iz manjšinskih etničnih skupin ali nižjih družbenih razredov, torej je efekt jezikovne diskriminacije pravzaprav diskriminacija etničnih manjšin in nižjih slojev (Milroy: 135). Sodba je pogosto vezana na družbeno pozicijo in tako bo publika nestandarden element dojela kot lapsus, če ga bo storil nekdo iz višjega sloja ali intelektualca, če pa se isti zdrs zgodi nekomu iz nižjega sloja, se ga bo dojemalo kot napako in znak njegovega neobvladovanja jezika. Sodbe torej niso vezane le strogo na govor in jezikovne zvrsti, temveč tudi na govornika, ki ta jezik proizvaja.

6. Filmski medij

Množični mediji igrajo glavno vlogo pri definiranju osrednjih problemov, tistih, o katerih bi v družbi morali govoriti. Mediji torej zagotavljajo najširši in najbolj dostopen javni prostor, kjer se navadni ljudje lahko izrečejo (Hutchby: 4). To ima pomembno vlogo tudi pri prikazovanju manjšin.

Mediji ustvarjajo tekste, katerih sporočilo je večinoma napisano v času produkcije, torej gledalci pri njihovi interpretaciji nimajo svobode (prav tam: 7). Realistični *mainstream* filmi, ki naj bi prikazovali realnost na naraven in prepričljiv način, večinoma služijo kot podpora etabliranega družbenega reda; nasprotno naj bi bili avantgardni in alternativni filmi tisti, ki so progresivni, ker nam ne nudijo zgolj skupka interpretacij, torej prikaza dogodkov v naturalistični luči, ampak izzivajo naše vsakodnevne perspektive glede tega, kako bi stvari morale biti (prav tam).

Stuart Hall je razvil teorijo enkodiranja in dekodiranja, ki govori prav o tem: na enem delu medijskega kroga so producenti in ustvarjalci, ki enkodirajo pomen programov v skladu s tem, kako želijo biti razumljeni; na drugem delu pa je publika oz. potrošniki vsebin, ki samostojno dekodirajo in berejo (prav tam: 8). Oba dela sta povezana s procesi distribucije, kot so prenos (ang. *broadcasting*), reklame ter povratne informacije, ki jih pridobijo v raziskavah trga in statistiki ogledov. Pri enkodiranju so vgrajeni prednostni načini razumevanja in interpretacije preko strukture in organizacije programa; pri dekodiranju pa so vseeno možni trije načini razumevanja. Prvi je dominantni način razumevanja, pri katerem se sprejme politične ideale (kapitalistične) družbe; drugi je opozicijski, kjer se izziva ta svetovni pogled in kritizira program zaradi njegovih ideoloških podtonov; tretji pa je pogajajoči način, ki predstavlja srednjo pot, saj se lahko strinja z enim delom programa, drugemu pa nasprotuje (prav tam). Hutchby verjame, da sta število interpretativnih sredstev in dostop do njih omejena s socialno-ekonomskim statusom (prav tam: 9), kar pomeni, da subjektova družbena pozicija vpliva na to, ali bo imel instrumente, s katerimi bo lahko interpretiral informacije v medijskih tekstih, ali pa bo sprejel tiste, ki so že vgrajeni s strani produkcije.

Način filmske produkcije imitira način produkcije v družbi, produkt filmske industrije je film, ki velja v kapitalističnem režimu za potrošniški produkt, saj mora vrniti profit svojim investitorjem (Naficy: 40). Francija ima v Evropi največjo filmsko industrijo, zahvaljujoč aktivni vladni politiki, kar pomeni, da (ko)producira več filmov kot katera koli druga evropska država (prav tam: 58).

Po drugi svetovni vojni je bil ustanovljen Centre nationale de la cinématographie (Nacionalni filmski center), zadolžen za podpiranje domačih filmov, ki so trpeli povojno krizo in tekmovanje z ameriškimi filmi (prav tam). Filmski sklad CNC je financiran s strani davkov iz dobičkov prikazovanja, tako filmske blagajne (ang. *box office*), ki zajema prikazovanje v kinodvoranah, kot TV–mrež, ki predvajajo filme. Vsi filmi, producirani v Franciji, dobijo podporo CNC, kar ščiti filmarje pred tržnim povpraševanjem in muhavostjo, zato tudi alternativni ustvarjalci dobijo dovolj sredstev za svoje filme (prav tam). Podpora je dana v obliki produkcijskega predujma, torej kredita, ki ga odplačajo, če film ustvari profit, hkrati pa CNC pomaga tudi pri distribuciji preko plačila laboratoriju za razvijanje filma (prav tam). Poleg pomoči CNC pa obstaja tudi Société de financement du cinéma et de l'audiovisuel (Družba za financiranje filmov in avdiovizualnih vsebin), SOFICA, vladno priznana podjetje, ki nudi investicije filmskim in TV–produkcijam, kar je ponovno velika pomoč za alternativno produkcijo ter hkrati varovalka za njihove dohodke, ki jih ščiti pred dodatnim obdavčenjem (prav tam). Pomembne pa so tudi TV–mreže, kot sta recimo Canal+ in France 3, in neodvisne produkcijske hiše, saj tudi te služijo kot pomemben vir financiranja in distribucije neodvisnih oz. alternativnih filmov (prav tam: 44).

V Franciji velik del produkcije predstavlja komercialna produkcija, ki je širše predvajana in v kinih bolje obiskana, manjši del pa zastopa alternativna filmska produkcija. Njen del predstavljata tudi t. i. *cinéma beur* in *cinéma de banlieue*, ki ju ustvarjajo predvsem potomci priseljencev. *Beur*⁸ je termin za potomce arabskih priseljencev v Franciji, ki so bili večinoma vzgajani v predmestjih večjih francoskih mest. Christian Bosseno je definiral *beur* film kot film, ki ga ustvari mlada oseba severnoafriškega izvora, rojena v Franciji, in ki vključuje *beur* like (prav tam: 97). *Beur* ustvarjalci so običajno odvisni od javnih sredstev kot so Ministrstvo za kulturo, CNC ali javne francoske televizijske mreže (prav tam). Pri *beur* filmih gre za realistične narativne filme, ki običajno dosegajo komercialen uspeh, zaradi česar je posledično prišlo do popularizacije *beur* estetike, ki je prešla tudi v *mainstream*, in sicer s filmi predmestja, fr. *films de banlieue* (prav tam: 98–99). Današnja filmska industrija v Franciji je torej veliko bolj zaznamovana z multikulturalnostjo kot je bila včasih, vendar pa so v filmih še zmeraj prisotni kulturni in jezikovni stereotipi, predvsem v produkcijah z večjim proračunom, medtem ko se alternativni filmi v večji meri izognejo karikaturi in klišejem, ki jih širi globalizacija kulture (Abecassis, 2008: 2).

⁸ *Beur* je beseda, nastala z obračanjem zlogov (proces *verlan*) in označuje Arabca, pri čemer so v besedi še dodatno pomešali črke, kar kaže na kreolizacijo in kulturno dvoumnost (Chambers preko Naficy: 96).

7. Jezik v filmu

7.1. Jezik v medijih

Nikolas Coupland trdi, da so množični mediji izjemno aktivni in pomembni pri predajanju našega sociolekta, tako da jezikovnih zvrsti ne izkusimo samo preko osebnega stika, temveč tudi preko medijev, kar je v nasprotju s teorijo Labova, ki je trdil, da so pomembni le stiki na štiri oči, ang. *face to face* (Coupland: 184). Množični mediji lahko izdelajo nove družbene pomene jezikovnih zvrsti, tako da jih vstavijo v nove diskurzivne kontekste (prav tam: 185). Medij ima torej pomembno vlogo v predelavi sociolingvističnega okolja in ideoloških pomenov v jeziku ter normalizacije obnašanj. Tradicionalne prakse zapovedujejo, da je zaradi širše razumljivosti pri nagovarjanju javnosti potreben standardni jezik, iz česar sledi, da je normiranje jezika bistvenega pomena za vsenarodno komunikacijo, torej med govorce različnih geografskih narečij in sociolektov (Skubic: 234). Skubic temu nasprotuje, saj zanj standardnost, čeprav koristna, ni nujna za množično razumljivost, kar dokazujeta priljubljenost in pogosta raba narečij v gledaliških in TV-komedijah (prav tam: 235), kjer pa je nestandardna zvrst vseeno v večini primerov stereotipno prikazana kot jezik nižjih slojev, ruralnih okolij ali kot jezik obrobij – predmestij ali obrobnih regij.

V Franciji so mediji pomagali pri vzpostavitvi in legitimaciji ideologije standarda (Planchenault, 2012: 255). Lodge pravi, da imajo Francozi dolgo tradicijo jezikovnega preskriptivizma in so zelo občutljivi na najbolj subtilne razlike med določenimi naglasi in stili govora (prav tam). Uradne radijske in TV-postaje so vedno dajale prednost uradnemu naglasu, torej standardnemu, nevtralnemu govoru, podobno pa se kaže tudi v drugih medijih, med drugim v filmu (Naficy, 23). V francoskih medijih od 90-ih let prejšnjega stoletja dalje uporabljajo besede in besedne zveze iz jezika mladih, saj so te besede povezali s kreativnostjo in jezikovnimi inovacijami (Planchenault, 2015: 16), torej so se mediji želeli približati mladim pa tudi preko jezika ostati v stiku s časom. Po drugi strani pa so imeli drugi, recimo lingvist Alain Bentolila in bivši minister za enakopravnost Azouz Begag, jezik mladih za osiromašenje francoskega jezika, saj naj bi postavil mlade v jezikovni geto in jim onemogočil, da bi izkoristili republikanski ideal družbene enakopravnosti preko izobrazbe in standardne francoščine (prav tam). Jezik mladih ostaja v paradoksalni situaciji, ki smo jo že opisali in katere značilnost je, da njegovi govorce ne morejo tržiti svojega jezika na jezikovnem trgu, vendar pa to ne velja za glasbeno in filmsko industrijo. Tu ima ta sociolekt namreč večjo vrednost, saj so ga stigmatizirane skupnosti prevzele nazaj in je bil v nekaterih primerih

ponovno ocenjen in legitimiziran (prav tam: 19–20). V veliko primerih dominantna kultura sprejme nek sociolekt kot legitimni jezik le pri določenih ustvarjalcih (rapperji, pisatelji, režiserji), medtem ko ostanek populacije, ki je sociolekt originalno uporabljal, še naprej nosi stigmo.

Jezikovne ideologije so konstantno producirane, reproducirane in krožijo po različnih prizoriščih, kot je npr. javni medijski diskurz. Pojem lingvicizem, ang. *linguicism*, pomeni skupek jezikovnih ideologij, struktur in praks, ki so uporabljene za legitimiziranje in reproduciranje neenake porazdelitve moči in sredstev med družbenimi skupinami (Phillipson preko Bleichenbacher, 2012: 156). Torej so ti procesi med drugim zgrajeni tudi s strani medijev in publike, pri čemer je pomen, ki je dan jezikovni uporabi, predmet pogajanj (Planchenault, 2012: 256). Jezikovne ideologije, ki se širijo preko medijev, so realizirane kot družbene reprezentacije. V Franciji obstaja hegemonična družbena reprezentacija načinov govora, ki postavi legitimni (standardizirani) francoski jezik nasproti zvrstem kot so nestandardni, pogovorni, regionalni in ruralni jeziki (Planchenault, 2015: 11). Ta proces ustvari jezikovno konstrukcijo Drugega, saj predstavlja diskurz *nas* proti *njim*. Po teoriji Moscovicija, ki ga navaja Gaëlle Planchenault, družbene reprezentacije služijo vzpostavljanju družbenega reda, ki dovoli posamezniku, da se orientira in obvlada materialni ter družbeni svet, v katerem živi, pa tudi, da omogoči komunikacijo med člani skupnosti preko skupnega koda (prav tam).

7.2. Filmski diskurz

Termin filmski diskurz, ang. *cinematic discourse*, še ni uveljavljen akademski koncept, Jannis Androutsopoulos ga uporabi, da bi ga na ta način razločil od filmskega jezika, saj je pri filmskem diskurzu poudarek na filmu-kot-tekstu in procesih produkcije in potrošnje, torej gre za sociolingvističen termin (Androutsopoulos, 2012: 140). Glavna ideja Androutsopoulosa je, da se v filmskem diskurzu kaže več družbenih jezikovnih ideologij kot pa vzorcev dejanske jezikovne uporabe v jezikovni skupnosti (prav tam: 144). Raziskave kažejo, da je predvsem v filmu in drugih vizualnih medijih opazno zmanjšanje izbir variabilnosti, variacija v slogu je pogosto vezana na individualen lik, vendar pa je tudi ta postopek zaradi monostilizma večinoma okrnjen (prav tam: 145). Stereotipizirane govorice nadomestijo jezikovne zvrsti, kar vodi v posploševanje družbenih kategorij (prav tam), kar pomeni, da filmi v večini prikazujejo standardne zvrsti govora, ki so ideološko večvredne zaradi svojega položaja, ki ga imajo kot

jezik dominantnega razreda. Po mnenju Alvareza-Pereyra je to tudi razlog, da filmskih dialogov ne moremo imeti za primerke jezika, kot se ga govori v določeni dobi in prostoru (Alvarez-Pereyre, 2011: 59), hkrati pa nam vseeno lahko prav ti prikažejo, kakšen je odnos določene družbe do jezika v določenem času.

Fokus na fiktivnih likih je torej združljiv z jezikovno-ideološkim pristopom v filmu, saj so jezikovne ideologije prikazane preko filmske reprezentacije družbenih razlik v kontrastih likov (prav tam: 148). Liki so ključni v rekonstrukciji filmskega sociolingvističnega repertoarja, saj njihove jezikovne izbire kažejo na dominantne jezikovne ideologije (prav tam: 147). Pri tem je potrebno tudi upoštevati, da igralci igrajo drugače, če osebno poznajo dialekt ali imajo jezikovne trenerje, ang. *dialect coach*. Filmski protagonisti se navadno uskladijo z legitimnim jezikom, tako da pridejo nestandardne zvrsti drugih likov še bolj do izraza (prav tam: 148). V popularni filmski produkciji večinoma velja, da so govorniki s standardnimi naglasi predstavljeni kot liki s pozitivno sodbo, negativni liki pa so skupine, ki govorijo nestandardno zvrst jezika (naglas, dialekt, sociolekt) (Bleichenbacher: 159). Nestandardni jezik ima torej funkcijo, da umesti osebo v družbeno hierarhijo, včasih pa je uporabljen tudi za komičen učinek, predvsem pri stereotipiziranih jezikih, kjer so nestandardne zvrsti največkrat predstavljene kot ruralni jeziki oz. jeziki nižjih družbenih skupin. Filmski liki naj bi torej preko govora ciljani publiki omogočili identifikacijo ali pa distanco do njih (Androutsopoulos: 141). Prikaz je bolj niansiran, če avtor pozna reprezentirani dialekt in je njegova želja realizem ali družbena kritika, v nasprotnem primeru pa gre za zavestno pretiravanje do komičnega učinka (prav tam: 146). Pri tem je glede na filmski žanr opazna razlika med komedijo, dramo ali akcijskim filmom.

Jezik v filmu je oblikovan s strani dominantnih jezikovnih ideologij in hkrati sam oblikuje jezikovne ideologije občinstva preko tega, katere jezikovne zvrsti prikazuje in predstavlja kot normalne, torej jih v svoji reprezentaciji normalizira (Androutsopoulos: 149). Jezikovna ideologija pomeni skupek sodb glede jezikovne strukture, uporabe in jezikovno-družbenih odnosov (prav tam). Alain Rey pravi, da naj bi popularni mediji prikazovali jezik, kot si scenaristi in ostali ustvarjalci predstavljajo, da ga ljudje producirajo, Planchenaultova pa trdi, da režiserjeve stilistične izbire lahko podpirajo, nasprotujejo ali pa se pogajajo z dominantnimi jezikovno-ideološkimi diskurzi (prav tam), podobno kot pri Hallovi teoriji dekodiranja teksta. Za medijski diskurz je prav tako pomembno, da občinstvo z ustvarjalci deli skupne pomene, torej da razume, kaj je bilo željeno sporočiti, vendar pa morajo biti gledalci inkulturirani, da vedo, kako naj bo določen govor interpretiran. Bauman je recimo

trdil, da pride v umetniški performanci do komunikacijske izmenjave, ki nagovori občinstvo, in da je potrebna interpretacija v prenesenem pomenu (Planchenault, 2015: 10). Če se torej ustvarjajo pomeni, ki so nasprotni dominantni jezikovni ideologiji, morajo biti namenjeni občinstvu, ki je inkulturirano in lahko razbere nasproten pomen filmskega diskurza.

Kot trdijo različni filmski teoretiki, v filmu nikoli ne bomo dobili dejanskega realnega prikaza stvari, kar velja tudi za jezik. André Bazin trdi, da je realizem v umetnosti dostopen samo preko umetnega ali zvijače, kar posledično pomeni, da realizem ni prosto dostopen (Planchenault, 2012: 265). Realizem je estetski koncept v sociologiji kulture, hkrati pa tudi ideologija, ki od potrošnika kulturne forme izvabi potrditev reprezentacije filmske zgodbe. V filmu je realizem predvsem žanrski; torej gre zmeraj za poskus približanja in reproduciranja realnosti, pri čemer se je potrebno zavedati, da je vsako umetniško delo produkt družbene prakse in odseva nekega družbenega življenja, marksistična teorija recimo postavlja umetnost na raven ideoloških superstruktur (Balibar, Macherey, 1980: 243). Realizem se zavzema za realistično umetnost proti umetnosti čiste fikcije, hkrati pa je realizem tudi opredelitev umetnosti nasploh, saj naj bi bila sleherna umetnost tako ali drugače realistična; ideja realizma ni nasprotje fikcije, ker gre tudi pri realizmu za model in njegovo reproduciranje (prav tam: 257). Film kot ena od umetniških zvrsti velja za fikcijo, a producira določeno realnost, ki ni avtonomna ali izvirna, vseeno pa je materialna in producira nek določen družbeni učinek (prav tam: 258). Film torej ni fikcija, ampak produkcija učinkov fikcije in realnosti (prav tam).

Resničnost v filmski reprezentaciji je torej pokvarjena ali izrojena, ker ne dovoli originalnemu obstajati v celoti, zato morajo filmski ustvarjalci narediti selekcijo med tem, kaj je smiselno obdržati in kaj zavreči (Planchenault, 2015: 10). Jezik v filmu bo zmeraj reprezentacija posrednikov – režiserja, scenarista, igralcev – in njihovega pogleda na določeno jezikovno zvrst ali specifično temo. Funkcija govora v filmu je, da vzpostavi iluzijo resničnosti in pri tem konstruira smisel (Macherey: 194), torej že sam govor modificira realnost, na katero se aplicira, in jo pri tem odriva daleč stran od sebe in svoje manifestacije (prav tam: 198). Govor v umetnosti je obenem iluzija in dejanski prikaz, hkrati pa vnaša v umetniško delo tudi vsakdanje ideologije, ki so vezane na uporabljeno jezikovno zvrst. Film, ki želi realistično prikazati neko jezikovno skupnost in njen vernakular, je vseeno prepuščen občinstvu: jezikovna skupnost se lahko odloči, ali se prepozna v uporabljenem govoru in pridobi nazaj jezikovne dele (Planchenault, 2015: 271). Ko so enkrat nestandardne zvrsti postavljene v

filmski diskurz, so ponovno ocenjene zaradi poblagovljenja filmskih glasov, kar jim lahko poveča vrednost in doda prestiž.

Glasovi v filmih so torej poblagovljeni, pretvorjeni v dobrine in potem prodani kot produkti diferenciacije in nedirektne stigmatizacije, preden jih skupnosti, ki jih ti glasovi predstavljajo, pridobijo nazaj (Planchenault, 2014: 2). Filmski glasovi morajo ubogati pravila trga: povpraševanje in ponudba ter legitimnost virov produkcije. Njihova vrednost variira v funkciji konteksta produkcije in distribucije; tako so alternativni glasovi (glasovi družbenega, etničnega, spolnega Drugega) glede na normo in eksotizacijo drugačnosti prodani zaradi jezikovnih ideologij deviance (prav tam: 3). Pri tem nastane (lažna) ideologija alternativnega glasu, ki predstavlja simbolično protikulturo, ki pa je vendarle ustvarjena na uradnem trgu s strani legitimnih govorcev (prav tam). Kar je poblagovljeno, je prodano kot vir profita, z reapropriacijo skupnosti pa lahko postane vir ponosa, ker posledično velja kot znak identifikacije, ki dovoli izražanje specifične kulture in je prepoznaven širšemu občinstvu (prav tam: 7). To je podobno taktiki pokroviteljstva, ki jo je predstavil Bourdieu in pri kateri govorec iz višjega družbenega sloja uporabi zvrst nižjega statusa in posledično profitira iz simbolične negacije hierarhije, vendar pa ta taktika ne ogrozi vzpostavljenega družbenega reda, ampak ponovno potrdi hierarhijo, saj si lahko samo govorec s statusom dovoli uporabo različnih jezikovnih zvrsti in tako na provizoričen način prevrača hierarhijo (Bourdieu preko Planchenault, 2015: 17). Ponovno gre za to, da lahko zares svobodno obračajo jezikovne zvrsti le tisti, ki imajo dovolj kulturnega in simbolnega kapitala, ker s tem ne zamajejo svoje družbene pozicije ali vežejo nase negativne sodbe.

7.3. Filmski dialog

Na filmski stil in govor vplivajo različna družbena in umetniška gibanja, cenzure, tehnološki razvoj, način produkcije, finančna sredstva in izbire, ki jih režiser in ostali ustvarjalci opravijo kot družbeni in filmski subjekti, agenti (Naficy: 20). Predvsem pri večjih studijskih filmih imajo producenti velik vpliv na stil jezikovne produkcije, ki mora biti v skladu z njihovim prepričanjem in politiko produkcijske hiše.

Veliko raziskovalcev filmskih dialogov, npr. Barthes, Berliner in Kozloff, je trdilo, da filmski dialogi ne morejo prikazati prave slike realnih pogovorov, saj tudi realistični filmi glede na svoj kontekst in igralni stil prikazujejo le igrani del filmskega jezika (Rossi, 2011: 21–22). Po drugi strani naj bi bili filmi predmetja po definiciji revije *Cahiers du cinéma* konkretni prikaz

govorjene francoščine. Njihovi scenariji se sicer ne morejo zares primerjati s spontanim govorom, vendar pa se avtorji trudijo, da liki govorijo na karseda naraven način (Blattner: 76). Po mnenju Fabia Rossija se v večini primerov filmski diskurz drži ravnotežja med realizmom in fikcijo; reprodukcija realnosti je kompromis, pri katerem se avtorji pretvarjajo, da dajejo občinstvu del realnosti z iluzijo spontanosti, občinstvo pa se pretvarja, da verjame tej iluziji zaradi suspenza neverjetnosti, ki je ključen pri sodelovanju in uživanju v filmskem delu (Rossi: 45).

Filmski dialog torej nikoli ni zares realističen, ampak je vedno ustvarjen za gledalce, zaradi česar je bližje dialogom v literaturi ali gledališču kot pa spontanemu govoru; Sarah Kozloff pravi, da bo dialog v narativnem filmu hotel posnemati naravne, spontane pogovore, vendar bo vedno ostal le imitacija (Kozloff, 2000: 18). Vendar pa tudi govor v vsakdanjem življenju ni zmeraj spontan, tudi ta je strukturiran, saj se prilagaja različnim situacijam. Filmski dialog izgubi svojo spontanost, ker je napisan, urejen, ponavljan in posnet, saj predstavlja zgoščen izsek iz življenja. Funkcija filmskega dialoga je zaradi kanala prenosa drugačna kot pri dialogu v vsakdanjem življenju. Filmski dialog ima druge funkcije – karakterizacija lika, določitev okolja in situacije dogajanja ter tudi bistven obrat v dogajanju (zgodbi), kjer mora delovati zgoščeno in zmontirano. Pomembna prelomnica v zgodovini govorenega filma je prišla v sredini 60-ih let s francoskim novim valom, ki je prikazoval bolj improviziran govor, kar so kasneje prevzeli tudi ameriški filmi, ki so se podali v smer realističnega, neformalnega, manj prefinjenega govora (prav tam: 23). Po mnenju S. Kozloff filmski dialog v ameriških filmih (velja pa tudi za ostale) ni nevtralen komunikacijski kod, temveč kaže problematike moči in dominance, razreda, etnij, spola (prav tam: 26). Dialog v tujem jeziku, ki v filmu ni dominanten, primarno služi kot zaznamovanje Drugačnosti (prav tam: 81–82).

Filmski dialogi so relevantni teksti, saj prikazujejo ideologije, hkrati pa so tudi sami kulturni teksti, ki jih gledamo, poslušamo, o njih diskutiramo in jih v različnih oblikah reinterpreteramo (Bleichenbacher: 157). Filmski dialogi so hkrati artefakt (objekt v lastni rabi) in primerek (instrument za študij) (Alvarez-Pereyre: 49). Kot artefakt jih lahko razumemo na več načinov: v zgodovinskem smislu so produkt jezikovne aktivnosti scenarista, režiserja, igralcev; v fikcijskem smislu so dialogi, producirani s strani diegetične igralčeve aktivnosti govorjenja ali pa kot pripovedna aktivnost filmske avtoritete; v empatičnem smislu pa je bilo avtoritetno telo ustvarjalcev tisto, ki je naredilo določene jezikovne izbire kot najbolj primerne za določene like v dani situaciji (prav tam: 50). Predvsem pa film kot družbeni artefakt opozarja na dejstvo, da način, na katerega liki govorijo oz. so prisiljeni govoriti, kaže

in propagira družbene konstrukte, kar je posebej vidno pri manjšinskih skupinah v reprezentaciji: ženske, manjšinske rase in narodi, tujci ter specifične regije v državi (prav tam: 53). Govorna reprezentacija v filmu torej izkazuje sociopolitično, ekonomsko in kulturno mejo, preko katere se vzpostavljajo družbeni konstrukti.

8. Raziskovalna vprašanja in metodologija

V praktičnem delu sem raziskovala reprezentacijo sociolektov v francoskih filmih. Pri raziskavi sem se oprla na korpus osmih filmov iz obdobja 2000–2017. Prva polovica predstavlja štiri filme z lestvice najbolj gledanih francoskih filmov v Franciji (*Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre*, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*). Ti predstavljajo filme, ki kot najbolj gledani posledično ugajajo velikemu številu populacije. Drugi del korpusa predstavljajo manj gledani, a vseeno dobro znani filmi, prejemniki nagrade cezar za najboljši film (*Des hommes et des dieux*, *Un prophète*, *La graine et le mulet*, *L'esquive*). Nagrajeni filmi veljajo za umetniške filme, so manj gledani, vendar kritiško priznani in večinoma prikazujejo drugo stran populacije, torej jezikovne in etnične manjšine. Pri obeh skupinah filmov sem poskušala izbirati glede na objektivne kriterije: najprej časovna zamejitev, nato po gledanosti, vendar sem v ožjem izboru izbirala tudi na podlagi jezikovnih karakteristik, saj sem iskala filme, ki bi vsebovali različne sociolekte, pri čemer je pri izbiri prišlo tudi do nekoliko subjektivnega odločanja.

Pri analizi filmov me je zanimala prisotnost sociolektov: ali so v filmih uporabljene različne jezikovne zvrsti oz. v kolikšni meri so prisotne, katere so te zvrsti in v kakšen namen so uporabljene. Zanimalo me je tudi, kako je predstavljena oseba, ki uporablja nestandardno obliko jezika, ali je tudi drugače zaznamovana, in kako to vpliva na gledalčevo dojetje njene pozicije v skupnosti in širši družbi. Hkrati pa sem se posvetila tudi razliki med komercialnimi in nagrajenimi filmi, pri čemer sem opazovala, ali se žanr in usmerjenost filma poznata tudi v predstavitvi drugih sociolektov. Prav tu se namreč da razbrati, ali so lahko umetniški in komercialni filmi uporabljeni kot primerki oz. instrumenti za študij jezika, ali pa je uporaba jezika v filmih vezana na čisto fiktivno in nerealno jezikovno uporabo.

Izbrane filme sem pregledala in pri vsakem od njih poskušala odgovoriti na pet vprašanj:

1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik? V katerih situacijah je uporabljen nestandardni jezik in zakaj?
2. Katere so značilnosti nestandardne zvrsti (fonološke, leksikalne in sintaktične)?
3. Kako je prikazana oseba, ki uporablja nestandardno zvrst, bolj stereotipno⁹ ali veristično?¹⁰ Kako jo dojemajo ostale osebe v filmu?

⁹ Različne stereotipne značilnosti, ki se jih pripisuje določenim družbenim skupinam in se posledično nanašajo tudi na njihov govor.

4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?
5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, ali je usmerjenost filma umetniška ali komercialna; kako sta režiser ali scenarist vplivala na predstavitev nestandardne jezikovne zvrsti?

Sociolingvističen način raziskave je analiza pogovora, ang. *conversation analysis*. Analiza pogovora pomeni, da je človeški jezik oblika družbene prakse, pri kateri je pomen pogovora vezan na specifičen družbeni kontekst uporabe (Hutchby: 19). To je sicer nasprotno ideji lingvistike, ki ima jezik za abstraktno deskriptivno napravo, pa tudi nasprotno ideji sociologije, kjer je jezikovna uporaba transparenten fenomen, ki ima pomen le v smislu prevajanja človeških misli, obnašanj in verovanj (Hutchby: 19). Sociolingvistika se torej oddalji od svojih predhodnic in prevzame nov pogled na vprašanje jezika. Poznamo dva načina analize: pogovorno analizo in kritično diskurzivno analizo. Prva opiše način, kako sodelujoči pokažejo, da se zavedajo specifičnih kontekstualnih faktorjev, druga pa prikaže, da tudi drugi sogovorci vplivajo na govorno situacijo. Pri tem gre za dejavnik, ki se ga govorci morda ne zavedajo, a ima kljub temu vpliv na produkcijo njihovega govora in izraža družbeno ideologijo oz. razmerja moči med govorci (Hutchby, 33). Kot navaja Rossi, se v diskurzivni analizi filmskega govora opazuje spretnost govora: v resničnem življenju je več ponavljanj, popraviljanj, oklevanj, fragmentiranih besed in stavkov, medtem ko je filmski diskurz običajno bolj tekoč, bližje je pisanemu jeziku, tudi glede diskurzivnih zaznamovanj, glagolskih časov in retoričnih strategij, saj filmski govor vsebuje načrtovane replike, pri katerih je pomembnejša poetična funkcija (Rossi, 2011: 29–39). Pri analizi je pomembna tudi jezikovna uporaba, pragmatika, ki vključuje pravila skupnosti glede gradnje, sodelovanja in sodbe verbalnih aktivnosti. Na načela kritične diskurzivne analize sem se pri svojem raziskovanju oprla tudi sama.

Pri analiziranju sem si pomagala tudi z več članki, ki so tri filme iz izbranega korpusa analizirali s sociolingvističnega stališča, kar mi je pomagalo pri raziskovalnem pristopu ter v nekaterih primerih služilo tudi kot dopolnitev mojih ugotovitev. To so bili članki *Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations* Gaëlle Planchenault; *Dodging standard French linguistic perspectives on »Le langage de la banlieu« in »L'Esquive«* avtorice Geraldine Blattner; *Evolution du verlan, marqueur social et identitaire*,

¹⁰ Verističen učinek pri upodabljanju strogo posnema objektivno resničnost, deluje torej realistično oz. posnema realno jezikovno uporabo, kot bi ta izhajala iz določenega konteksta.

comme vu dans les films: La Haine (1995) et L'Esquive (2004) avtoric Catherine Black in Larisse Sloutsky; *Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* avtorice Chloé Delaporte; in *Bienvenue chez les Ch'tis* avtorice Agate Rebkowske.

Pred pisanjem sem postavila naslednje hipoteze: predvidevala sem, da se bodo pokazale razlike med komercialnimi ter nagrajenimi filmi, saj je prva vidna razlika že v žanrski usmerjenosti. Popularni filmi so večinoma komedije, nagrajeni filmi pa drame. V popularnih, torej najbolj gledanih filmih bo manj variacij, hkrati pa bodo predstavljene bolj stereotipno, saj filmi zaradi svoje dostopnosti širši množici uporabljajo bolj standardiziran govor, obenem pa se tudi pri prikazovanju družbenih slojev in manjšin veliko bolj zanašajo na stereotipizirane predstave. Nagrajeni filmi na splošno namreč prikazujejo več osebnih zgodb pripadnikov manjšin v francoski družbi, največkrat druge generacije priseljencev, pri čemer je njihova osebna zgodba vpeta v širši družbeni kontekst, posledično pa lahko pričakujemo več različnih sociolektov prikazanih družbenih skupin, ki bodo predstavljeni bolj realistično in niansirano. Govor je tu eden od elementov karakterizacije, predvsem pa zunanji pokazatelj družbene pozicije, torej pomaga pri umeščanju oseb v družbo ter priča o njihovi družbeni vrednosti. Dojemanje in prikazovanje likov bo vezano tudi na žanr oz. usmerjenost filma: v popularnih filmih bo karakterizacija osnovana na stereotipnih predstavah manjšin, medtem ko bo v nagrajenih več realizma in manj zanašanja na družbene predsodke.

Preden nadaljujemo z analizo, pa bi rada izpostavila še nekaj problemov, na katere sem naletela pri analizi in pisanju. Problem je nastal že pri izbiri korpusa filmov, saj sem jih hotela izbrati po objektivnih kriterijih, torej po časovnem razponu in številu ogledov v kinematografih, hkrati pa tudi glede na vsebovanje jezikovnih zvrsti. Izkazalo se je, da ti kriteriji niso zadostni, saj večina filmov jezikovno ni posebej razgibana, zato sem izbrala tiste, ki so jezikovno bolj zanimivi. To se je izkazalo za težko nalogo predvsem pri popularnih filmih, ki v manjši meri predstavljajo druge sociolekte in so v jeziku veliko bolj normativni. Med nagrajenimi filmi je bilo tudi nekaj takih, ki so večinoma v tujem jeziku ali pa v kanadski francoščini, kar sem za potrebe raziskave izločila. Na koncu sem izbirala predvsem glede na jezikovno zanimivost in prisotnost francoskih sociolektov.

Na koncu bi izpostavila še en zadržek glede analize. Ker gre za jezikovno analizo jezika, ki ni moj materni jezik, sem si vsak film ogledala večkrat, da bi sestavila čim bolj poglobljeno sliko njegovega jezikovnega prikaza. Pri tem se zavedam, da so mi kot nematerni govorki

francoščine nekatere subtilne stilistične variacije ali značilnosti zagotovo vseeno ušle, torej ne gre za dokončno analizo.

9. Analiza filmov

Seznam filmov sestavljajo popularni filmi, ki polnijo kinodvorane, ter cezarjevi nagrajenci iz obdobja 2000–2017. Izbrani so glede na gledanost in nato še glede na sociolingvistične značilnosti. Težko je bilo najti več kot štiri primerke na skupino, saj so zlasti popularni filmi bolj (jezikovno) standardni, med cezarjevimi nagrajenci pa je jezikovna zvrst vezana predvsem na arabsko populacijo v Franciji. Filmi od 1 do 4 predstavljajo prve štiri filme na lestvici najbolj gledanih francoskih filmov, filmi od 5 do 8 pa so dobitniki nagrade cezar za najboljši film.

9.1. *Bienvenue chez les Ch'tis (Dobrodošel v zakotju, 2008)*

Zgodba govori o direktorju pošte Philippu Abramsu, ki zaradi žene poskuša z goljufijo doseči, da bi ga službeno prestavili na Azurno obalo. Ko goljufijo razkrinkajo, Philippa kaznujejo s prestavitvijo v Bergues, malo mesto v regiji Nord-Pas-de-Calais.¹¹ Philippe novo pozicijo v grozi sprejme in se poln predsodkov glede nizkih temperatur, nazadnjaških prebivalcev in njihovega nerazumljivega govora preseli na sever. Tam je soočen z nasprotjem, saj odkrije prijazno mesto in gostoljubne prebivalce, ki ga sprejmejo medse, najde pa si tudi prijatelja, poštarja Antoina. Philippe ima še naprej težave, saj žene nikakor ne uspe prepričati, da se mu na severu godi dobro, Antoine pa se medtem poskuša osamosvojiti od svoje ukazovalne mame. A zgodba se srečno razplete in Philippe z družino na severu države preživi nekaj srečnih let.

Analizo bomo pričeli z najbolj gledanim francoskim filmom vseh časov, v kinodvoranah si ga je namreč ogledalo več kot 20 milijonov gledalcev. Gre za komedijo o prebivalcih regije Nord-Pas-de-Calais in njenem jeziku *ch'timi*. Režiser, scenarist in igralec Dany Boon je domačin, zato je hotel svojo regijo predstaviti tako, da bi odstranil stereotipe (revščina, brezposelnost, rudniki), ki jih večina Francozov z njo povezuje.

Gre za eno redkih komedij, kjer je v ospredju nestandarden sociolekt, njena popularnost pa dokazuje, da lahko tudi filmi z nestandardnim govorom pritegnejo veliko ljudi. Uspeh je povezan tudi s priljubljenostjo režiserja Boona, čigar komedije večinoma uspejo pritegniti v kinodvorane veliko število ljudi. Film je bil nominiran za cezarja za najboljši scenarij, zaradi česar se je režiser odločil za bojkot proslave, saj se mu je zdelo, da je ena nominacija premalo

¹¹ Regijo oz. administrativno enoto so leta 2016 preimenovali v Hauts-de-France.

in da francoska filmska akademija komedij in popularnih filmov ne ceni dovolj. To je sprožilo veliko polemiko glede razlikovanja umetniških in popularnih *mainstream* filmov, saj so drugi običajno prikrajšani za nagrade Akademije, čeprav so (bolj) uspešni v kinodvoranah (RTL info, 2008).

9.1.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

Na začetku filma so predstavljeni različni liki, osrednji pa je Philippe, ki učinkuje kot jezikovno nevtralen, saj predstavlja gledalca oz. povprečnega Francoza. Dogajanje se začne na francoskem jugu, *Midiju*, kar je vidno po močnem marsejskem naglasu strica Philippove žene Julie ter policista na avtocesti. Naglas pomaga pri umestitvi dogajanja in kot kontrast pikardskemu naglasu, ki čaka Philippa na koncu poti, v regiji Nord-Pas-de-Calais. *Chtimi* z različno intenziteto govorijo vsi prebivalci Berguesa. Starejši prebivalci, kot recimo Antoinova mama, pa tudi sam Antoine in ostali poštarji imajo močnejši naglas ter uporabljajo več stilno zaznamovanega besedišča, Annabelle pa manj močnega, saj večkrat predstavlja prevajalko med pikardščino in standardno francoščino.

9.1.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Značilnosti sociolekta francoskega juga, ki ga uporabljata Juliejin stric in policist, se vidijo predvsem pri delni nazalizaciji, kjer se pri nazalnem samoglasniku uporabi tudi nazalni soglasnik, kot recimo pri besedah: [bjɛ̃n] za *bien*, [pytɛ̃n] za *putain*, [vɛ̃n] za *vingt*.

Največ posebnosti pa je seveda vezanih na govor *chtimi*, predvsem na izgovorjavo pa tudi na besedišče. Pred Philippovim odhodom na Sever Juliejin stric razloži nekatere elemente govora:

Et la langue, aussi, c'est du *cheutemi*, ils font des *o* à la place des *a*. Des *ke* à la place des *che*. Et les *che*, ils les font, ils les font, ils les font, mais à la place des *se*. C'est des fadas, c'est des fadas. Et quand tu crois tout comprendre, tu apprends que *serpillière* ça se dit *wassingue* [...]

(moji poudarki)

Podobno je tudi pri prvi interakciji med Philippom in Antoinom, ko Philippe prispe v regijo in kaže svojo izgubljenost v njej tudi z nerazumevanjem lokalne govornice. V njunem pogovoru so gledalcu predstavljene glavne posebnosti *chtimija*. Jezikovna zvrst je sprva uporabljena kot komični element, saj Philippe Antoina ne razume in misli, da ima zlomljeno čeljust in da zato govori tako nerazumljivo. Gledalci so, tako kot glavni junak, na začetku odtujeni od

nestandardne zvrsti, ki je prikazana kot tuj jezik francoščini, zato sta bila v filmu potrebna kratek uvod in razlaga *chtimija*, ki glavnega junaka in gledalce vkulturirata v jezik.

Philippe: Pourquoi il est parti avec les meubles ?

Antoine: Parce *ch'est p't-être les chiens*.

Philippe: Quels chiens ?

Antoine: Les meubles !

Philippe: Tiens, j'comprends pas là !

Antoine: Les meubles, *ch'est les chiens* !

Philippe: Mais les meubles, c'est les chiens, qu'est-ce les chiens foutent avec les meubles! Mais pourquoi donner des meubles à des chiens ?

Antoine: Mais non, les *chiens*, pas les *kiens* ! Il les a pas donnés à des kiens ches meubles, il est parti avec !

(moji poudarki)

V nadaljevanju, ko je Philippe že vkulturiran v svoje novo okolje, pa je sposoben tvoriti stavke kot je naslednji:

Bonsoir *biloute*, *hein* ! Mi avec *euch'l'équipe* de l'poste, on voudrait [...] on *voudro*, on *voudro arcominder eul'* même *cose*. *Ch'il* vous plait, *hein* !

(moji poudarki)

Gre torej predvsem za različne fonetične posebnosti: [ʃ] namesto [s] in [k] za [ʒ], med drugim pa tudi redukcija pri pol-soglasniku in samoglasniku v besedi *rien*, ki je izgovorjena kot [ʁɛ̃], ali pri besedi *quoi* [kɔ] (Rebkowska, 2011). Veliko je tudi izpuščanja polglasnika [ə]. Izgovorjava je tudi bolj posteriorizirana kot pri standardni francoščini.

Glede morfologije lahko vidimo spremembo v uporabi posebnega osebnega zaimka: *mi* namesto *moi*. Na sintaktičnem nivoju pa se besedi *hein* in *quo* uporabljata v funkciji medmeta, kar služi kot marker parafrazne reformulacije (Rebkowska), kot je vidno tudi v Philippovem naročilu.

Zvrst pa je bogata tudi glede besedišča: *chtimi* ima veliko besed, ki niso del standardnega francoskega jezika, med drugim recimo *carète* za vozilo, *baraque* za hišo, *biloute* kot naslovitev znanca ali prijatelja, *braire* za jokati ter kletvici *vingt de diousse* in *du brun*.

9.1.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Na začetku je severna regija prikazana zelo negativno in tudi njeni prebivalci so žrtve te konotacije, saj se njihovega govora ne razume, hkrati pa so prikazani kot pijanci, brezposelni, ... Na njih se vežejo negativne sodbe glede nerazumljivega in vulgarnega govora, kar je potrditev stereotipnih predstav, ki jih imajo ostali liki v filmu in francoska publika. Tudi v prvem stiku med Philippom in Antoinom večinoma vlada nerazumevanje, gledalec ima še dodaten občutek izgubljenosti, saj *chtimi* deluje kot tuj jezik vse do Philippove iniciacije v skupnost. V nadaljevanju sociolekt razmeji regijo od preostale Francije in loči njegove govorce od ostalih Francozov, vendar pa jih tudi označi kot bolj tople, preproste in srčne ljudi. Publika se tako kot Philippe na koncu osvobodi stereotipnih predstav in vidi govorce *chtimija* v pozitivnejši luči.

9.1.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Gre za sociolekt, ki je vezan na določeno regijo (Nord-Pas-de-Calais) in je bil zaradi ekonomskega in političnega položaja regije vedno negativno obravnavan. *Chtimi* je uporabljen predvsem kot komični element, saj gre za dialekt, ki večini Francozov ni razumljiv in ki jim zaradi različnih fonetičnih posebnosti in neznanih besed deluje komično. Zaradi posebnosti jezika pride tudi do več komičnih zapletov, nerazumevanja in nesporazumov.

Sociolekt je seveda uporabljen kot karakteristika likov, na začetku so prebivalci Berguesa predstavljeni stereotipno. Ko Philippa obišče žena, izpolnijo vse njene predsodke, saj se prikažejo kot vulgarni pijanci in nasilneži. Če so na začetku videni kot nazadnjaški ljudje, ki govorijo nerazumljiv jezik in živijo v mrzli in kaotični regiji, pa se ta perspektiva spremeni, ko jih človek enkrat spozna in ko se njihove karakteristike spremenijo v srčnost, prijaznost in gostoljubnost. Vendar pa lahko tudi te pozitivne karakteristike delujejo ideološko, saj izražajo naivnost in pripravljenost na podrejanje, ki se večkrat pripisujeta ljudem na periferiji ali podeželju.

9.1.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Produkcija je potekala v sodelovanju z večjimi produkcijskimi in televizijskimi hišami kot so Hirsch, Pathé, TF1 in Pictanovo. Igralci so bili izbrani glede na njihov regionalni izvor. Igralka Line Renaud, ki igra Antoinovo mamo, izvorno prihaja iz regije Nord-Pas-de-Calais in se je morala v mladih letih potruditi, da je izgubila regijski naglas, za film pa se ga je

morala na novo naučiti. Večina statistov je tudi prihajala iz okoliških mest, s čimer so zagotovili avtentičnost. Režiser in scenarist Dany Boon je v Franciji znan kot *Ch'timi* osebnost, ki jo uprizarja v svojem stand-upu in v stiku z oboževalci, pokaže pa jo tudi v tem filmu. Na snemanju pa je v svoji režiserski vlogi, nasprotno, govoril standardno francoščino (Planchenault, 2012: 266), kar si lahko razlagamo kot potrebo po lažjem sporazumevanju z ekipo ali pa kot izraz večje avtoritete in simbolne moči pri vodenju, ki jo ima standardna francoščina.

Boon v filmu prikazuje neke vrste karikaturu pikardskega govora, vendar pa je njegov cilj približanje tega jezika in kulture francoski publiki in prevpraševanje stereotipov, povezanih s to regijo. Zaveda se pejorativne konotacije, ki je povezana z močnim regionalnim naglasom, kar izkoristi za stereotipizacijo in komični element. Jezikovna skupnost *Ch'timi* se je odločila, da se v karikaturi oz. predstavitvi prepozna, tako je bila ponosna na predstavitev v filmu, s čimer je reappropriirala predstavljene jezikovne dele. Prej stigmatizirana zvrst je pridobila visoko vrednost na jezikovnem trgu filmskega diskurza, kar je izšlo iz poblagovljenja filmskega glasu (Planchenault: 271). Film je bil namreč ogromen uspeh tudi za regijo, ki je zaradi njega doživela porast turizma (prav tam: 267). G. Planchenault vseeno trdi, da je režiser, čeprav z dobrim namenom, predstavil nestandardno zvrst kot nerazumljivo, kar lahko vodi v povezavo med nerazumljivostjo in neumnostjo (prav tam: 272).

9.2. *Intouchables (Prijetelja, 2011)*

Driss si po prihodu iz zapora najde službo pri Philippu, bogatem aristokratu, ki je po nesreči z jadralskim padalom postal tetraplegik in potrebuje 24-urno oskrbo na domu. Driss, ki prihaja iz predmestja, se znajde v visoki družbi in na začetku deluje kot najmanj primerna oseba za tovrstno službo, a se nato izkaže za najprimernejšega. Med dvema zelo različnima moškima iz različnih družbenih slojev se rodi trdno prijateljstvo. Drug drugemu pomagata spremeniti življenje na bolje.

Film *Intouchables* je drugi najbolj gledani francoski film vseh časov, ki si ga je v kinodvoranah ogledalo več kot 19 milijonov ljudi. Leta 2011 je bil najbolj gledan film v Franciji, hkrati pa je bil tistega leta tudi najbolj gledan film v neangleškem jeziku na svetu. Posnet je po resnični zgodbi, kar je gledalce še posebej privabilo, v Hollywoodu pa so celo razmišljali o snemanju svoje verzije filma. Film je bil uspešen tudi pri kritikih, nominiran je bil za najboljši tuj film za nagradi zlati globus in bafta. Prejel pa je tudi devet nominacij za cezarja: za najboljši film, režiserja, originalni scenarij, igralca (Omar Sy in François Cluzet), stransko igralko (Anne Le Ny), fotografijo, montažo in zvok. Omar Sy je cezarja tudi prejel.

Gre za enega redkih filmov, ki so bili uspešni tako pri kritikih kot pri gledalcih, torej ne gre za tipičen komercialni film, kar je povezano s produkcijo, pa tudi s filmskim žanrom, saj komedije privabljajo gledalce v kino, hkrati pa predstavlja resnično zgodbo – družbeni problem dveh manjšin (tetraplegika in prebivalca *banlieueja*).

9.2.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

Med glavnima likoma, Drissom in Philippom, je velika razlika ne samo v družbenem položaju, ampak se ta zrcali tudi na jezikovnem nivoju. V filmu je poudarjen kontrast med pogovorno in zborno francoščino: Philippe uporablja kultiviran, na trenutke tudi literaren govor, medtem ko Driss govori sleng, poln pogovornih, včasih pa tudi vulgarnih izrazov. Tekom filma se nasprotje nekoliko omili, saj se Philippe v svoji govorici nekoliko sprosti, Driss pa omili izraze iz jezika predmestja.

Driss in člani njegove družine med seboj uporabljajo nestandardni sociolekt – jezik predmestja (*langage de banlieue*). Philippov družbeni krog uporablja standardno francoščino, nekateri celo zelo zborni jezik. Njegova hčerka uporablja obliko, imenovano modna francoščina (*français branché*), značilno za mlade višjega srednjega sloja, ki si nekatere besede izposodijo iz jezika mladih predmestja kot znak upora v svojem družbenem okolju, pri čemer gre bolj za odklon od staršev kot pa dejansko identifikacijo z mladimi iz predmestja.

9.2.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Drissova družina govori torej jezik predmestja, pri katerem materni jezik vpliva na izgovorjavo v francoščini, saj njegova družina prihaja iz bivše francoske kolonije v Afriki. Pri izgovorjavi je prisoten afriški naglas pa tudi fonetično so zvoki blizu afriškemu jeziku: bolj posteriorizirani samoglasniki, denazalizacija nazala [ẽ] v primeru [rjɛn] za *rien*, bolj alveolaren [r] namesto [ʀ], drugačna pa je tudi izgovorjava nezvočnikov [d], [t], [l]. Hkrati je prisotna tudi bolj spreminjajoča se intonacija, kar je povezano z naglaševanjem predzadnjega zloga.

V eni od scen Drissova mama menja jezikovni kod, ko med govorom preklopi v afriški jezik:

Six mois qu'on t'a pas vu et pas un coup de fil, rien ! Et tu pointes comme une fleur en m'offrant un kinder. Tu penses que c'est avec tes magouilles que je paie le loyer ? [sledi stavek v enem od afriških jezikov]

Drissov brat pa predstavlja jezik mladih:

Ils m'ont *choppé* avec 30 g, tu connais le tarif: une garde-à-vue et *bye-bye*.

(moji poudarki)

Driss uporabi veliko izrazov iz jezika predmestja, ki pripadajo registrom *populaire*, *familier* in *vulgaire*, kot recimo: *clamser* (umreti), *une vanne* (hec), *emmerdant* (dolgočasno), *déconner* (šaliti se), *kiffer* (ljubiti), *c'est chiant* (dolgočasno, težko), *un merdier* (težka situacija), *tchatcher* (pogovarjati se), *une baraque* (hiša), *une tuerie* (nekaj zelo cenjenega), *pécho* (verlan za chopper; flirtati), *chelou* (verlan za louche; čudno, bizarno), *les veuches* (verlan za cheveux; lasje) itd.

Driss se med filmom nauči menjati nivo govora, gre za stilistično zvrst, saj s Philippom in njegovimi uslužbenci govori drugače kot doma z družino, ko ima močnejši naglas in uporablja več slengovskih izrazov. Sčasoma si več slenga dovoli tudi s Philippom. Svojo jezikovno spretnost pa pokaže tudi v enem od prizorov, ko skupaj s Philippom poslušata Bachovo skladbo iz obdobja baroka, Driss pa se pri tem začne izražati v psevdorhaičnem govoru srednjega veka:

Oyez par mandat, on m'attend au château ! Je dois y mener des ménestrels ! Je suis bon chevalier.

Philippe po drugi strani sicer govori standardno francoščino, vendar je ta opazno višja, torej zborni register jezika, kar se kaže v tem, da je njegov jezik bolj literaren, vsebuje veliko metafor ter ohranja člen *ne* pri negaciji. Občasno si vendarle dovoli tudi primere pogovornega jezika: [ʃɛpa] za *je sais pas, ça me fait chier* (bedno mi je). Svoje literarno znanje pokaže tudi pri recitiranju Baudelairjevih pesmi (*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*), ki jih navaja v pismu prijateljici:

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants/ Et dans cette nature étrange et symbolique/ Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique

Philippova najstniška hčerka po drugi strani uporablja verzijo *français branché*, torej sleng mladih iz višjih slojev, pri čemer uporablja predvsem nekatere že standardizirane besede, kot npr. *meuf* (ženska) in *mec* (moški) itd.

9.2.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Driss je na podlagi svojega govora, kot tudi obnašanja in izgleda, prepoznan kot pripadnik nižjega sloja, ki živi v predmestju. Pri tem gre za skoraj stereotipno predstavitev predmestja: prostor malega kriminala in sumljivih dejavnosti, kjer živijo predvsem prebivalci iz različnih arabskih in afriških držav. Vseeno pa njegov govor ni tako močno nestandarden, da bi publiko odtujil. Čeprav uporablja veliko besedišča iz jezika predmestja, pa fonetično govor ni zaznamovan s tako močnim afriškim naglasom, kot ga imata njegova brat in mama. Hkrati je v filmu prikazano njegovo spreminjanje in izobraževanje: če je na začetku filma nestrpen, nasilen, se nato »kultivira« ter se začne izražati bolj standardno.

Pri Philippu pa imamo ravno obraten proces; na začetku je v svojem govoru predstavljen kot hiperkorekten, s čimer izraža pozicijo višjega sloja, po preživljanju časa z Drissom pa se v govoru nekoliko sprosti.

9.2.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Uporaba nestandardne zvrsti služi predvsem kot identifikacija in karakterizacija Drissa ter članov njegove družine, ki so predstavljeni kot pripadniki nižjega sloja, priseljenci iz bivše afriške kolonije, ki prebivajo v predmestju v malem, natlačenem stanovanju. Ta podoba ustreza kulturnemu tipu oz. stereotipu v francoski družbi, ki prikazuje drugo generacijo priseljencev, ki živijo v predmestju večjih mest, se ukvarjajo z večjimi ali manjšimi kriminalnimi dejavnostmi in predstavljajo nekakšen jezikovni geto.

Sociolekt jezika predmestja tako služi tudi kot kontrast pariški kulturi buržoazije, pri čemer torej drugi deluje pri gledalcih kot bolj sprejemljiv in zaželen. Film v svojem jezikovnem prikazu tako predstavlja tudi družbeno ideologijo, povezano s standardnim jezikom. Driss se v službi Philippa kultivira, saj se nauči ceniti umetnost, in civilizira, saj opusti nasilno obnašanje in prilagodi svoj govor, ki postane bolj standarden. Njegova sprememba nosi podton, je uspeh v družbi, povezan s prilagajanjem standardu oz. opuščanjem nižje kulture predmestja.

9.2.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Gre za netipičen komercialni film *mainstream* produkcije z velikim proračunom. Film je posnet po resnični zgodbi, ki pa je bila rahlo prirejena: Drissa igra potomec senegalskih priseljencev, Omar Sy, medtem ko je njegov lik osnovan na arabskem priseljencu alžirskega porekla. Francoska režiserja sta pri tem najbrž videla podobnost v lokaciji odraščanja obeh posameznikov, saj oba prihajata iz predmestja, zanemarila pa sta razliko afriških in arabskih staršev, oz. identiteti *black* ali *beur*. Pri izbiri igralca je šlo predvsem za izpolnitev kulturnega tipa – prebivalca predmestja (*banlieueja*).

9.3. *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre (Asterix in Obelix: Misija Kleopatra, 2002)*

Kleopatra je stavila s Cezarjem, da bo v pičlih treh mesecih zgradila razkošno palačo v puščavi, kar bo pričalo o tem, da je egipčansko ljudstvo boljše od rimskega. Pri tem zaposli Numérobisa, mladega avantgardnega arhitekta, ta pa se zaradi tesnega časovnega okvira obrne na starega prijatelja Panoramixa, ki mu skupaj z Asterixom in Obelixom obljubi pomoč. S skupnimi močmi in s pomočjo čarobnega napoja poskušajo zgraditi palačo, pri čemer jih ovirata ljubosumni arhitekt Amonbofis, ki ni bil izbran za nalogo, in sam Cezar z rimsko vojsko.

Asterix in Obelix sta junaka zelo priljubljene serije stripov avtorjev Renéja Goscinnyja, Alberta Uderza in Jean-Yvesa Ferrija, zato tudi filmi pritegnejo v kinodvorane veliko gledalcev. Tu omenjenega iz leta 2002 si je ogledalo slabih 15 milijonov, kar ga uvršča na tretje mesto lestvice najbolj gledanih francoskih fimov. Filmi iz serije Asterix in Obelix so namenjeni mlajšemu občinstvu in družinam, predvsem pa ciljajo na zelo široko populacijo ljudi, zato je prisotnih manj jezikovnih zvrsti, na jezikovnem nivoju pa so razgibani predvsem pri ustvarjanju metajezikovnih šal, ki zadovoljijo starejše gledalce.

Tudi ta komedija velja za izjemo, saj je bila nominirana za tri cezarje: najboljši dekor, dva stranska igralca (Gerard Darmon in Jamel Debbouze), prejela pa je cezarja za kostumografijo.

9.3.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

Pomembnejši liki, kot so Kleopatra, Cezar, Asterix in Obelix uporabljajo standarden govor s standardnim naglasom.

Numérobis, ki ga igra komik Jamel Debbouze, predstavlja nekoliko bolj pogovoren register standardnega glasu (stilistična zvrst), pri njem je tudi vidnejši arabski naglas, saj tudi sam igralec v svojih vlogah večkrat poudarja svoje maroško poreklo.

9.3.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Pripovedovalec v zgodbi govori zborni register, kar je vidno v izgovarjavi, saj gre za poetično recitiranje, kot smo ga navajeni iz pravljic.

Numérobis je edini, ki govori v bolj pogovornem registru z rahlim arabskim naglasom, kar ustvari rahle dvoumnosti pri izgovarjavi, npr. med *droïd* in *druid*, kar ima komičen učinek. Uporabi tudi zaznamovane stavke, ki so sicer razumljivi, vendar pa netipični oz. slogovno zaznamovani:

J'aime pas *trop beaucoup* ça, je préfère quand c'est *un peu trop plus moins* calme.

(moji poudarki)

Pogovorni register francoščine včasih uporabljajo tudi drugi liki, predvsem za skrajševanje besed: *comme d'hab* (kot ponavadi), *les crocos* (krokodili). Negacija pri večini likov ostaja brez sintagme *ne*, kot je značilno za pogovorni register, vendar pa jo Kleopatra in Panoramix večinoma obdržita, kar kaže na njun višji položaj v skupnosti.

Ker je dogajanje bazirano v Egiptu, to včasih prikažejo tudi s preklapljanjem kodov. Slišati je egipčanski (arabski) jezik, vendar večinoma pri nižjih slojih: med delavci na gradbišču in v pogovoru med Numérobisom in dobavljalcem kamnov.

Jezikovne zanimivosti ustvarjajo tudi različne besedne igre oz. imena, ki poudarjajo značilnost zvena nekega jezika ter tako ustvarijo komične neologizme: imena Egipčanov se končujejo na *-is* (*Lovenpis, Feudartifis, Guimieukis*), imena Galcev na *-ix* (*Mathieukassovix, Malcomix*), imena Rimljanov na *-us* (*Menubestofplus, Affairedreyfuss*). Imena prikazujejo njihov karakter, poklic, večinoma pa služijo kot referenca na znane ljudi, predmete ali dejanja.

9.3.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno variacijo, in kako ga publika dojema?

V filmu, kot smo videli, ni večje uporabe različnih sociolektov. Publika z likovo karakterizacijo povezuje bolj pogovorne elemente. Govor je večinoma standarden in nevtralen, torej so vsi odmiki bolj slogovne narave. Predvsem Numérobisov sociolekt je prikazan stereotipno, kot tipičen govor predstavnika arabske populacije v Franciji.

9.3.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Običajno se nestandardni govor ali naglas uporabi za karakteriziranje (geografsko, nacionalno), vendar v filmu ni večje raznolikosti glede uporabljenih zvrsti, čeprav se dogaja v Egiptu. Raznolikost je prisotna le pri preklapljanju kodov na gradbišču ter pri pogovoru med Numérobisom in dostavljalcem kamnov. V teh primerih torej preklapljanje koda služi geografski lokalizaciji in predstavitvi prebivalstva. Posebno pri Numérobisu je govor povezan s statusom in služi kot kontrast arhitektu Amonbofisu iz višjega sloja, ki naj bi bil bolj izobražen in zato primernejši za nalogo. Numérobis je tako viden kot predstavnik nižjega sloja in mlajše generacije. Rahla variacija nakazuje različne družbene razrede in položaje, kot recimo pri bolj zbornem govoru Kleopatre in Panoramixa ter bolj pogovornem jeziku

Numérobisa ali Obelixa. Ostale jezikovne posebnosti (besedne igre, neologizmi) so uporabljene predvsem v komične namene.

Potrebno je opozoriti, da v stripih in filmih o Asterixu ni težnje po prikazu različnih narodov (tudi jezikovno), temveč gre za preslikavo Francije, pri kateri se nekatere narodnostne razlike med severom in jugom preslikajo v govor in značilnosti različnih ljudstev drugih narodnosti in celin. Galci (Asterix, Obelix, Panoramix) veljajo za stereotipne čistokrvne Francoze, ki predstavljajo glavne poudarke galskega značaja, kar je vidno predvsem pri Asterixu (zvitost, iznajdljivost, inteligentnost). V filmu predstavljeni egipčanski liki pa ne reprezentirajo toliko pravih Egipčanov, kot predstavljajo stereotipen francoski pogled na Sredozemce s karakternimi potezami Francozov z juga države ter francoskih Afričanov ali Arabcev, ki so bolj ležerni in ognjeviti, kot priča lik Numérobisa.

9.3.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

V času njegovega nastanka je šlo za najdražji francoski film, saj je bil njegov proračun 47 milijonov dolarjev, bil pa je tudi najuspešnejši francoski film. Režiser, scenarist in igralec Alain Chabat je za film izbral večinoma francosko zasedbo, v kateri sta le dva igralca afriškega porekla, kar torej ni v skladu s krajem dogajanja, Egiptom. Kleopatro igra italijanska igralka Monica Bellucci, vendar njena francoščina ne izdaja njenega porekla, kar pomeni, da je bila za vlogo izbrana tudi zaradi svojega obvladovanja francoskega jezika in zaradi slovesa fatalne ženske, kar ustreza njenemu liku. Ostali liki niso bili izbrani glede na izvor, saj tudi med egipčanskim prebivalstvom prevladujejo večinoma belopolti francoski igralci. Izjemi sta le Jamel Debbouz (Numérobis), egipčanski arhitekt, in Dieudonné (Caius Céplus), rimski general.

9.4. *Qu'est ce qu'on a fait au bon Dieu ? (Bog, le kaj smo zagrešili?, 2014)*

Claude in Marie Verneuil izhajata iz katoliške buržoazije ter predstavljata staro Francijo in njene vrednote. Njuna odprtost in strpnost do drugih etničnih skupin sta na preizkušnji, saj se njune tri hčerke ena za drugo poročijo z muslimanom, Židom in Kitajcem. Nato pa četrta hčerka oznani, da se je zaročila s katoličanom, kar starša razveseli, vendar se nato izkaže, da Charles prihaja iz Slonokoščene obale. Priprave na poroko soočijo oba para staršev, pri tem se izkaže, da tudi Charlesov oče ni navdušen nad sinovo zvezo z belko, kar oba očeta zbliža. Po različnih zapletih na koncu le pride do poroke.

Četrti film na lestvici si je ogledalo 12 milijonov ljudi, ponovno pa gre za produkt večjih studiev, kar se posledično kaže na jezikovnem nivoju v bolj standardiziranem govoru. Film je dosegel mešane kritike, vendar velja za tipično francosko komedijo z veliko uspeha med gledalci. Zelo gledan je bil tudi v tujini, predvsem v Nemčiji.

9.4.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

Večinoma vsi liki govorijo standarden jezik. Med zeti, ki predstavljajo različne rase in potomce priseljencev, ima le Rachid, ki je arabskega porekla, rahel arabski naglas, vendar ne govori pravega jezika predmestja.

Zares vidno variacijo predstavlja le družina Koffi, ki prihaja iz Slonokoščene obale. Njihov govor je tako zaznamovan predvsem fonetično, pri čemer imata mama in hčerka manj izrazit naglas kot oče. Ravno nasprotno pa sin Charles, v Franciji zaposleni igravec, govori povsem standardno francoščino, kar je morda posledica življenja v Franciji ali pa izbire igralca pariškega izvora. Na koncu filma tudi očetov naglas oslabi, kar kaže na njegovo odprtost do Francozov.

Med stranskimi liki, ki uporabljajo drug sociolekt, so recimo arabski in kitajski prodajalci, ki med sabo govorijo svoj jezik (arabsko oz. kitajsko). Fant, ki ga Rachid zagovarja na sodišču, manjši kriminallec iz predmestja, pa ne govori nestandardne francoščine, kot bi jo najbrž v realnosti, saj je njegov govor precej standarden.

9.4.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Afriška družina Koffi pri govoru uporablja zaznamovan naglas. To pomeni vpliv njihovega maternega jezika na izgovorjavo v francoščini, torej denazalizacijo nekaterih nazalov, predvsem [ɛ̃], in bolj široko izgovorjavo ozkih samoglasnikov, kot npr. [e] in [o], torej bližje [ɛ] in [ɔ].

Zeti uporabljajo več nestandardnega govora, neke vrste moderno pogovorno francoščino (*français branché*), ki se kaže predvsem v besedišču: slengovske besede, uporaba procesa *verlan* pa tudi vulgarizmi. Zaznamovane besede so pogosto vezane na njihovo raso in poreklo, recimo *le feuj* (verlan za Jud), *le Fallafel* (oznaka za Juda), *le noich* (verlan za Kitajec), *le reubeu* (verlan za Arabec), *le kirkou* (Afričan); pa tudi različni vulgarni izrazi *j'ai envie d'iech* (chier), žaljivka *niquer sa race*, *foutez-moi le camp* (izginiti); pogovorni izrazi *le shit* (droga), *louper* (zamuditi); okrajšava *la provoc'* (provokacija). V pogovoru s taščo in tastom pa se trudijo govoriti bolj standardno francoščino, torej gre tudi za situacijsko zvrst.

Hčerke in starša Verneuil govorijo bolj standardno obliko francoščine, kar je vezano tudi na njihov družbeni položaj in izvor, čeprav večkrat tudi sami uporabljajo bolj pogovorno obliko, predvsem pri bolj pogostih izjavah, kot so recimo izgovarjava [ʃɛpa] za *je sais pas* in negacija brez člena *ne* v sintagmi *ne ... pas*.

Zanimiv je tudi nestandarden pojav preklapljanja kodov (ang. *code-switching*) v arabski in kitajski trgovini, ko prodajalci spregovorijo v lastnem jeziku, da jih gospa Verneuil ne bi razumela.

9.4.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Zeti predvsem med sabo uporabljajo bolj pogovorno različico francoščine, dostikrat uporabijo različne vulgarne izraze, predvsem židovski zet David, kar v filmu, v katerem večinoma vlada standardna francoščina, pomeni, da je njihov govor negativno ovrednoten in da jih publika dojema kot manj izobražene oz. manj kultivirane v primerjavi z njihovimi ženami. Pri tem je prisotnih tudi nekaj stereotipov, saj npr. Arabec uporablja bolj nasilno besedišče.

Arabski in kitajski prodajalci, ki v preklapljanju kodov uporabljajo drug jezik, so zaradi govorjenja tujega jezika v poziciji etničnega Drugega. To prav tako velja za družino Koffi, ki predstavlja kontrast francoski družini tako v kulturi kot v jeziku. Mama in hčerka Koffi sta bolj naklonjeni mlademu paru, zato je njun govor manj zaznamovan, publika pa ju dojema bolj nevtrarno kot očeta, ki ima močnejši naglas in vztraja pri svoji afriški pripadnosti.

9.4.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Zaradi dejstva, da ni prisotnih veliko različnih zvrsti in da se, kot smo videli, ne prekrivajo z različnimi rasami, zvrsti niso uporabljene za identifikacijo, vendar pa vseeno delno pomagajo pri osnovanju karakteristik posameznih likov. Njihove karakteristike (ki potrjujejo stereotipe)

so namenjene etnični identifikaciji. Chau je prepoznan kot ubogljiv in korekten, Rachid nestrpen in nasilen, David pa kot retorično spreten. Njihov bolj pogovoren jezik jih tudi umesti v nižji družbeni razred v primerjavi z njihovimi ženami, ki so zrasle v družini višjega srednjega razreda. Nestandardna zvrst je torej prisotna, da podkrepi etnične in družbene stereotipe.

Oče Koffi za razliko od hčerke in žene uporablja bolj močan afriški naglas, saj hoče izražati svojo nacionalnost tudi preko govora. Njegov sociolekt predstavlja kontrast med govoricama obeh očetov in njunima družbenima pozicijama, hkrati pa deluje tudi kot komičen element.

9.4.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Film je doživel velik uspeh v Franciji in drugod po Evropi, predvsem v Nemčiji. Produciran je bil s strani večjih produkcijskih in televizijskih hiš kot so UGC, TF1, Canal+ in Ciné+. Nekateri imajo ta film za stereotip popularnega filma, kar se vidi v tem, da se ga dojema kot film za široke množice, ki ni bil v nobeni kategoriji nominiran za nagrado cezar. Zaradi formata popularnega filma je sam film bolj tradicionalen v strukturi in zgodbi, prav tako pa je, kot smo videli, standarden v govoru. Vsi igralci so francoskega porekla, poleg tega pa še rojeni v prestolnici, le Frédéric Chau (Chao) je rojen v Vietnamu (francoski koloniji) in Pascal N'Zonzi (André Koffi) v Kongu, vendar oba živita v Franciji že dalj časa. Vsi igralci so torej imeli znanje standardnega jezika.

9.5. *Des hommes et des dieux (Božji možje, 2010)*

Film je posnet po resnični zgodbi osmih menihov v cistercijanskem samostanu v vasi Tibhirine, ki so bili leta 1996 ugrabljeni in usmrčeni. Samostan obstaja v Alžiriji že več generacij in menihi živijo v harmoniji z lokalnim muslimanskim prebivalstvom. Situacija se poslabša, ko skrajna islamistična skupina usmrti ekipo tujih delavcev, kar sproži nemir v regiji. Vojska ponudi menihom zaščito, a jo zavrnejo. Alžirska vlada jih želi preseliti v Francijo, kar za menihe pomeni težko dilemo. Odločijo se ostati, kar se izkaže za usodno.

Film je dobitnik cezarja za najboljši film, dobil pa je tudi cezarja za fotografijo in stransko moško vlogo (Michael Lonsdale). Uspešen je bil tudi na canskem festivalu, kjer je dobil veliko nagrado žirije, nagrado ekumenske žirije in nagrado Education nationale. Hkrati je najbolj gledan izmed izbranih cezarjevih nagrajencev, saj je v kinematografih dosegel 3,2 milijona ogledov.

9.5.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

Francoski menihi predstavljajo standardni, nevtralni jezik, ki ga ne zaznamujejo niti z regionalnimi naglasi. Znanje francoščine okoliškega alžirskega prebivalstva je na različnih nivojih: osrednejša lika, lokalna prebivalca Nouredine in Rabbia, govorita francosko z alžirskim sociolektom, kar pomeni, da materni jezik vpliva na njuno izgovarjavo, ki pa ni tako zaznamovana kot izgovarjava preostalih lokalnih prebivalcev, ki imajo močnejši arabski naglas – sociolekt je torej prepoznaven že po fonoloških posebnostih. Predstavniki lokalnih avtoritet (vlade, vojske) govorijo praktično standardno francosko, medtem ko teroristi predstavljajo odklon, saj imajo izrazitejši arabski naglas pa tudi veliko preklaplja med francoščino in arabščino.

Tako imamo med alžirskim prebivalstvom tri nivoje govora. Pobrateni Alžirci govorijo francoščino bližje standardu. Avtoritete govorijo jezik (bivšega) kolonialista, pogosto višjo, zborna obliko jezika, saj je francoščina v državi še zmeraj jezik prestiža. Teroristi na ta način zavračajo prisotnost kolonialistov v deželi, čeprav govorijo njihov jezik, je njihovo znanje slabše, predvsem pa ga pogosteje mešajo z arabščino.

9.5.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Alžirski sociolekt predstavlja predvsem drugačna izgovarjava, saj materni jezik vpliva na izgovarjanje zvokov, predvsem na zvok [ʁ], ki je bližje [r], torej bolj vibrirajoč. Pogosta je tudi denazalizacija in izgovarjava nazalnih soglasnikov ter prehajanje vokala [y] v [u] ali [i].

Menihi in lokalno prebivalstvo pogosto preklaplja med kodi, ko v francoskem govoru uporabijo nekatere arabske besede:

Nouredine: Bonjour, frère Luc.

Luc: Ah, Nouredine, *labess*. [arabsko: kako gre]

(moj poudarek)

Podobno je tudi pri pogovoru med bratom Christianom in teroristom:

Terorist: J'ai besoin de *toubib*. Il doit venir avec nous. [toubib pomeni v arabščini doktorja, zdravnika, sicer je beseda prisotna tudi v pogovorni francoščini, torej je francoskemu občinstvu poznana]

Christian: C'est impossible.

[...]

Terorist: Assez! *Vous n'avez pas choix*. [stilno zaznamovana uporaba, saj bi moral biti uporabljen člen pred *choix*, lahko določni (*le*) ali partitivni (*de*)]

Christian: Si. J'ai le choix. Nous ne pouvons pas donner ce que nous n'avons pas. Vous n'avez qu'à demander à vos frères de village. Ils diront que nous vivons modèstement avec seulement des produits de la terre. Vous connaissez le Coran? [Christian začne citirati citat iz korana, ki ga terorist nadaljuje v arabščini]

(moji poudarki)

Pri pomembnejših likih avtoritete, recimo pri vodji samostana Christianu in pri alžirskem vladnem predstavniku, vidimo tudi pojav bolj zborne francoščine, saj oba izpolnita veliko izbirnih povezovanj.

9.5.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Francozi so v alžirski družbi manjšina, a uživajo vse privilegije in pravice. Lokalno prebivalstvo se trudi, da bi govorilo njihov jezik, pa tudi menihi zavoljo dobrih odnosov poznajo nekaj arabskih izrazov, torej imamo tudi proces preklapljanja kodov. Prikaz in predstavitev likov sta bolj realistična, kar se pokriva z žanrom filma pa tudi z dejstvom, da je posnet po resnični zgodbi, čeprav se pri tem opira na nekatere ustaljene vzorce in tipske like (teroriste).

Liki z nestandardno zvrstjo so predstavljeni različno, glede na stopnjo uporabljenega sociolekta oz. glede na stopnjo odklona od normativne francoščine. Bližje kot je njihov govor standardnemu jeziku, bolj pozitivno so prikazani. Posebnosti sta lokalni avtoriteti, predstavnika vojske in vlade, ki pa sta ne glede na njun zborni jezik vseeno negativno prikazana. Tako lahko gledalec večinoma preko govora določi odnos alžirskega lika do francoskih menihov, junakov filma.

9.5.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Nestandardna zvrst kaže lokacijo, torej geografsko karakterizacijo, in nacionalno pripadnost. Jezikovno mešana družba izraža tudi dvojezičnost okolja, predvsem pa lahko publika po govoru razloči prijatelje menihov od njihovih nasprotnikov. Zvrst na eni strani kaže lokalne Arabce, ki so prijatelji Francozov, in na drugi strani teroriste, ki se borijo proti kolonialistom v deželi, ali pa lokalne avtoritete, ki so tudi proti prisotnosti menihov v regiji.

9.5.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Za produkcijo so poskrbeli Why Not Productions in Armada Films pa tudi France 3 Cinema, torej produkcijske hiše, ki podpirajo bolj umetniške filme. Že sama produkcija je torej usmerjena v drug tip filmov, kot smo jih videli poprej, saj so ti namenjeni ožji publiki, ukvarjajo se z resnejšimi temami (v tem primeru s pokolom francoskih menihov v Alžiriji).

Film je posnet po resnični zgodbi samostana francoskih menihov v Alžiriji, torej so pri snemanju poskrbeli za realističen prikaz, ki je že skoraj mejil na dokumentarni film, velika skrb je bila namenjena podrobnostim, ki so zagotovile verodostojnost zgodbe. Pri tem so izbirali tudi igralce: Nouredina in Rabbio, dva najbolj pobratena lokalna prebivalca, sta odigrala francoska igralca, medtem ko so ostalo lokalno prebivalstvo odigrali naturščiki, kar se vidi v njihovem govoru, ki je bližje realni uporabi.

9.6. *Un prophète (Prerok, 2009)*

Malik je pri 19-ih letih obsojen na šest let zapora. Ob prihodu v zapor ne zna ne brati ne pisati. Kmalu ga za posebno misijo uporabi skupina korziških zapornikov in Malik stopi pod njihovo okrilje, čeprav je arabskega izvora. Še naprej izpolnjuje naloge za šefa Césarja, vendar pa se počasi začne povezovati še z drugimi zaporniki in graditi svojo lastno mrežo ter posel prekupčevanja z mamili s prijateljem Ryadom. Ko prestavijo del korziških zapornikov drugam, postane Malik še pomembnejši za Césarja, ki vidi, da se njegova moč v zaporu manjša, zato z eliminacijo svojega šefa poskuša prevzeti moč tudi v zunanjem svetu. Malik se odloči, da ne bo več služil Césarju in izvede svojo lastno operacijo, pri kateri prevzame del Césarjeve kupčije. Tako se osvobodi njegovega vpliva in postane vodja muslimanske skupine. Na dan izpusta iz zapora ga pospremi konvoj vozil novih sodelavcev, pričakata pa ga tudi Ryadova vdova in sin.

Film je bil dobitnik cezarja za najboljši film leta 2010, hkrati pa nominiran še v dvanajstih preostalih kategorijah, med katerimi je zmagal v devetih: za najboljši film, režiserja, glavnega in stranskega igralca (Tahar Rahim in Niels Arestrup), obetavnega moškega igralca (Tahar Rahim), originalni scenarij, fotografijo, scenografijo in montažo. Glavno nagrado je dobil tudi na canskem festivalu, prav tako pa je bil uspešen izven Francije, saj je bil nominiran za tujejezičnega oskarja, in dobil je bafto za najboljši film, ki ni posnet v angleškem jeziku. Gre torej za najbolj uspešen film v korpusu, čeravno vse našete nagrade niso pomagale k večji gledanosti, saj si ga je v kinodvoranah ogledalo »le« 1,3 milijona gledalcev.

9.6.1. **Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?**

Predstavniki avtoritete kot so odvetnik, zaporniški prefekt in policisti govorijo standardni jezik. Večina zapornikov, ki so arabskega ali afriškega porekla, govori nestandardno različico, večinoma jezik predmestja, kar se prepozna predvsem po fonetičnih posebnostih (arabski naglas) in besedišču. Tretjo skupino predstavljajo pripadniki korziške mafije, ki preklapljajo med standardno francoščino in korziškim jezikom.

9.6.2. **Značilnosti nestandardne zvrsti**

Malik in ostali arabski zaporniki govorijo jezik predmestja, ki vsebuje posebnosti pri izgovorjavi, kot so npr. naglasi na predzadnjem zlogu, bolj posterioriziran govor, grlena izgovorjava [r] za razliko od francoskega [ʀ], kar se kaže kot posledica vpliva arabščine na izgovorjavo v francoščini. Posebnosti so tudi v besedišču, ki se nahaja v bolj pogovornem in vulgarnem registru. To se vidi v različnih procesih, npr. verlan (*les veuch*: lasje, *le teshi*:

droga), krajšanje besed (*le buss*: biznis, *les medocs*: zdravila), tudi v besedišču (*une taffe*: delo, *une bagnole*: vozilo, *chopper*: uloviti, *les barbus*: muslimani, *des tunes*: denar, *une teloche*: televizija, *une clope*: cigareta), veliko je tudi anglicizmov (*des deals*: razpečevanje drog) in sposojenk iz arabščine. Posebnost je tudi uporaba pridevnika *grave* kot prislova, kar je tudi zelo značilno za jezik predmestja. V besedišču pa je prisotnih tudi veliko kletvic, npr. *niquer*: *niquer ta race*, *niquer ta mère*. Arabski zaporniki včasih tudi preklopijo v arabščino, torej uporabijo proces preklapljanja kodov.

Podoben proces opazimo tudi pri korziških zapornikih, ki preklaplajo med francoščino in korziščino. Korziški jezik vsebuje svoje besedišče, torej gre za celoten jezik, ki je italo-romanskega izvora s posebnostmi na vseh štirih jezikovnih ravneh (fonetika, besedišče, sintaksa in morfologija).

9.6.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Jezik je za glavnega junaka Malika pomemben, ker se z njegovo pomočjo povzpne po hierarhiji ter začne manipulirati arabsko in korziško skupino. Malik je predstavljen kot junak filma, hkrati pa je edini, ki obvlada tri jezike okolja (francoskega, arabskega in korziškega), kar pomeni, da lahko glede na situacijo izbira svojo jezikovno in družbeno identiteto.

Zaradi pogostejšega pojava drugih sociolektov na govor zapornikov niso vezane negativne sodbe, saj so sociolekti v svoji uporabi predstavljeni realistično. Korziški in arabski jezik francoskega gledalca odtujita od lika, kar je povezano s procesom lingvicizma, pri katerem je tuj jezik vezan na negativno razumevanje lika. Če je francoska identiteta nevtralna, potem vsaka druga predstavlja odmik od splošnega stanja. Negativno dojetje korziške skupine pa je povezano tudi z družbenim predsodkom, saj so Korzičani v francoski družbi znani kot pripadniki mafije in separatisti, ki sprožajo tudi teroristične akcije, torej ne veljajo za »čistokrvne« Francoze. Negativne sodbe so torej vezane na obe večji skupini v zaporu, na Malika pa v manjši meri, saj vseeno velja za glavni lik.

Zaporniki, ki uporabljajo nestandardni jezik, so večinoma prikazani realistično, njihov govor je vezan na njihov družbeni status in razred, torej je namen uporabljene zvrsti družbeno pozicioniranje lika. Pri sporazumevanju z avtoritetami uporabljajo standardno različico, kot je vidno predvsem pri Césarju, mafijskem šefu, ki večino časa govori standardno francoščino, kar je povezano tudi z njegovim statusom in zmožnostjo prepričevanja in delovanja v francoskem okolju.

9.6.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Govor služi kot identifikacija med družbenimi skupinami, saj so v zaporu ločeni po rasah: Arabci (muslimani), Korzičani in temnopolti Afričani. Jezik v večnarodnem okolju zapora res izkazuje nacionalno pripadnost in Malik kot član korziške in arabske družbe lahko prehaja med njima. Jezik ima torej pomembno povezovalno in identifikacijsko funkcijo med posameznimi etničnimi skupinami v zaporu.

9.6.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Film sta podprla CNC in Sofica, državna centra za podporo francoskemu filmu, pa tudi različne produkcijske in televizijske hiše, med njimi France 2 Cinéma, Canal+, Why Not Productions in ostale, kar kaže, da je bil *Un prophète* sprejet kot umetniški film.

Režiser Jacques Audiard je s filmom želel ustvariti junaka, ki bi predstavljal ljudi, ki pred tem niso imeli svoje reprezentacije v filmih. V Franciji je tak primer arabske populacije, ki običajno ni prikazana v množičnih medijih, temveč je njena reprezentacija vezana bolj na umetniške filme ali filme *banlieueja*, ki realistično prikazujejo njene probleme.

Igralci, ki so igrali Arabce, so tudi sami arabskega porekla, zanimivo pa je, da je korziškega šefa Césarja upodobil v Parizu rojeni Niels Arestrup, sin Danca in Bretonke, kar pomeni, da se je moral korziščine naučiti. Arestrup je moral za zagotovitev avtentičnosti sodelovati z jezikovnim trenerjem in se naučiti korziškega jezika s pomočjo metode Assimil (Paris Match, 2009). Režiser torej ni bil mnenja, da bi igralec nujno moral biti Korzičan, torej da bi njegov izvor ustrezal likovemu, s čimer bi zagotovil jezikovno avtentičnost.

Film je spodbudil reakcijo korziške skupine Corsica Libera, ki je menila, da je film do Korzičanov rasističen, ker pri prikazovanju meša politične aktiviste in zločince. Tudi dva politična predstavnika v korziški skupščini sta protestirala proti temu, kako so Korzičani v filmu predstavljeni, in apelirala na javnost, naj se taka reprezentacija Korzičanov v množičnih medijih konča. To kaže, da je bil film za predstavnike korziške skupnosti delo, ki se naslanja na stereotipen prikaz njihove družbe in prikazuje tipske like, v katerih je polno družbenih predsodkov (Allociné, 2017).

9.7. *La graine et le mulet* (Kuskus z ribo,¹² 2007)

Slimane, ki je zaposlen na ladjedelnici v mestecu Sète, postane v službi odvečen, kar ga vrže v obdobje finančnih težav. Je ločen mož s številnimi otroki, ima pa tudi skoraj posvojeno hčerko nove partnerke. Otroci želijo, da bi se vrnil nazaj v domovino, sam pa želi odpreti lastno restavracijo, kjer bi stregli kuskus in ribe, tako kot jih pripravi bivša žena Souad. Pri uresničevanju projekta mu pomagajo družinski člani, prijatelji, bivša žena in posvojenka Rym. Na noč odprtja Souad pripravi veliko loncev hrane, ki jih sinova pripeljeta do restavracije, nato pa se eden od njiju odpelje z loncem kuskusa še v prtljažniku. Slimane se odpelje do Souad, da bi ta skuhalo nov lonec kuskusa, vendar je ne najde. V restavraciji gostje postajajo nemirni, zato jih Rym zamoti s trebušnim plesom. V tem času Slimanu okoliški fantje ukradejo moped. Ko jih poskuša ujeti, doživi srčni infarkt in se zgrudi na tla.

Naslednja dva nagrajenca sta deli Abdellatifa Kechicheja, francosko-tunizijskega režiserja, scenarista in igralca. Film *La graine et le mulet* je dobil štiri nagrade cezar: za najboljši film, režiserja, originalni scenarij in obetavno žensko igralko (Hafsia Herzi), med drugim pa je bil nagrajen tudi na beneškem filmskem festivalu. Po gledanosti je na 30. mestu med cezarjevimi nagrajenici; ogledalo si ga je en milijon gledalcev.

9.7.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

V večji meri govori standardni jezik le belopolti šef delavnice, ostali liki pa govorijo na različnih nivojih nestandardnega jezika. Pri tem imamo prostorsko zvrst, sociolekt francoskega juga, *Midija*, ki ga govorijo belopolti prebivalci mesta, kot sta prijatelj Henri in bankirka. Slimane in njegova družina uporabljajo sociolekt, ki je podoben jeziku predmestja, ki ga prav tako sestavljajo fonetične posebnosti, povezane z njihovim arabskim izvorom, in besedišče. Julia in njen brat Sergueï, ki sta ruskega izvora, pa med sabo včasih govorita rusko, kar pripelje do preklapljanja kodov.

9.7.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Sociolekt *Midija* je nakazan predvsem v fonetičnih posebnostih, kot so že omenjena delna nazalizacija: *faim* [fɛ̃n], *retient* [ʁɛ̃tjɛ̃n], *copains* [kopɛ̃n], *rien* [ʁjɛ̃n]; in bolj široka izgovorjava samoglasnikov, kot v primeru *respect* [ʁɛspe].

¹² Gre za moj prevod, ki prikazuje pomembnost družinskega kosila, kot ga pripravi Souad, in pri katerem kraljujeta kuskus in morski lipan. Veliko tujih prevodov se osredotoči le na kuskus (*The Secret of the Grain* ali *Couscous*), vendar pa se pri tem zanemari ribe, ki so pomemben del vsakodnevnega življenja likov, saj se film dogaja v obmorskem mestu in veliko likov ima službo v morskih obratih. Slimane recimo velikokrat prinese bivši ženi in otrokom ribe namesto denarne pomoči.

Ostali liki govorijo sociolekt, ki je posledica njihovega izvora, pri čemer druga generacija govori s šibkejšim arabskim naglasom kot njihova starša (Slimane in Souad), vendar pa je jezik mladih zaznamovan tudi v besedišču z nekaterimi vulgarnimi izrazi. Besedišče tako tvorijo preko pogovornih izrazov, npr. *les gonzesses* (dekleta); arabskih izrazov: *le bled* (domovina), *Bismillah* (v božjem imenu), *Inch'allah* (če bo bog dal); in procesa skrajševanja besed *la cata'* (katastrofa); arabske fonetične značilnosti so podobne, kot smo videli pri zgornjih filmih. V nekaj primerih pride tudi do preklapljanja kodov z arabščino.

Julia in njen brat Sergueï govorita med sabo rusko, torej preklapljata med jeziki, vendar pa ni drugih fonetičnih posledic na njun francoski govor.

9.7.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Ker je večina likov v filmu arabskega porekla, so njihove jezikovne zvrsti prikazane bolj nevtralnno, saj označujejo njihov izvor, regionalna zvrst pa označuje kraj dogajanja. Publika zaradi tega likov ne dojema negativno, saj je prikaz posledica realističnega tona filma.

9.7.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Gre za identifikacijske karakteristike arabskih priseljencev, pri čemer prva generacija ohrani naglas in besedišče, njihovi otroci pa te značilnosti kažejo v veliko manjši meri. Hkrati jih njihov govor tudi loči od preostanka belskega prebivalstva v mestu, ima povezovalno in pripadnostno vlogo.

9.7.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Film so financirale in producirale televizijske in produkcijske hiše Pathé, Hirsch, France 2 in Canal+. Gre torej za večje produkcijske hiše, kar je posledica režiserjevega renomeja, saj se je proslavil s svojim prvim filmom *L'Esquive* in si na ta način zagotovil financiranje večjih produkcijskih hiš.

Kechiche je hotel ustvariti *hommage* svojim staršem, ki so iz Tunizije imigrirali v Francijo. Pri snemanju je hotel zagotoviti avtentičnost, zaradi česar je uporabil tudi nekaj naturščikov, glavni igralec je bil tako prijatelj njegovega očeta, bivši delavec na gradbišču. Uporaba igralcev, ki si z likom, ki ga upodabljajo, delijo izvor, vsekakor prispeva k bolj realni govorni uporabi.

9.8. *L'esquive (Izmuzljivka,*¹³ 2003)

Krimo živi v naselju HLM v pariškem predmestju. Njegov vsakdan se spremeni, ko se zaljubi v živahno sošolko Lydio, ki s prijateljema Rachidom in Frido pripravlja Marivauxevo igro *Igra o ljubezni in naključju*. Da bi se ji približal in z njo preživel več časa, Krimo v igri nadomesti Rachida. Navdahnjen z Marivauxevevim dialogom jo povabi ven, vendar se mu Lydia z odgovorom izmakne. V situacijo se vmeša Fathi, ki želi Krimoju pomagati, in zagrozi Fridi, naj Lydio prepriča v zmenek s Krimojem. Kmalu se srečajo vsi skupaj, vendar jih pri pogovoru zmoti policija, ki jih ima za sumljive mlade prestopnike, in jih nasilno preišče. Krimo izstopi iz igre, na zaključnem nastopu ga nadomesti Rachid.

Drugi film režiserja Kechicheja je prejel štiri cezarje: za najboljši film, režiserja, originalni scenarij in obetavno žensko igralko (Sara Forestier). Film v kinematografih ni dosegel velikega uspeha, saj ga je videlo le malo več kot 370 000 gledalcev, kar je morda povezano tudi z jezikovnim aspektom filma, kot bomo videli v nadaljevanju.

Kechiche je pri snemanju uporabil mlade amaterske igralce, pri čemer so najstniki sodelovali tudi pri pisanju scenarija, saj je režiser veliko truda namenil temu, da bi bil njihov govor predstavljen kar se da realistično, zaradi česar je film pomemben tudi iz sociolingvističnega zornega kota. Gre za temeljni film francoščine *banlieueja* oz. jezika mladih in je pogosto uporabljen v analizah filmskega jezika.

9.8.1. Kdo govori standardni in kdo nestandardni jezik?

V filmu imamo tri nivoje jezika: standardni jezik, ki ga govorijo učitelji in policija, v določeni meri pa tudi starši; nestandardni jezik oz. jezik mladih, ki ga govorijo najstniki v predmestju (Krimo, Lydia, Magali, Fria in ostali); in zborni (knjižni) register jezika, jezik 18. stoletja v Marivauxevi igri *Igra o ljubezni in naključju*.

9.8.2. Značilnosti nestandardne zvrsti

Najbolj razvidno zvrst predstavlja sociolekt mladih ali jezik predmestja, ki ga sestavljajo različne fonološke in leksikalne značilnosti. Ponovno je prisoten arabski naglas, ki vpliva na izgovarjanje soglasnika [r], nekateri nezvneči soglasniki, kot [d] in [t], postanejo zlitniki,

¹³ Film ponovno nima uradnega slovenskega prevoda; moj prevod kaže Lydiino lastnost, saj se izmika Krimoju, hkrati pa je to tudi lastnost jezika mladih, ki vsebuje veliko izmikanja ter obračanja besed in pomenov. V angleščino so naslov prevedli kot *Games of Love and Chance*, kar je aluzija na naslov Marivauxeve igre (*Igra o ljubezni in naključju*), na uprizarjanje gledališke predstave in na igro ljubezni, ki se dogaja med mladimi.

naglas pa se nahaja na predzadnjem zlogu, kar prispeva k drugačnemu ritmu govora. Pri govorjenju večkrat izpustijo nekatere soglasnike, recimo [i] pri *il*, pa tudi poglasnike [ə].

Mladi v govoru izražajo veliko agresije in vulgarnosti, ki pa sta na nek način zakodirani, torej ostajata nerazumljivi tistim izven skupine. Hkrati pa je za ta sociolekt značilna kreativnost v metaforah, metonimijah in pri izrazih, ki so jih prevzeli iz repertoarja jezika predmestja (*se faire des films*: namišljati si ali *c'est de la balle*: to je super, odlično). Prisotni so tudi različni procesi, npr. *verlan* (*t'es ouf*: zmešan, *chelou*: čudno), okrajšave (*franges*: bratje, *gonz*: deklina, *ciné*: kino) in nove parazitske pripone. Pogoste pa so tudi sposojenke iz arabščine (*kiffer*, *Inch'Allah*, *le seum*), afriških jezikov (*larlarateau*: butast), angleščine, španščine (*nada*: nič). Pogosto uporabljajo tudi različne žaljive in vulgarne izraze: *casser les couilles*, *espèce de bouffon*, *espèce de salope*, *vais niquer ta race*. Uporabljajo pa tudi nekatere sintaktične posebnosti, značilne za ta sociolekt, kot je recimo raba pridevnikov (*sévère*, *mortel*, *grave*) kot prislovov.

V naslednjih dveh pogovorih vidimo še nekatere druge stilno zaznamovane izraze, ki kažejo kreativnost sociolekta mladih:

Rachid: Hé Lydia! Putain, *magne ton bout*! [pohiteti]

Hanane: T'sais, c'est pas bien, p'tain, *elle a la rage*. [jeziti se]

Frida: Ben voilà, moi aussi! T'as pas compris que moi aussi j'étais *vénerè* là. [*verlan* za *énerver*, jeziti se]

In še naslednji:

Lydia: C'est *un temps de bâtard*, ça donne même pas envie de sortir. [slabo vreme]

Krimo: T'as vu, j'devais aller au cinéma avec un copain et ce con, *il a attrapé la crève*. [prehladiti se, zboleti]

Ko dekleta govorijo o čustvih, uporabijo bolj zborni, visok nivo jezika:

Nanou Lydiji: Arrête *d'esquiver*, arrête de *chipoter*, tu veux, tu donnes une reponse.

(moji poudarki)

Običajno pa je vsakodnevni jezik bolj nasilen in vsebuje veliko vulgarizmov, dekleta se med sabo kličejo *mon frère*, v jezi tudi *connasse* ali *pute*, Fathi kliče Krimoja *mon bâtard*, kar sicer deluje nasilno, vendar ima med prijatelji povezovalni učinek.

9.8.3. Kako je prikazan lik, ki uporablja nestandardno zvrst, in kako ga dojema publika?

Jezik mladih je na začetku predstavljen kot tuj, nerazumljiv, kar gledalce sprva odtuji od junakov, vendar se sčasoma z njim bolje seznanijo in se vkulturirajo v sociolekt. Liki so prikazani realistično, njihova uporaba je vezana na družbeni prostor, v katerem se nahajajo, zato tudi niso prikazani negativno, temveč je publika na njihovi strani, še posebej, ko pride do soočenja s policijo, ki jih stereotipno dojema kot mlade prestopnike iz predmestja.

Jezik je sestavljen iz verbalnih napadov, veliko teže je na retoriki in ponavljanjih, v čustvenih situacijah pa lahko navkljub svojemu zvenu izraža naklonjenost in pripadnost. Mladi govorijo med sabo zelo direktno, njihov govor deluje skoraj nasilno in agresivno, uporabljajo veliko vulgarnih izrazov, vendar pa so zmožni takoj preklopiti na standardno francoščino (situacijska zvrst), ko govorijo s starši ali učitelji. Jezik mladih zaradi svoje agresivnosti in vulgarnih izrazov vseeno ni predstavljen negativno ali slabšalno, saj se ga uporablja tudi v bolj čustvenih situacijah. Njihova zmožnost preklapljanja sociolektov kaže na dobro jezikovno znanje, torej poznavanje norm in standarda, zaradi česar niso tarče negativnih obsodb gledalcev.

9.8.4. S kakšnim namenom je uporabljena nestandardna zvrst?

Jezik mladih je uporabljen zaradi težnje po realizmu, vendar publiko sprva odtuji, saj prikazuje etničnega, družbenega in jezikovnega Drugega. Že prva scena v filmu je jezikovno iniciacijska, saj prikaže mlade fante, ki v publiko neznanem sociolektu govorijo drug čez drugega. Gledalec se čuti izgubljenega v poplavi glasov in nerazumevanju, vendar na podlagi njihovega govora in kraja dogajanja prepozna, da gre za otroke imigrantov, večinoma revno prebivalstvo predmestja.

Mladi obvladajo situacijsko zvrst, saj v pogovoru s starši, učitelji ali policijo govorijo bolj standarden, nevtralen jezik. Pri mladih je Frida tista, ki najbolj meša francoščino z arabščino, vendar ima obenem najvišji nivo jezika, kar kaže na to, da je dobra učenka in da mešanje z arabščino izraža njeno navezanost na korenine. Tudi jezik Marivauxa je zaradi svoje kompleksnosti in nerazumevanja otrok predstavljen kot tuj jezik ter predstavlja kontrast *tchatchu* mladine. Vsi namreč dobro razumejo igro Marivauxa, napisano v klasicistični francoščini, razen Krimoja, ki ne razume dogajanja in je enako zgubljen kot gledalci ob poslušanju njegovega govora. Igra z različnimi jeziki je prisotna tudi pri igri Marivauxa in

kaže, da besede bolj prikrivajo kot razkrivajo realnost, in da spretnost v ravnanju z različnimi nivoji jezika pomeni jezikovno obvladovanje.

Jezik torej prikazuje izmikanje, hkrati pa je od vseh ogledanih filmov najbližje uporabi, ki bi jo pričakovali v prikazanem okolju. Realna uporaba je vezana na okolje in način reprezentacije, saj je tovrsten sociolekt mogoče slišati v *banlieuejih* v pogovoru mladih različnih izvorov, ki jih družijo enak družben položaj. Prikaz govora je usklajen z žanrom in namenom filma, ki zahteva tako uporabo več različnih sociolektov kot tudi situacijsko zvrst, značilno za pogovor z različnimi osebami v različnih situacijah.

9.8.5. Kakšni so bili produkcijski pogoji pri filmu, kako sta režiser ali scenarist hotela predstaviti nestandardno jezikovno zvrst?

Film je bil posnet leta 2002 in je nastal v sodelovanju s CNC ter manjšimi produkcijskimi hišami. Dialogi so bili v celoti napisani s strani režiserja in mladih igralcev, ki so bili izbrani glede na svoj izvor, saj so večinoma prihajali iz okolja, ki je prikazano v filmu. Režiserjev namen je bil odvzeti jeziku agresivnost in ga pokazati kot navadno sredstvo komuniciranja, pokazati njegovo ranljivost in ranljivost njegovih uporabnikov. Kechiche postavi jezik mladih, stigmatiziran jezik, in jezik Marivauxa, hiperlegitimno francoščino, na isti nivo, s čimer jeziku mladih prizna legitimnost in kultiviranost. Pri tem trdi, da je Marivauxev jezik danes tuj tako Parižanom iz višjih razredov kot prebivalcem obrobja in prav zaradi tega pripada vsem enako (Shea, 2012: 1141).

Mladi igralci so bili naturščiki iz pariških predmestij in so pred snemanjem pol leta sodelovali pri pripravljanju scenarija, da bi si ga čim bolj prilastili. Kechiche se je po drugi strani trudil, da ne bi preveč stiliziral govora, da ta ne bi bil preveč nerazumljiv gledalcem, vendar pa se Planchenaultovi zdi, da je vseeno prikazal sociolekt kot razmeroma nerazumljiv (Planchenault, 2012: 264). V tem primeru se jezikovna skupnost v filmu ni prepoznala, saj so mladi komentirali, da je bil govor pretiran in da ni podoben dejanskemu sociolektu, kot ga sami uporabljajo, kar je Kechiche priznal in razložil, da gre v filmu vseeno za fiksijsko stanje (prav tam: 272).

10. Diskusija

V diskusiji bomo zbrane podatke prevprašali in povezali z dano teorijo glede ideološke rabe jezika in družbene pozicije skupin, ki te jezikovne oblike uporabljajo. Kot smo videli, predstavlja korpus na eni strani komercialno uspešne, na drugi strani pa filme, nagrajene s cezarjem. To nam bo pomagalo ugotoviti, če širše ali ožje ciljno občinstvo vpliva tudi na jezikovno uporabo.

Prva razlika med komercialnimi in nagrajenimi filmi je že v tem, da gre v prvi kategoriji večinoma za komedije (*Intouchables* bi sicer lahko označili za komično dramo), v drugi pa za drame. Žanr filma vpliva tudi na prezentacijo govora, saj so pri prvem jezikovne zvrsti bolj vezane na stereotipne predstave, ki ustrezajo komičnim namenom filma, pri drugem pa prispevajo k bolj realistični karakterizaciji likov. V večini filmov nestandardno zvrst uporablja neka družbena skupina, ki predstavlja odmik od norme. To je lahko regionalna skupina (*ch'tiji*, prebivalci francoskega juga), lahko pa tudi nižji družbeni razred (pogosto potomci arabskih priseljencev, ki živijo v predmestju ali na simbolnem robu družbe).

Glede na celoten korpus lahko vidimo, da sta razpon oz. prisotnost nestandardnih sociolektov šibka, le trije filmi so v jezikovnem smislu bolj razgibani: *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Un prophète* in *L'esquive*. Ostali vsebujejo večinoma bolj pogovorne izraze in sposojenke, ki so bili prej značilni za argo, pogovorni jezik ali jezik predmestja, zdaj pa počasi prehajajo v standardno pogovorno francoščino. Predvsem komercialni filmi so bolj skladni s standardno obliko francoščine, saj naj bi bili namenjeni celotni populaciji, kar pomeni, da je govor v njih standarden, odmiki od norme pa so uporabljeni za slogovne učinke. Nagrajeni filmi po drugi strani predstavljajo zgodbe (potomcev) priseljencev (*L'esquive*, *Un prophète*, *La graine et le mulet*) ali pa francoske diaspore v bivši koloniji (*Des hommes et des dieux*). Zaradi samega žanra filma in tudi predstavitve njihovih zgodb – večinoma gre za realistične predstavitve osebnih zgodb – je film bolj realističen tudi v jezikovni uporabi, kar pogosto doseže z igralci, ki s svojim poreklom ustrezajo poreklu lika, v nekaterih primerih pa je na pomoč priskočil tudi jezikovni trener.

10.1. Razporeditev standardnega in nestandardnega jezika

Standardni jezik tako v filmih kot v resničnem življenju predstavlja normo in nevtralno, neopazno obliko. Govorijo ga liki, ki predstavljajo nevtralnega, povprečnega Francoza

(Philippe v *Intouchables*, menihi v *Des hommes et des dieux*), pri čemer lahko delujejo kot predstavniki gledalcev oz. gledalčeve pozicije (Philippe v *Bienvenue chez les Ch'tis*), predstavniki avtoritet (učiteljica, starši in policisti v *L'esquive*, polkovnik in predstavnik vlade v *Des hommes et des dieux*, odvetniki in policisti v *Un prophète*), v nekaterih primerih pa v filmu prevladuje večinoma nevtralna oblika (*Astérix in Obélix: Mission Cléopâtre*, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*). Standardni jezik pri tem izkazuje svojo nezaznamovanost ali nevtralnost, saj nase ne usmerja pozornosti, kar pomeni, da film lahko posveti večji fokus zgodbi ali drugim registrom (slika, glasba). Standardni jezik pa je tudi pokazatelj družbene pozicije, predvsem avtoritete in moči, saj je vezan na višje družbene razrede, pri čemer je pomembno, da so ostali liki jezikovno drugačni in da govorijo drug sociolekt, ker avtoritete tako pridejo bolj do izraza.

Nestandardne oblike jezika torej lahko predstavljajo regionalno različico – prostorsko zvrst (*ch'timi* v *Bienvenue chez les Ch'tis*, govor francoskega juga v *La graine et le mulet*, korziški jezik v *Un prophète*) ali pa diastratično zvrst, torej neformalni sociolekt, jezik mladih oz. jezik predmestja (Driss v *Intouchables*, mladi v *L'esquive*, arabski zaporniki v *Un prophète*, arabski priseljenci v *La graine et le mulet*). Nestandardne oblike se kažejo tako v besedišču kot tudi v fonetiki, kar je bolj vidno v govoru francoskega juga ter pri afriški ali arabski izgovorjavi (del jezika predmestij). V komercialnih komedijah že naglas služi pri karakterizaciji in umestitvi likov (*Qu'est ce qu'on a fait au bon dieu?*), ima pa tudi ideološke pomene, saj lahko nivo odmika signalizira odprtost oz. bližino stika s Francozi (lokalno prebivalstvo proti teroristom v *Des hommes et des dieux*). Nestandardni jezik predvsem v popularnih *mainstream* filmih pomeni odklon od norme, opazno obliko jezika, torej odklon od nevtralnega stanja, medtem ko je v umetniških filmih ta variacija bolj niansirana.

Stilistična zvrst, pri kateri liki menjujejo govor glede na situacijo in sogovornika, je v filmih manj pogosta, čeprav ima, kot smo videli v teoretičnem delu, v vsakodnevem življenju trenutno primat; v manjši meri jo lahko opazimo pri Drissu (*Intouchables*), zetih (*Qu'est ce qu'on a fait au bon dieu?*), bolj pa je izražena pri najstnikih iz predmestja (*L'esquive*), ko preklaplajo med jezikom mladih in standardnim govorom glede na to, ali govorijo s svojo družbo ali pa govorijo s starši, učiteljico oz. policisti.

Nestandardni sociolekti v francoskih filmih torej predstavljajo Drugega, predvsem gre za priseljence oz. potomce priseljencev bivših francoskih kolonij, ki so do neke mere dvojezični, saj na njihovo izražanje in izgovarjavo v francoščini vseeno vpliva materni jezik njihovih

staršev (arabski, različni severozahodni afriški jeziki), ki ga sami bolj ali manj obvladajo. Njihov govor, ne glede na reprezentacijo v filmu, predstavlja odmik od norme in ima s tem ideološki pomen. V filmih, kjer večina likov uporablja nestandardno zvrst, ta izpade bolj nevtralna in nase ne veže negativnih sodb gledalcev kot v ostalih filmih, kjer je stilno izpostavljena in posledično signalizira jezikovno deviacijo.

10.2. Značilnosti nestandardnih zvrsti

Nestandardno jezikovno značilnost lahko predstavlja že naglas, običajno pa gre za poseben sociolekt ali za večjo jezikovno zvrst. V primeru prostorske zvrsti imamo v korpusu primere regionalnega dialekta ali jezika, kot je v primeru *chitimija* in korziškega jezika, ki predstavljata posebnosti na fonološki in leksikalni ravni. Prvi je ena od variacij pikardskega jezika, drugi pa predstavlja italo-romanski jezik, ki je bližje italijanskim dialektom kot francoščini. Po drugi strani pa imamo drug primer prostorske zvrsti – sociolekt francoskega juga, ki je utemeljen na fonoloških posebnostih: zanj sta značilni delna nazalizacija in širši samoglasniki. Družbene posebnosti jezika predmestja, ki je neformalni sociolekt nižjih slojev in potomcev priseljencev, torej zaznamujejo fonološke posebnosti (posteriorizirana izgovorjava, naglaševanje na predzadnjem zlogu, izpuščanje polglasnika [ə]) in specifično besedišče, sestavljeno iz obrnjenih besed, sposojenk iz tujih jezikov (arabščine, angleščine, afriških jezikov), okrajšav ter besedišča argoja; posebnosti pa najdemo tudi na sintaktični ravni, kot je recimo uporaba pridevnikov kot prislovov. Za nižje socialnoekonomske razrede je tudi značilno, da pri svoji jezikovni rabi uporabljajo več kletvic ali vulgarnih izrazov. Posebnosti nestandardnega govora v filmih so torej v skladu s predstavljenimi teorijami v prvem delu.

V filmu *Intouchables* Philippova najstniška hči uporablja podzvrst družbene zvrsti, modno francoščino, torej sleng mladih iz višjih družbenih razredov, ki ga uporabljajo predvsem pariški najstniki iz meščanskih družin. Čeprav se verlanizirane besede mladim iz višjih slojev zdijo nenaravne in nevljudne, pa jih vseeno uporabljajo, saj gre za občutek transgresije pravil oz. prepovedi družbe (Black, Sloutsky). Najstniki v tem sociolektu najdejo način, ki jim dovoli, da izkazujejo drugačno vizijo sveta kot odrasli (prav tam). Tako pri njih najdemo večinoma verlanizirano besedišče, ki je prišlo v standardno pogovorno francoščino.

Ena od večkrat opaženih posebnosti je tudi t. i. *beur* naglas, ki naj bi sestavljal predvsem sociolekt predmestja, gre torej za arabski naglas, ki pri izgovarjavi francoščine posnema nekatere zvočne posebnosti arabskega jezika. Naglas je prisoten v več filmih, med njimi v

filmu *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, in sicer pri Numérobisu, ki ga igra komik Jamel Debbouze, v Franciji poznan po svoji dikciji, saj pogosto upodablja predstavnika priseljencev ter se naslanja na svojo maroško identiteto. Nekateri ga pri tem opisujejo kot *token* Arabca (*banlieusard de service*), saj v večinoma komercialnih filmih pogosto predstavlja edinega ne-belega predstavnika. *Beur* naglas nosi v sebi družbeno ideologijo, ki se skriva v poimenovanju *beur*.¹⁴ Leta 2015 je filozof Alain Finkielkraut sprožil polemiko o poimenovanju, ko se je zgrozil nad dejstvom, da otroci druge ali tretje generacije govorijo z močnim naglasom, kar naj bi jim onemogočalo integracijo v francosko družbo (BFM, 2015). Fatima Aït Bounoua mu je odgovorila, da definicija in poimenovanje nista v skladu z realnostjo, saj danes ta naglas oz. način govora uporabljajo tudi drugi in ne le mladi arabskega izvora, torej bi bilo bolj primerno poimenovanje jezik predmestja, fr. *langage de banlieue* (prav tam). Ta ideja se pokriva z reprezentacijo jezika mladih v *L'esquive*, kjer ne glede na etnično pripadnost ali izvor (Lydia je belka, Magali je portugalskega izvora, ostali so iz različnih arabskih držav) mladi govorijo na enak način, prav s tem naglasom.

Pomembna je tudi situacijska zvrst, ki označuje prehod med različnimi registri, kar je podobno uporabi v realnosti, kjer govor prilagajamo okolici in sogovornikom. To zvrst smo zasledili pri Drissu (*Intouchables*), zetih (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*) ter pri mladih (*L'esquive*). Zanj je značilno, da govorci v pogovoru s sebi enakimi uporabljajo nestandardni sociolekt, v pogovoru s predstavniki avtoritet ali člani višjih družbenih slojev pa standardizirano verzijo francoščine. Tudi standardni jezik lahko izraža stilistično zvrst, saj predstavniki avtoritet (*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*) uporabljajo zborna različica standardnega jezika, ostali pa bolj nevtralno verzijo.

Zanimiv je tudi pojav preklapljanja kodov: prehajanje in mešanje jezikov, ki se je pojavilo v več filmih: *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* (arabski in kitajski trgovci), *Un prophète* (med francoščino in arabščino ter francoščino in korziščino), *Des hommes et des dieux* (med francoščino in arabščino) ter *La graine et le mulet* (med francoščino in arabščino, med francoščino in ruščino). Pri tem menjava jezika izraža predvsem nacionalno pripadnost in zmožnost govorjenja dveh jezikov. V filmu pa jezik menja ena od družbenih skupin, da bi okolici, ki njihovega jezika ne razume, preprečila razumevanje lastnih komentarjev.

¹⁴ Poimenovanje *beur* so si izmislili novinarji leta 1984 za poimenovanje demonstracije *Marche des beures*, kasneje pa so ga prevzeli njegovi predstavniki, kar naj bi poimenovanju odvzelo negativno konotacijo.

10.3. Prikaz in dojemanje lika, ki govori nestandardno zvrst jezika

Nekateri filmi vsaj na začetku, pred vkulturacijo, prikazujejo izbrani sociolekt kot francoščini tuj jezik, kar ustvarja potujitven oz. negativen učinek (*Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*). To lahko opazimo predvsem v komercialnih filmih, ki povezujejo nestandardni sociolekt z drugačnostjo in odklonom od norme, ki jo predstavlja standardni francoski jezik. Stik z drugim sociolektom izraža nerazumevanje, izgubljenost Francozov ob stiku z etničnim, regionalnim ali družbenim Drugim. V popularnih filmih se po začetnem nerazumevanju sociolekt nekoliko omili, kar je vidno pri Drissu (*Intouchables*), očetu Koffiju (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*) in Antoinu (*Bienvenue chez les Ch'tis*); Drissov sociolekt ni dovolj močan, da bi publiko odtujil, saj je Driss eden od dveh glavnih junakov, oče Koffi in Antoine pa svoj sociolekt omilita in postaneta publiko bolj razumljiva, čeprav njun govor vseeno ostane velik del njune identitete. V nagrajenih filmih je, po drugi strani, nestandardni jezik prikazan bolj realistično pa tudi dojemanje gledalcev je drugačno, saj izraženi sociolekt predstavlja realno družbeno uporabo, torej nanj ni že od začetka vezana negativna sodba. Nestandardni govor je vezan na družbeni status in razred (*Un prophète*, *La graine et le mulet*, *L'esquive*), lahko pa kot uporaba sociolekta zaradi upora proti normativnemu jeziku kaže na odnose s francoskim prebivalstvom (*L'esquive*, *Des hommes et des dieux*).

Povprečen gledalec v večini primerov dojema nestandardni jezik kot drugačen oz. kot odklik od norme. Tako te karakteristike jezika prenese tudi na filmski lik, ki ta jezik uporablja. Bližje kot je jezik normi, bližje je tudi oseba nekemu družbenemu standardu po obnašanju ter po položaju. Na splošno se stereotipen in realističen prikaz ločita glede na žanr filma, saj je v komedijah jezik eden od komičnih elementov, predvsem v primeru jezikovnih stereotipov, kot npr. v *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Astérix in Obélix* in *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*. V komercialnih filmih je zaradi težnje po doseganju čim širše publike jezik standardiziran, a tudi tam, kjer ga uporabljajo pripadniki nižjih slojev, ni preveč odmaknjen od norme, vsaj ne toliko, da bi gledalca odtujil ali bil v celoti nerazumljiv. Izjema je *Bienvenue chez les Ch'tis*, kjer je gledalec skupaj z glavnim likom na začetku postavljen v pozicijo nerazumevanja, pri čemer je potrebna jezikovna lekcija, da se gledalca vkulturira v jezik. Tako se tudi pozicija likov spreminja – če na začetku prikazujejo le stereotipe, pa po vkulturiranosti pride razumevanje in sprejemanje, pri čemer je sociolekt *ch'timi* vrednoten bolj pozitivno, a vendar ne prevlada nad francoščino. Podobno Driss v *Intouchables* predstavlja pripadnika nižjega razreda, potomca imigrantov, hkrati pa je njegov govor bolj razumljiv kot govor njegove

mame ali brata, torej je v tem smislu bližje standardu in gledalcev ne odtuji, temveč se ga dojema kot junaka filma. Pri tem je moč zaznati družbeno jezikovno ideologijo: Driss se proti koncu filma kultivira, civilizira, pridobi zaupanje Philippa in njegove družine, kar pomeni, da prilagoditev standardu in »kultivacija« prinašata družbeni uspeh oz. sprejetost. Afriška družina Koffi v *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* po drugi strani uporablja svoj sociolekt kot nacionalno karakteristiko, ker mora biti zaradi svoje drugačnosti, ki se kaže tudi v barvi polti in kulturi, razločena tudi na jezikovnem nivoju.

Liki v nagrajenih filmih so večinoma prav tako razumljivi, saj njihova jezikovna drugačnost ni pretirano poudarjena. Govor služi predvsem kot karakterizacija likov, saj kaže njihovo umeščenost v razredno družbo. V dramah je režiserjev namen bolj realističen prikaz tako družbenega položaja in zgodbe kot tudi jezikovne uporabe, zato je ta manj stereotipizirana, vendar pa je še zmeraj pod vplivom igralčevega izvora. Režiser Kechiche je pri filmih *La graine et le mulet* in *L'esquive* uporabil naturščike, ki so prispevali k bolj spontanemu govoru, pri drugem filmu so mladi celo pomagali pri pisanju scenarija, da bi se tako čim bolj približali realni uporabi mladih in prikazu njihovega sociolekt. Pri *Des hommes et des dieux* je zanimiv prikaz lokalnega alžirskega prebivalstva in teroristov, saj drugi govorijo veliko manj razumljiv jezik oz. veliko bolj preklaplajo med kodi ter tako obdržijo svoj status etničnih Drugih. Hkrati pa se lahko po mnenju Bleichenbacherja na ta način loči pozitivne od negativnih likov, saj slednji večinoma govorijo manj razumljiv, bolj nestandarden jezik. Po drugi strani pa je v *Un prophète* junak arabskega porekla, zaradi česar je njegov sociolekt nevtraliziran, kar vodi v to, da mesto jezika odtujitve zasede korziščina, ki bi bila brez podnapisov francoskemu občinstvu nerazumljiva. Liki v *La graine et le mulet* in *Un prophète* so navkljub svoji govorici z arabskim naglasom predstavljeni bolj nevtralnno, saj je njihov sociolekt primarni jezik filma in torej nevtralizira njihovo uporabo nestandardne govornice.

Če se vrnemo še enkrat k *L'esquive*, ta sooči dva ekstrema francoske jezikovne zvrsti: na eni strani je Marivauxeva hiperlegitimizirana francoščina, na drugi jezik mladih iz predmestja. Prvi je ponosna dediščina države, drugi pa je sicer močno mediatiziran jezik, a vendar simbol jezikovne in družbene protikulture (Planchenault, 2012: 257), ki deluje nasilno, njeni govorci pa so posledično identificirani kot mladi prestopniki in kriminalci. Režiser Kechiche v filmu spodkoplje deterministično pozicijo, ki poveže način govora z identiteto ali družbenim položajem, in v Goffmanovem stilu raje nakaže, da je jezik oz. govorjenje jezika performativna (prav tam: 258).

10.4. Namen nestandardne zvrsti

Jezikovne zvrsti večinoma služijo publiki za lažje prepoznavanje karakteristik lika preko jezikovnih ideologij, ki so vezane na posamezen govor. Pri tem gre za regionalne ali rasne stereotipe pa tudi stereotipe, ki so vezani na jezik mladih iz predmestja; vse srečamo tako v komercialnih kot v nagrajenih filmih. Nestandardna zvrst služi tudi identifikaciji, naglas in besedišče služita prepoznavanju oz. lažjemu lociranju karakterjevega družbenega položaja in izvora. Zvrst tako lahko pomeni nacionalno pripadnost, družbeni položaj ali geografsko karakterizacijo. Govor v tem primeru pomeni tudi razlikovanje med družbenimi in rasnimi skupinami (*Un prophète*) ali generacijsko mejo med prvo in drugo generacijo priseljencev (*La graine et le mulet*), kjer je druga generacija veliko bolj vkulturirana v francoski jezik, čeprav v nekaterih primerih mladi osnujejo svoj sociolekt, ki jih loči od okolice (*L'esquive*). Posebni, organizirani sociolekti torej razmejujejo eno družbeno skupino od ostalih, med sabo in drugimi zgradijo mejo s pomočjo govora in skupnih vrednot, kar pripelje do položaja »mi« proti »njim« (*L'esquive*, *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Un prophète*, *La graine et le mulet* in *Des hommes et des dieux*). Pri tem ima govor predvsem identifikacijsko vlogo, saj služi svojim uporabnikom, da se preko njega povežejo in prepoznajo sebi enake, ter funkcijo izkazovanja pripadnosti.

Na splošno gledano komercialni filmi dojemajo jezik kot komično sredstvo, pri čemer se opirajo na pretiravanja in stereotipen prikaz govora neke družbene ali etnične skupine. Uporaba jezikovne zvrsti kot komičnega elementa je pogosta predvsem v komedijah, kjer je jezik tudi mesto besednih iger in formiranja neologizmov (*Astérix in Obélix*). Pri tem *Bienvenue chez les Ch'tis* ni izjema, saj je *ch'timi* ena od predstavljenih karakteristik regije Nord-Pas-de-Calais, kjer je režiser domačin, zato jo je lahko predstavil bolj realistično, vendar pa so jezikovne značilnosti vseeno uporabljene v komičen namen, pri čemer se včasih naslanjajo na že obstoječe stereotipe. Če se film noče osredotočiti na jezikovne dejavnike, pa je ta vidik zanemarjen.

Režiserjev namen je lahko po drugi strani prikaz realistične govorne uporabe, pri čemer posnema kompleksnost vsakodnevnega jezikovnega izražanja. To pomeni, da vsi ljudje v družbi ne govorijo na enak način, temveč z govorom izražajo različen družbeni položaj, komunikacijsko situacijo in podobno. Na splošno nagrajenci s cezarjem za najboljši film prikazujejo realnejšo uporabo jezika, kar je tudi posledica prikazovanja zgodbe priseljencev in manjšin, ljudi iz nižjih slojev, ki niso nosilci standardnega jezika, temveč svojih sociolektov. Pri tem uporabljajo igralce, ki govorijo podoben, če že ne isti sociolekt kot liki, ki jih

uporabljaajo. Večina filmov tudi tukaj ne posveča veliko prostora sami jezikovni rabi, temveč jezik služi bolj kot sredstvo karakterizacije likov. Uporaba več nestandardnih oblik le pomeni, da ti filmi v večji meri predstavljajo zgodbe družbenih skupin, ki v resničnem življenju uporabljajo druge sociolekte. Pomemben primer je film *L'esquive*, ki je skoraj večinoma zgrajen iz jezika mladih, kar so dosegli s sodelovanjem dejanske mladine pri pisanju scenarija, vendar pa je po mnenju G. Planchenault (2012) režiser prikazal njihov sociolekt kot nerazumljiv in tuj, zaprt za ostale ljudi v francoski skupnosti. Tovrstne reprezentacije, ki predstavijo druge skupnosti kot drugačne, imajo za posledico dvig prestiža dominantnega jezika na škodo drugih, ki so potem razumljeni kot nižji, posledično pa je sodba vezana tudi na govorce teh jezikov.

10.5. Produkcijski pogoji

Komercialni filmi imajo na splošno večji proračun, ki je namenjen filmski ekipi, scenografiji itd., kot umetniški filmi, večinoma pa so oboji financirani iz sredstev CNC, SOFICA pa tudi drugih sodelujočih produkcijskih (Pathé, Why Not Productions) in televizijskih hiš (TF1, Canal+, Arte).

Film že v izhodišču presojava tudi glede na to, katera produkcijska hiša ga vzame pod svoje okrilje. Nekateri imajo sloves umetniških hiš, torej bodo snemale manjše, umetniške filme, ki imajo več potenciala za nagrade, večje komercialne hiše pa bodo snemale filme z višjim proračunom, ki so običajno namenjeni široki distribuciji. Čeprav je dražji film uspešnica, je zaradi predsodkov, ki jih reproducira, ovrednoten kot slabši, saj je namenjen široki populaciji. Produkcija se torej v osnovi usmeri na film za širše množice ali na kritiško nagrajen film. Pri tem igra govor enega od pomembnih elementov, saj prikazuje odločitev, komu je film namenjen. Jérôme Béglé na primeru filma *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* trdi, da je filmov uspeh »prekletstvo« njegove produkcije, saj bi lahko ob produkciji neodvisne produkcijske hiše, recimo Arte, ter v sodelovanju z drugo ekipo, šel v povsem drugo smer: pri publiku sicer ne bi dosegel tolikšne priljubljenosti, dobil pa bi več nominacij za cezarje (Delaport, 2017). Nekateri umetniki so torej vezani na bolj popularne filme, drugi na bolj umetniške. Posledično prvi polnijo dvorane, drugi pa dobivajo nagrade.

Produkcijske hiše vplivajo na umetniške odločitve, npr. glede izbire igralcev. Pri tem lahko režiser uveljavlja svojo voljo glede na to, kako proste roke ima pri odločanju oziroma kako velik simbolni kapital ima. Podobno je pri odločitvah glede jezika. Na splošno velja, da naj bi

standardni jezik zagotovil širšo dostopnost publiki, medtem ko so nestandardne zvrsti v večji meri namenjene posameznim skupinam, ki jih lahko razumejo. Zaradi tega so manjše oz. umetniške produkcijske hiše bolj nagnjene k uporabi nestandardnih sociolektov, predstavljanju drugih družbenih skupin, netradicionalnim narativnim strukturam, saj prikazujejo zgodbe manjšinskih skupin, zgodbe Drugih, ki so v *mainstream* produkciji zapostavljeni. Pri produkciji se sicer teži k temu, da si igralci z likom delijo izvor, vendar pa to ni vedno nujen pogoj, saj so lahko izbrani zaradi drugih skupnih lastnosti. Pri komercialnih filmih sta taka primera Omar Sy, ki prihaja iz druge države kot oseba, na kateri je temeljil njegov lik, vendar ima podobno življenjsko zgodbo priseljenca, ter Monica Bellucci, ki ima veliko izkušenj z vlogami fatalnih žensk, zato je bila primerna za vlogo Kleopatre, čeprav si z njo ne deli porekla.

Tudi pri nagrajenih filmih ni nujno z likom istovestno poreklo igralca – Niels Arestrup v *Un prophète* igra Korzičana, pri čemer se je moral za film jezikovno dobro pripraviti. Po drugi strani pa režiser Kechiche v svojih filmih uporablja naturščike, kar vzbudi pri publiki vtis večje jezikovne avtentičnosti in ujemanja med načinom govora in reprezentacijo, ki si jo gledalec ustvari o družbeni umeščenosti govorcev (Slimane v *La graine et le mulet*, mladi v *L'esquive*). Tudi pri filmu *Des hommes et des dieux* je bilo nekaj vlog lokalnega alžirskega prebivalstva podeljenih resničnemu lokalnemu prebivalstvu, kar se vidi v bolj zaznamovanem govoru in bolj izraženem sociolektu alžirskega prebivalstva. Podobno pa je bilo tudi v komercialnem filmu *Bienvenue chez les Ch'tis*, kjer je režiser Dany Boon uporabil igralce, katerih poreklo je ustrezalo poreklu likov, predvsem tistih iz regije Nord-Pas-de-Calais.

10.6. Pomen reprezentacije sociolektov in odziv nanjo

Družbene skupine, ki niso predstavljene v medijih, so oškodovane tako na simbolni kot na kulturni ravni. Podobno velja za jezikovne skupnosti. Na ta način je edini jezik v množičnih medijih standardni jezik, ki ima že tako monopol na jezikovnem trgu, stigmatizirane jezikovne skupnosti pa še naprej govorijo jezik, ki ima v družbi nizko vrednost. Pri tem so oškodovane tudi za možnost ponovne ocenitve svojega jezika, preko katere bi ta izgubil stigmo in pridobil višjo vrednost. Na trgu torej še naprej kroži (standardni) jezik, ki po ideologiji velja za nevtralnega, najbolj cenjenega in zaželenega. Dejstvo, da vse jezikovne skupnosti niso reprezentirane, ima za posledico prenašanje stigem in jezikovnih stereotipov v družbi skozi generacije. Kadar ni reprezentacije, posledično tudi ni nove ocenitve, torej

stigma ostane in ljudje so prikrajšani za možnost reprezentacije sebi podobnih v medijih in kulturi. Posledično čutijo močnejši pritisk po ustrežanju normi, saj svoje kulture ali jezika ne vidijo kot realne (nestigmatizirane) možnosti uporabe v družbi. Ravno s prikazovanjem in uporabo različnih sociolektov v medijih, med njimi tudi v filmih, se pripomore k normalizaciji stigmatiziranega sociolekta ter k njegovi ponovni ocenitvi in ovrednotenju, ki pa vendarle ne odpravi hierarhije med sociolekti oz. primata standardnega jezika v družbi.

Družbene skupine se lahko odločijo, ali se bodo v reprezentiranem sociolektu prepoznale ali ne. Ko je govor enkrat predstavljen v filmu, namreč doživi ponovno ocenitev na jezikovnem trgu, kar pomeni, da lahko prej stigmatiziran govor pridobi višjo vrednost, kar izhaja iz poblagovljenja filmskega glasu. To se je zgodilo v primeru *Bienvenue chez les Ch'tis*, kjer se je predstavljena jezikovna skupnost prepoznala v reprezentaciji, film pa je zaradi svoje popularnosti pozitivno vplival na njeno vrednotenje ter konkretno prispeval tudi k povečanju turizma v regiji.

V nasprotnem primeru se družbena skupina v predstavljenem govoru ne prepozna, kot se je zgodilo pri filmu *L'esquive*, kjer so mladi komentirali, da gre za pretirano verzijo njihovega sociolekta, torej filmske reprezentacije niso dojemali kot ustreznega prikaza svojega jezika. Režiser Kechiche je odvrnil, da gre za fikcijo, s čimer je potrdil, da film torej vseeno ni zmožen ali pa nima namena prikazati realne jezikovne uporabe. Jezik mladih je bil dolgo vezan na kulturo predmestja in bil kot tak zapostavljen in negativno ovrednoten, po mnenju nekaterih naj bi predstavljal celo jezikovni geto mladih, vendar pa je vseeno pridobil možnost ponovne ocenitve. Danes ga uporabljajo številni glasbeniki rapa in hip-hopa, uporabljen je v t. i. filmih predmestja (*La haine*, *Regarde-moi*, *Voisins voisins*), ki veljajo za bolj nišne, žanrske filme, in tudi v književnosti, najbolj znana primera sta *Kiffe kiffe demain* Faïze Guène ali *Boumkoeur* Rachida Djaïdanija. Vsi ti ustvarjalci so pripomogli k novi ocenitvi jezika, vendar pa ta ni umaknila stigme s celotne populacije, temveč je samo omogočila poblagovljenje manjšinskih glasov. Predvsem mladina iz srednjega in višjega razreda je prevzela veliko izrazov in besedišča iz jezika predmestja, pri čemer je nastal nov sociolekt (modna francoščina), ki deluje kot odklon od svojega okolja in upor proti njemu, hkrati pa zaradi prevzete kreativnosti jezika mladih dobi tudi velik simbolni kapital. Nova pozitivna ocenitev jezika mladih iz predmestja pa vseeno ni dovolj, da bi pomagala njegovim originalnim govorcem pri odstranitvi družbene stigme, ki je še zmeraj vezana nanje. Tako je torej nastala paradoksalna situacija, saj ima jezik predvsem pri določenih ustvarjalcih velik

simbolni kapital, vendar pa njegovi originalni govorniki še naprej nosijo stigmo. Iz tega sledi, da jezikovne sodbe niso vezane le na sam jezik, temveč tudi na tistega, ki ga uporablja.

Ponovno ocenjevanje sociolektov oz. priznanje obstoja različnih sociolektov pa vseeno ne pretrese hierarhije sociolektov v družbi na način, da bi se razvrednotil primat standardnega jezika, saj mnogokrat stigme, vezane na sociolekt, vseeno vztrajajo (kot pri primeru jezika mladih), in tako standardni jezik obvelja za jezik, ki omogoča komuniciranje različnim družbenim skupinam med sabo in še vedno prevladuje v javnih medijih in javnem govoru. Pri tem se ideal skupnega jezika s pojavom in priznanjem različnih sociolektov zabrisuje, saj gre za ideologijo, ki je ostanek centralizacijskih politik preteklosti, ko je bilo potrebno državo na ta način poenotiti in zblížati. Vendar pa zmanjševanje pomena skupnega jezika ne pomeni, da se zmanjšuje pomen samega standardnega jezika v družbi, saj ta ohranja vladajoči položaj in v javni uporabi prevladuje, kot je vidno tudi v korpusu filmov.

10.7. Prikaz sociolektov v povezavi z jezikovno-družbenimi ideologijami

V analizi in diskusiji smo predstavili razlike med komercialnimi in nagrajenimi filmi. Komercialni filmi so torej veliko bolj usmerjeni v prikazovanje standardnega ali stereotipnega jezika. Osredotočenost na individualne zgodbe in usmeritev k realističnemu prikazu prispevata k večji variaciji in posnemanju sociolektov, kakršni obstajajo v družbi. Dejstvo je, da so umetniški filmi tisti, ki so nagrajeni in videni kot umetniško delo (t. i. sedma umetnost), nasprotno pa so filmi za množice dojeti kot manj kvalitetni. Komercialni filmi so namenjeni široki populaciji, zato so bolj standardni v filmografiji, normativni v strukturi zgodbe, sporočilo ustreza družbeni strukturi, prevladujoči družbeni politiki, patriarhatu. Hkrati pa so normativni tudi v jeziku, odklon od standarda je stilno zaznamovan, saj je uporabljen v komične namene oz. za običajno negativno karakterizacijo lika in njegovo umestitev v družbeno hierarhijo. Zaradi tega so uporabljeni sociolekti poenostavljeni, saj uporabijo le malo značilnosti oz. tistih nekaj najbolj močnih in izrazitih.

Umetniški filmi pa so namenjeni manjši množici ljudi. V teh filmih najdemo več zgodb z roba družbe, osebne zgodbe ljudi iz spolne, rasne ali etnične manjšine. Sporočilo je večkrat v nasprotju z dominantno kulturno, družbeno in politično usmeritvijo. Filmovi so narejeni bolj realistično, včasih celo po principu dokumentarnega filma, torej posvetijo več podrobnosti tudi jeziku likov, kot je vidno pri vseh štirih analiziranih nagrajenih filmih: *Des hommes et des dieux*, *Un prophète*, *L'esquive* in *La graine et le mulet*. To jim omogoči že uporaba

igralcev iz podobnih okolij kot so tista, iz katerih izvirajo liki. Hkrati pa nekateri režiserji, kot Kechiche, uporabijo naturščike, ki nato svoj vsakodnevni jezik prenesejo v film in tako poskrbijo za avtentičnost.

Kaj to dvoje pomeni za gledanost filmov? Glede na naš korpus so komercialne komedije najbolj gledani filmi v družbi, po drugi strani cezarjevi nagrajenci dosegajo veliko manjše občinstvo. Nagrade in dobre kritike sicer pomagajo pri večji gledanosti, vendar pa je tudi jezik pomemben dejavnik. Na to kaže primer filma *L'esquive*, ki je bil v kinih slabo obiskan, čeprav je prejel štiri cezarje, ker velja za še posebej jezikovno hermetičnega, pri čemer naj bi veliko Francozov za lažje razumevanje potrebovalo celo podnapise. Pri tem lahko domnevamo, da bi bila stopnja gledanosti brez nagrade še manjša. Torej so filmi, v katerih so uporabljeni drugi sociolekti manjšin oz. drugih družbenih skupin, na splošno manj gledani: v številkah so imeli vsi popularni filmi od 12 (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu?*) do 20 milijonov (*Bienvenue chez les Ch'tis*) ogledov v kinematografih, nagrajeni filmi pa 370 tisoč (*L'esquive*) do 3 milijone (*Des hommes et des dieux*), kar je precej manj. Tudi če v primerjavo vključimo najbolj gledanega cezarjevega nagrajenca, komično dramo *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2002), je ta dosegel 8,6 milijona ogledov, drugi na seznamu *Le goût des autres* (2001) pa le 3,8 milijona ogledov, kar je samo nekoliko več kot *Des hommes et des dieux*, še zmeraj pa ni blizu številu ogledov popularnih komedij. Vsekakor pa tovrstna primerjava ogledov ne kaže prave slike, saj je narejena na premajhnem vzorcu, da bi lahko potegnili smiselno predpostavko glede tega, koliko dobre kritike in nagrade dejansko prispevajo k večji gledanosti ter kakšna je pri tem vloga produkcije ter usmeritve filma.

Manj ogledov je seveda lahko povezano z žanrom: komedije so na splošno bolj gledane kot drame, vendar pa je lahko tudi jezikovna drugačnost tista, ki odvrne gledalca. Preko korpusa smo videli, da so filmi z nestandardnimi sociolekti manj gledani, pri čemer je to izraz jezikovne družbene ideologije, ki daje prednost normativnemu, legitimnemu jeziku in ga širi po medijih. Standardni jezik naj bi bil razumljiv vsem državljanom, zato ostali sociolekti niso prisotni v množičnih medijih, ker naj ne bi bili vsem enako dostopni in razumljivi. Na splošno lahko povzamemo, da v francoskih filmih ne obstaja veliko variacij v sociolektih oz. so te variacije bolj vezane na umetniške filme, ki so bolj odprti za prikaz nestandardnega govora. Bolj kot je film jezikovno odmaknjen od standarda, manjša je njegova gledanost, kot je vidno na primeru *L'esquive*. Po drugi strani je možno predstaviti tuj sociolekt tudi na način, ki ljudi pritegne, kot recimo v filmu *Bienvenue chez les Ch'tis*, kjer je bil pikardski dialekt

predstavljen v komični zgodbi, a vendar kot tuj jezik oz. sociolekt, nasproten standardni francoščini.

Kot pravi Androtsopoulos, film prikazuje fiksijsko stanje, jezik, kot si ga zamišljajo scenaristi in režiser, ne pa dejanske realne uporabe. Običajno je najlažje prikazati standardni govor, ker je vsem razumljiv. Film, ki bo vseboval ostale sociolekte, ima možnost uspeha pri kritikih, ne pa toliko pri gledalcih. Jezikovna drugačnost je lahko izključujoča in vodi v negativne sodbe likov. Pri tem so sodbe vezane tudi na ustvarjalca: nekdo iz višjega sloja si lažje privošči variiranje med različnimi sociolekti kot nekdo iz nižjega razreda ali družbene margine.

Upoštevati pa je treba tudi korpus, ki smo ga izbrali; večina francoskih filmov ne predstavlja veliko jezikovnih posebnosti. To v večji meri velja za komercialne filme, v manjši meri pa tudi za cezarjeve nagrajence, kjer se najde tudi veliko filmov s povsem standardnim jezikom, kar pomeni, da izbrani filmi iz korpusa v jezikovnem aspektu predstavljajo manjšino. Preostanek francoskih filmov je zelo normativen in kaže na družbeno ideologijo, ki v medijih večinoma privilegira reprezentacije povprečnega belopoltega Francoza, ki govori standardni jezik. Lingvist Philippe Blanchet je nekoč izjavil, da tisti, ki govorijo en jezik (francoski), avtomatično uživajo vse državljanske pravice, medtem ko drugi, ki zaradi geografskih, družbenih ali zgodovinskih razlogov govorijo še dodaten sociolekt ali jezik, veljajo za državljane druge kategorije in so posledično podreprezentirani oz. izključeni iz medijske reprezentacije.

11. Sklep

Magistrska naloga nam je pokazala način, na katerega sodobni francoski film prikazuje različne sociolekte, videli smo, v kolikšni meri filmski ustvarjalci sledijo družbenim jezikovnim ideologijam pri prikazovanju standardnih in nestandardnih oblik govora ter kakšne so razlike med komercialnimi in nagrajenimi filmi glede prikaza različnih družbenih razredov in njihovih jezikovnih rab. V veliki meri lahko potrdimo začetna predvidevanja, saj so se res pokazale razlike med dvema vrstama filmov: komercialni filmi zaradi svoje dostopnosti širši množici uporabljajo veliko bolj standarden jezik, medtem ko je v nagrajenih filmih več različnih sociolektov drugih družbenih skupin. Glede na celoten korpus lahko vidimo, da je bila prisotnost nestandardnih sociolektov majhna, saj so med osmimi filmi le trije bolj razgibani v jezikovnem smislu: *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Un prophète* in *L'esquive*.

Standardni jezik torej tako v filmih kot v resničnem življenju predstavlja nevtralnno, neopazno obliko jezika. Predvsem komercialni filmi so bolj skladni s standardno obliko francoščine, kar pomeni, da so odmiki od norme uporabljeni predvsem za slogovne učinke. Standardni jezik govorijo tako liki povprečnih Francozov kot nosilci avtoritete in družbene moči, pri čemer je pomembno, da so ostali liki jezikovno drugačni, saj avtoritete pridejo tako bolj do izraza. Nestandardni jezik v popularnih filmih po drugi strani pomeni opazno obliko jezika, torej odmik od nevtralnega stanja, medtem ko je v umetniških filmih ta variacija bolj niansirana in predstavlja regionalno različico ali pa govor posamezne družbene skupine, kot recimo neformalni sociolekt, jezik mladih oz. jezik predmestja. Sociolekti se torej pojavljajo v nagrajenih filmih, kjer je prikaz zaradi produkcijske usmeritve bolj realističen.

Povprečen gledalec v večini primerov dojema nestandardni jezik kot drugačen oz. kot odmik od norme. Tako te karakteristike jezika prenese tudi na filmski lik, ki ta jezik uporablja. Bližje kot je govor lika normi, bližje je tudi lik po obnašanju ter položaju nekemu družbenemu standardu. Nekateri filmi vsaj na začetku, pred vkulturacijo filmskih likov in gledalcev, prikazujejo izbrani sociolekt kot francoščini tuj jezik, kar ustvarja potujitveni, če ne celo negativni učinek. To je prisotno predvsem v komercialnih filmih, ki povezujejo nestandardni sociolekt z drugačnostjo in odklonom od norme, ki jo predstavlja standardni francoski jezik. Stik z drugim sociolektom v teh filmih izraža nerazumevanje, izgubljenost Francozov ob stiku z etničnim, regionalnim ali družbenim Drugim.

Na splošno gledano komercialni filmi dojemajo jezik kot komično sredstvo, pri čemer se opirajo na pretiravanja in stereotipen prikaz govora neke družbene ali etnične skupine. Pri tem

Bienvenue chez les Ch'tis ni izjema, saj je govorica *ch'timi* ena od predstavljenih karakteristik regije, pri čemer ob dokaj realističnem prikazu za komičen učinek vseeno uporabijo tudi nekatere znane stereotipe o regiji, prebivalcih in jeziku. Po drugi strani pa lahko film poskuša posnemati tudi kompleksnost vsakodnevnega jezikovnega izražanja, ki izhaja iz tega, da vsi ljudje v družbi ne govorijo na enak način. To je v večji meri vidno pri cezarjevih nagrajencih, kar je posledica prikazovanja zgodbe priseljencev in manjšin, ljudi iz nižjih slojev, ki niso nosilci standardnega jezika, temveč svojih sociolektov. Večinoma so jezikovne zvrsti preko jezikovnih ideologij ali stereotipov, ki so vezani na posamezen govor, uporabljene za lažje prepoznavanje karakteristik lika. Pri tem gre za regionalne ali etnične stereotipe pa tudi stereotipe, ki so vezani na jezik mladih iz predmestja, kar srečamo tako v komercialnih kot v nagrajenih filmih. Jezikovna zvrst tako lahko prikaže nacionalno pripadnost, družbeni položaj ali geografsko karakterizacijo. Govor v tem primeru pomeni tudi razlikovanje med družbenimi in etničnimi skupinami, pomeni pa tudi generacijsko mejo med prvo in drugo generacijo priseljencev, kjer je druga generacija veliko bolj vkulturirana v francoski jezik, čeprav v nekaterih primerih mladi osnujejo svoj sociolekt, ki jih razmeji od okolice. Pri tem ima govor tudi identifikacijsko vlogo ter funkcijo izkazovanja pripadnosti določeni skupini.

Na splošno lahko povzamemo, da v francoskih filmih ne obstaja veliko variacij sociolektov oz. so te variacije bolj vezane na umetniške filme. S pomočjo korpusa smo videli, da so filmi z nestandardnimi sociolekti manj gledani, to pa je izraz jezikovne družbene ideologije, ki daje prednost normativnemu jeziku in ga širi po medijih, saj naj bi bil za razliko od sociolektov razumljiv vsem državljanom. Bolj kot je film jezikovno drugačen od standarda, manjša je njegova gledanost, kot je vidno na primeru *L'esquive*. Po drugi strani je možno predstaviti sociolekt tudi na način, ki ljudi pritegne, kot recimo v filmu *Bienvenue chez les Ch'tis*, kjer je bil pikardski dialekt predstavljen v komični zgodbi, a vendar kot tuj sociolekt.

V analizi pa smo se dotaknili tudi simbolnega pomena reprezentacije različnih jezikovnih skupnosti v medijih. Glede na naš vzorec je prevladujoči jezik v množičnih medijih standardni jezik, ki ima že tako višji položaj na jezikovnem trgu, kar pomeni, da so preostale zvrsti še zmeraj stigmatizirane, njihovi govorci pa imajo v družbi nižjo vrednost. Pri tem so oškodovani tudi za možnost ponovne ocenitve svojega sociolekta. Na trgu torej še naprej kroži (standardni) jezik, ki po ideologiji velja za najbolj cenjenega. Odsotnost drugih sociolektov v medijih pomeni generacijsko prenašanje družbenih stigem, govorci sociolektov pa se čutijo bolj pod pritiskom ustrežanja normi, saj svojega jezika ne vidijo kot primernega za uporabo v pogovoru z govorci drugih jezikovnih skupnosti ali celo za uporabo v javnem

prostoru. S prikazovanjem različnih sociolektov v filmih se pripomore k normalizaciji stigmatiziranega sociolekta, kar pa konec koncev vseeno ne odpravi hierarhije med sociolekti oz. primata standardnega jezika v družbi.

Na koncu se lahko vprašamo o smislu raziskovanja filmov, ki, kot smo videli, ne podajo zares realne slike francoskega govora v konkretnem prostoru in času. Način, na katerega so predstavljeni filmski liki, ki uporabljajo nestandardno zvrst jezika oz. sociolekte, lahko namreč vseeno razkrije nekatere družbeno-jezikovne ideologije, saj njihova reprezentacija vpliva na reprezentacijo posameznega sociolekta in njegovo družbeno sodbo pri gledalcih. Tisti jezik, ki je najbolj uporabljen, je preko pogoste uporabe normaliziran, hkrati pa ima tudi večjo simbolno moč in prestiž v družbi. Jezik v filmu torej prikazuje fiksijsko stanje in ne dejanske realne uporabe. Standardni govor ostaja pri govornikih najbolj priljubljen, saj je vsem razumljiv, kar pa ne velja za različne predstavljene sociolekte. Če nam analiza morda ni prikazala realne slike francoskega govora v tem obdobju, pa nam je vsaj razkrila trenutne družbeno-jezikovne ideologije in sodbe posameznih sociolektov v družbi, saj so uporabljeni in reprezentirani le tisti z višjo družbeno vrednostjo. Glede na to, da je analiza potekala na sorazmerno majhnem korpusu, pa bi bilo morda zanimivo nadaljevati s podobnimi raziskavami na večjem številu pregledanih filmov in videti, ali lahko najdemo enake tendence usmerjanja k standardnemu govoru. Predvsem pa bo potrebno spremljati, ali bodo v prihodnje filmi bolj pripravljani na reprezentacijo manjšinskih govorov.

12. Résumé : La représentation des sociolectes dans le cinéma contemporain français

Le film est l'un des médias de masse les plus influents, c'est pourquoi la représentation de tous les groupes sociaux y joue un rôle important aussi au niveau linguistique. La langue n'est pas un phénomène neutre, la connaissance linguistique est distribuée inégalement dans la société, donc on connaît plusieurs variations linguistiques dans une société. Dans ce mémoire l'on analysera les sociolectes dans des films français contemporains. Avant de se lancer dans l'analyse, nous proposerons premièrement une brève introduction théorique.

12.1. La partie théorique

12.1.1. Les variations

Selon Françoise Gadet, la langue standard est un produit d'interventions des classes dirigeantes, en conséquence le vernaculaire (la langue non-standard) est vu comme une déviation, une rébellion contre l'ordre établi (Gadet, 1989 : 169). La langue standard est souvent la seule langue dans la société qui est présente sur la place publique et possède le prestige culturel, politique et social. L'usage langagière est souvent prévisible, car il exprime la position et l'identité sociale du locuteur, telle qu'il veut les montrer dans une situation particulière (Coupland : 105-109). Les locuteurs possèdent un certain contrôle sur l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes dans la société, chaque locuteur peut également manipuler son identité en changeant son comportement social et langagier pour se conformer au groupe auquel il veut appartenir à un certain moment (Dyer : 105). C'est un fait important car chaque variété, accent ou manière de parler est lié à un groupe avec des caractéristiques qui sont souvent de nature stéréotypée. L'on connaît aussi d'autres éléments qui influencent l'acte langagier, par exemple l'histoire nationale, les contacts avec d'autres langues, les nouvelles technologies, le canal et la situation de communication.

En France on connaissait la domination de la variation diatopique, puis au cours du XXe siècle la domination de la variation diastratique, aujourd'hui, par contre, c'est la variation diaphasique qui semble la plus forte. Chaque variation se révèle dans des éléments particuliers qui peuvent être de nature phonétique, lexicale, morphologique ou syntaxique.

La variation diatopique englobe les langues régionales, qui ne sont pas de l'origine gallo-romaine, et les patois. Les langues régionales sont, entre autres, le breton, le flamand, le corse et l'alsacien ; ces langues ne sont encore protégées par aucune charte ou loi. Les patois, par

contre, sont issus directement du latin vulgaire et sont alors proches du français par la généalogie et la typologie. Les patois ne sont pas normés, standardisés et sont utilisés surtout dans la communication entre les proches. La variation diatopique peut se manifester aussi dans l'accent d'une région, ce qui est aujourd'hui moins marqué qu'autrefois, mais il existe encore des éléments saillants de la phonétique comme par exemple dans l'accent du Midi.

La variation diastratique prend en considération les facteurs sociaux, dont l'appartenance aux différentes classes socio-économiques, ce qui crée, selon Françoise Gadet, quatre sous-variétés : le français populaire, l'argot, le français contemporain des cités ou la langue des jeunes, et le français branché. Le français populaire et l'argot sont traditionnellement des parlars d'ouvriers et de criminels respectivement ; le langage de ces derniers est plein de mots codifiés avec lesquels ils pouvaient cacher leur activité criminelle, mais l'usage de ces langages montrait aussi l'appartenance au groupe. L'argot était très riche en vocabulaire, il manifestait une grande créativité dans l'invention de nouveaux mots par différents procédés : l'abréviation des mots, la suffixation des mots avec des suffixes parasites et les procédés cryptiques comme *largonji* et *verlan* parmi d'autres. La troisième variété, la langue des jeunes ou le français contemporain des cités, parfois appelée aussi le langage de banlieue, est un sociolecte moderne et une partie essentielle de l'identité de groupes défavorisés qui vivent dans les banlieues des grandes villes comme Paris et Lyon. La langue des jeunes est paradoxale car elle est valorisée par sa vitalité et créativité, elle est la source de changements linguistiques, mais elle reste stigmatisée par d'autres groupes sociaux. Cette langue crée un nouveau vocabulaire avec différents procédés que ceux de l'argot, mais elle emprunte aussi beaucoup à d'autres langues, surtout à l'anglais et à l'arabe. Le langage de banlieue se caractérise aussi au niveau phonétique, par exemple certaines occlusives comme [p], [d] et [k] deviennent affriquées, et l'accent est mis sur la pénultième. Cette langue est aujourd'hui fortement médiatisée et présente surtout dans la musique hiphop et dans les films de banlieue. La médiatisation du sociolecte a contribué à sa popularité parmi les jeunes bourgeois, ce qui a créé le français branché, un sociolecte qui emprunte à la langue des jeunes, mais qui est parlé par les jeunes des classes aisées pour montrer l'esprit de rébellion ou de transgression contre les règles de la société où ils vivent.

La dernière variation est la variation diaphasique, qui désigne la variation dépendant du contexte et de la situation de communication. L'idée essentielle est qu'on peut changer la manière de notre parler selon le thème de la conversation, la situation interactionnelle et selon nos interlocuteurs. La variation se manifeste à tous les niveaux, de la phonétique au discours,

et montre le degré de proximité entre les interlocuteurs, le niveau de l'éducation des locuteurs, la situation de communication, le degré de formalité dans la conversation etc. L'on en connaît trois registres : le registre soutenu (cultivé, soigné), le registre courant (commun, neutralisé) et le registre familier (relâché, spontané), où on fait la distinction entre le niveau familier, populaire et vulgaire.

12.1.2. L'idéologie linguistique

L'idéologie linguistique se cache surtout dans deux notions : la norme et le standard. La norme peut exprimer le purisme linguistique qui manifeste l'abus de la norme, donc il ne prend pas en compte les usages réels d'une communauté linguistique. Elle est apprise dans les institutions scolaires et en conséquence intériorisée par les locuteurs ce qui contribue à la cohésion sociale. Cela veut dire que la norme est établie sur des critères sociaux et non pas linguistiques, donc la transgression de la norme ne mène pas à l'échec de la communication. La norme est liée aux jugements langagiers qui mènent au prestige ou à la stigmatisation ; les jugements peuvent être aussi établis par des institutions comme l'Académie française.

La norme détermine les jugements sur le discours des Autres, cela se montre dans le jugement « il ne parle pas français » qui exclut tout usage non-standard du système langagier qui donc inclut seulement la partie standard (Rey : 17). L'on peut aussi diviser le système langagier en deux parties : une partie standard qui signifie « la bonne langue, le bon usage » et une partie non-standard qui comporte le jargon incompréhensible (ibid.). Les jugements de valeur expriment la norme (l'usage correct versus l'usage incorrect), ou ils classent le discours selon l'axe socio-sémantique, cela-veut-dire selon la hiérarchie des niveaux linguistiques ; d'habitude un discours qui est incorrect selon la norme, se trouve plus bas dans la hiérarchie des niveaux linguistiques. L'usage des classes supérieures est celui qui devient le bon usage, car ce sont les classes dominantes qui monopolisent le discours culturel.

La langue standard est la langue parlée par des locuteurs des classes supérieures, tandis que les autres variations sont souvent vues comme une déformation linguistique (Gadet, 2003 : 28). Dans le quotidien la langue standard est utilisée en raison du désir d'appartenance à un groupe et de promotion sociale, par contre les usages non-standards sont liés à la solidarité et des relations plus proches entre les locuteurs (ibid. : 28). La standardisation est le règne de l'idéologie du standard qui a pour but de créer une langue sans ambiguïtés à l'écrit ou à l'oral. Milroy a défini le processus de la standardisation comme un processus institutionnel qui mène à l'unification de la langue car il supprime les autres variétés (Coupland : 42). La

standardisation est liée à l'État ; la langue est souvent vue comme faisant partie de l'identité nationale, c'est pourquoi la nécessité de l'unification vient avec la codification de la langue par les grammaires. Bourdieu dit que l'histoire d'une langue est la codification de l'histoire de la langue standard, qui elle-même fait partie du processus de la légitimation de la langue standard pour l'instaurer comme la langue nationale (Bourdieu : 46).

La langue standard s'impose aussi dans une autre catégorie linguistique – l'accent, qui peut signifier une déviation de la norme et la construction de l'Autre. Selon l'accent l'on peut juger la position sociale et la personnalité du locuteur : les accents des classes supérieures sont de nouveau considérés comme sophistiqués, les accents régionaux sont vus comme vulgaires ou comiques, tandis que l'accent « beur » est dévalorisé à cause des préjugés liés à la population arabe en France.

De l'autre côté l'on peut regarder l'idéologie linguistique à travers les conditions de la production linguistique. Bourdieu a proposé le terme de marché linguistique qui signifie un espace ou un système de caractéristiques sociales où circule une langue qui est structurée par la socialisation. La construction du marché linguistique signifie que la connaissance linguistique légitime peut fonctionner comme le capital linguistique. Les codes ou les discours gagnent leur valeur par leur position sur le marché et selon le pouvoir des agents qui les utilisent (Bourdieu : 60). Le marché linguistique est structuré irrégulièrement, car les moyens culturels et symboliques sont divisés inégalement parmi les classes aussi qu'à l'intérieur de chaque classe (Gadet, 2003 : 93). Evidemment ce sont les membres de la classe dominante qui possèdent plus d'accès aux moyens et en conséquence leur domination dans la société est basée non seulement sur les moyens matériels, économiques, mais aussi sur les moyens culturels.

La famille et les institutions scolaires transmettent la compétence linguistique légitime, qui est lié au capital culturel hérité. Le système institutionnel éducatif est nécessaire dans la reproduction de la production culturelle qui contribue à la reproduction des relations entre les classes, donc à la reproduction sociale (Bourdieu, Passeron : 54). La valeur de chaque langage est liée à la distance entre le langage et la norme reconnue dans la société comme le seul critère du bon usage (ibid. : 116). Chaque locuteur veut maximiser son profit symbolique et éviter les sanctions et les jugements négatifs sur le marché linguistique (Bourdieu : 76), c'est pourquoi les locuteurs adaptent leur langage aux interlocuteurs et souvent essaient d'utiliser un langage normalisé dans les conversations.

Une idée intéressante sur les conséquences de l'idéologie linguistique vient de Milroy : bien qu'aujourd'hui la discrimination des ethnies, des sexes et des classes sociales soit interdite, on continue de discriminer les personnes dans le domaine linguistique. Pourtant, les personnes qui utilisent les formes non-standards sont souvent issues des groupes minoritaires ou des classes inférieures, donc l'effet de la discrimination linguistique est en fait la discrimination des minorités et des classes défavorisées (Milroy : 135).

12.1.3. Le discours cinématographique

Les médias jouent un rôle important dans la définition des problèmes sociaux centraux, ce qui est important aussi pour la représentation des minorités. La production cinématographique imite la production marchande dans la société, cela-veut-dire que son produit, le film, est un produit de consommation. Selon N. Coupland, les médias sont actifs dans la transmission des sociolectes, donc l'on éprouve les variations linguistiques aussi à travers les médias et non pas seulement dans les contacts personnels à deux, comme Labov a argumenté (Coupland : 184). Les médias peuvent construire de nouvelles significations des variations linguistiques en les insérant dans les nouveaux contextes (ibid. : 185), de même ils peuvent transformer le milieu sociolinguistique en changeant les significations idéologiques de la langue pour normaliser certains comportements et variations linguistiques. Les idéologies linguistiques sont constamment produites, reproduites et circulent dans les médias ; le terme *linguicisme* désigne les idéologies linguistiques, les structures et pratiques, qui sont utilisés dans la légitimation et la reproduction de la distribution du pouvoir inégal parmi les groupes sociaux (Bleichbacher : 156). Les idéologies linguistiques, présentes dans les médias, sont donc réalisées comme les représentations sociales. En France cette hiérarchie de niveaux linguistiques place le discours standard et légitime en opposition avec les variations non-standard, régionales, périphériques ou rurales (Planchenault, 2015 : 11), ce qui crée la construction linguistique de l'Autre, représenté par cette langue non-standard.

Le discours cinématographique comprend le film comme texte en y associant des processus de production et de consommation. Ce terme créé par Jannis Androutsopoulos montre que le discours cinématographique relève plus d'idéologies linguistiques de la société que de vrais emplois linguistiques chez les communautés (Androutsopoulos : 140–144). Selon les recherches, le cinéma préfère le mono-stylisme, alors on y voit souvent la réduction de la variabilité linguistique. C'est pourquoi l'on ne peut pas, selon Alvarez-Pereyre, prendre les dialogues cinématographiques pour des exemples de la langue telle que l'on la parle à une certaine époque et dans un certain espace (Alvarez-Pereyre : 59) ; par contre la langue utilisée

dans le cinéma peut nous apprendre sur la relation d'une société envers les variations linguistiques. Les personnages cinématographiques sont essentiels dans la reconstruction du répertoire sociolinguistique, parce que leurs choix linguistiques trahissent les idéologies dominantes ; pour la plupart les personnages s'expriment dans une langue légitime, c'est pourquoi les emplois non-standards deviennent plus visibles et expressifs. La langue non-standard installe le personnage dans la hiérarchie sociale, mais elle peut aussi servir pour créer des effets comiques.

La langue dans le cinéma est, comme on l'a déjà vu, créée à partir des idéologies linguistiques dominantes, mais crée en même temps elle-même des idéologies linguistiques, car les variétés linguistiques se normalisent par leur représentation dans le cinéma (Androutsopoulos : 149). Les auteurs (réalisateur, scénariste, acteurs) décident quelle langue ils utiliseront et de quelle manière, puisque la langue cinématographique est toujours une représentation de ses transmetteurs et leur vision de la variation linguistique. Ensuite, la communauté linguistique représentée peut décider si elle se reconnaît dans la représentation linguistique ou non. Les voix dans le cinéma sont toujours transformées en biens de consommation et après elles sont vendues comme des produits de différenciation avant que les communautés représentées se les réapproprient (Planchenault, 2014 : 2). Les voix cinématographiques, comme toute marchandise, doivent obéir aux règles du marché : la demande et l'offre. Leur valeur varie selon la production et la distribution, par exemple les voix alternatives (les voix de l'Autre sociale ou ethnique) tirent leur valeur des idéologies de déviance à la norme et d'exotisme (ibid. : 3). Cette représentation de la voix alternative crée une fausse idéologie de la contre-culture symbolique, qui est quand même toujours faite sur le marché officiel et utilisé par les locuteurs légitimes (ibid.). Toute marchandise est vendue sur le marché en créant du profit et les voix autrefois stigmatisées peuvent être reprises par leurs communautés d'origine et en conséquence devenir une source de fierté et identifiable par les autres comme la marque d'une culture spécifique (ibid. : 7).

Grand nombre de chercheurs qui ont analysé les dialogues cinématographiques, entre autres Barthes, Berliner et Kozloff, ont remarqué que les dialogues cinématographiques ne sont pas capables de montrer des conversations réelles (Rossi : 21-22). Les dialogues cinématographiques ne sont jamais tout à fait réalistes, puisqu'ils sont créés pour les spectateurs, c'est pourquoi ils sont plus proches des dialogues dans la littérature et au théâtre que d'un langage spontané. Selon Sarah Kozloff, le dialogue reste une imitation des conversations naturelles, c'est-à-dire spontanés (Kozloff : 18), car il est écrit, joué et édité. Le

dialogue n'est pas un code de communication neutre, mais reflète le pouvoir social (ibid. : 26). Le cinéma en tant qu'artefact social révèle que l'usage linguistique des personnages cinématographiques démontre et répand les construits sociaux ; ce fait est visible surtout chez les groupes qui sont minoritaires dans la représentation médiatique : femmes, ethnies et nations minoritaires, personnes d'autres régions (Alvarez-Pereyre : 53). Dans le cinéma la représentation linguistique montre la frontière socio-politique, économique et culturelle à travers laquelle les construits sociaux s'établissent. Le dialogue sert alors à marquer la différence entre « nous » et « eux ».

12.2. La partie analytique

12.2.1. La méthodologie

Dans la partie analytique on a analysé des sociolectes dans les films français contemporains en utilisant un corpus de huit films de la période de 2000 à 2017. La première moitié des films est constituée de films à succès dans le box-office : *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* et *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* Ceux-ci représentent des films qui plaisent au grand public. La deuxième partie du corpus représente des gagnants du prix César du meilleur film : *Des hommes et des dieux*, *Un prophète*, *La graine et le mulet* et *L'esquive*. Cette partie est plus artistique, les films montrent des minorités linguistiques et ethniques, c'est pourquoi ils pourraient être plus intéressants du point de vue sociolinguistique. Tous les films ont été choisis sur des critères objectifs, cependant j'ai également choisi des films qui présentent différents sociolectes, ce qui a mené aux décisions subjectives.

Dans l'analyse je m'intéressais à la présence des sociolectes : dans quelle mesure les variations linguistiques sont présentes et dans quel but elles sont utilisées. Je m'intéressais aussi comment le personnage utilisant la variété non-standard est représenté et comment cela influence sa position dans la communauté autour de lui. En même temps j'explorais la différence entre les films commerciaux et les gagnants du prix César, donc si le genre et la production du film influencent les choix linguistiques.

Je me suis posé cinq questions :

1. Qui parle le langage standard/non-standard ? Dans quelles situations utilise-t-on la langue non-standard et pourquoi ?

2. Quelles sont les caractéristiques de la variation non-standard : phonétiques, lexicales, syntaxiques et morphologiques ?
3. Comment le personnage qui utilise la variation non-standard est-il présenté ?
Comment les autres personnages comprennent-ils sa position dans la société ?
4. Dans quel but utilise-t-on la variation non-standard ?
5. Quels étaient les conditions de la production du film ? Comment le réalisateur a-t-il influencé les représentations des variations ?

Avant l'analyse j'ai posé quelques hypothèses en me basant sur des ouvrages théoriques : il y a des différences entre les films commerciaux et les gagnants du prix César ; dans les premiers il y a moins de variations linguistiques, et lorsqu'ils sont présents, c'est plutôt de manière stéréotypée. Les films récompensés, par contre, présentent plus de variation linguistique, car ils racontent plus d'histoires de membres des minorités ethniques de la société française, pour la plupart il s'agit des histoires de la deuxième génération des immigrés arabes. La représentation et la compréhension des personnages sont liées au genre et à l'orientation du film : dans les films commerciaux la caractérisation est fondée sur la conception stéréotypée des minorités, par contre dans les films récompensés, il y a plus de réalisme et moins de préjugés sociaux.

Il faut aussi mentionner quelques problèmes que j'ai rencontrés dans l'analyse. Premièrement dans le choix du corpus : j'ai essayé de choisir les films selon des critères objectifs (la période et le nombre de spectateurs dans le cinéma), mais je cherchais aussi des films qui auraient été intéressants linguistiquement. Ces critères n'étaient pas suffisants, car la plupart des films ne sont pas linguistiquement très variés, c'est pourquoi j'ai dû choisir ceux qui l'étaient plus. J'avais également des problèmes avec l'analyse : il est possible que je n'aie pas noté toutes les nuances dans un film, puisque le français n'est pas ma langue maternelle, c'est pourquoi cette analyse n'est pas forcément compréhensive.

12.2.2. Discussion

Dans cette sous-partie nous prenons les informations qu'on a obtenues dans l'analyse en les liant à la théorie de l'usage idéologique de la langue. La première différence, qu'on aperçoit entre les films commerciaux et les gagnants du César, est le genre, les premiers sont surtout des comédies, et les deuxièmes sont des drames. Le genre influence la représentation des personnages, car les variations linguistiques sont plus stéréotypées dans la comédie, à la différence du drame où les variations sont plus réalistes et plus nuancés.

Dans la plupart des films la variation non-standard est employée par un groupe social particulier. Il peut s'agir d'une communauté régionale (les Ch'tis, les habitants du Midi) ou d'une classe sociale considérée comme défavorisée (les descendants d'immigrés arabes, les jeunes dans les banlieues). La présence des sociolectes non-standard est plutôt faible dans le corpus ; il n'y a que trois films qui sont plus saillants du point de vue linguistique : *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Un prophète* et *L'esquive*. Surtout les films commerciaux sont linguistiquement plus homogènes, car ils sont destinés à un public plus large.

1. Qui parle le langage standard/non-standard ? Dans quelles situations utilise-t-on la langue non-standard et pourquoi ?

La langue standard signifie la norme, la forme neutre et imperceptible de la langue dans la vraie vie de même que dans la fiction. Cette langue est parlée par les personnages qui présentent des Français bien situés (Philippe dans *Intouchables*, les moines dans *Des hommes et des dieux*), des représentants du point de vue du spectateur (Philippe dans *Bienvenue chez les Ch'tis*), des autorités (la femme professeur, les parents et les policiers dans *L'esquive*, le colonel et le représentant du gouvernement dans *Des hommes et des dieux*, les avocats et les policiers dans *Un prophète*), et dans certains cas le film est linguistiquement neutre (*Astérix in Obélix: Mission Cléopâtre*, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*). La langue standard peut aussi être utilisée pour montrer la position sociale, surtout la position de l'autorité et du pouvoir, car la langue standard est liée aux classes supérieures.

Les formes non-standard, peuvent représenter une variation diatopique : le chtimi dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, le parler du Midi dans *La graine et le mulet*, la langue corse dans *Un prophète* ; ou une variation diastratique, donc un sociolecte informel, comme la langue des jeunes ou le langage de banlieue, qu'on entend chez Driss (*Intouchables*), chez les jeunes (*L'esquive*), chez les prisonniers arabes (*Un prophète*) et chez la population arabe (*La graine et le mulet*). La variation diaphasique est moins fréquente dans les films, bien qu'elle soit beaucoup utilisée dans la vie réelle ; on l'aperçoit chez Driss (*Intouchables*) et chez les jeunes (*L'esquive*), quand ils passent de la langue des jeunes à la langue standard selon leur interlocuteur.

2. Quelles sont les caractéristiques de la variation non-standard : phonétiques, lexicales, syntaxiques et morphologiques ?

La caractéristique des variations non-standard peut être déjà l'accent, mais pour la plupart il s'agit de sociolectes avec leurs caractéristiques phonétiques, lexicales, parfois aussi syntaxiques. La variation diatopique peut se manifester comme une variété régionale, par exemple le parler du Midi et le chtimi qui sont formés surtout par ses caractéristiques phonétiques et lexicales, ou comme une langue régionale, par exemple le corse qui présente une forme linguistique avec les éléments lexicaux, syntaxiques et phonétiques. Les exemples de la variation diastratique dans les films sont la langue des jeunes et le français branché. Une des caractéristiques du langage des jeunes et du langage de banlieue est l'accent « beur », donc un accent, qui adopte des particularités de la langue arabe dans la prononciation française. Cet accent est présenté dans plusieurs films, par exemple aussi dans le film linguistiquement plutôt neutre *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* chez le personnage Numérobis. Il faut souligner que l'appellation de l'accent « beur » est problématique, car elle cache l'idéologie sociale et n'exprime pas la réalité : en fait cet accent n'est pas utilisé seulement par des Arabes, mais aussi par d'autres ethnies. Donc il est plus correct de placer cet accent comme une caractéristique du langage de banlieue, car il peut être utilisé par n'importe quel habitant de banlieue, comme on voit dans *L'esquive* où tous les jeunes utilisent ce langage, bien qu'ils soient blancs (Lydia), Portugais (Magali) ou Arabe (Krimo, Frida etc.).

Une des particularités linguistiques est aussi l'alternance des codes, un mélange des langues, ce qu'on a vu dans plusieurs films : *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* (entre le français et l'arabe, entre le français et le chinois), *Un prophète* (entre le français et l'arabe, entre le français et le corse), *Des hommes et des dieux* (entre le français et l'arabe) et *La graine et le mulet* (entre le français et l'arabe, entre le français et le russe). Ce mélange des langues exprime l'appartenance nationale et la capacité de parler deux ou plusieurs langues. En parlant une langue étrangère un groupe social peut ainsi cacher ses commentaires devant les alentours qui ne comprennent pas leur langue.

3. Comment le personnage qui utilise la variation non-standard est-t-il présenté ?
Comment les autres personnages comprennent-ils sa position dans la société ?

La représentation (linguistique) des personnages est stéréotypée dans les comédies, tandis que dans les drames elle est plus réaliste. Certains films démontrent négativement le sociolecte choisi (*Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*), ce qui est fréquent plutôt dans les films commerciaux qui lient le sociolecte avec l'altérité et la déviation de la norme. Ces films démontrent l'incompréhension des Français dans

l'interaction avec un Autre ethnique, régional ou social. Le spectateur moyen comprend le langage non-standard comme différent, une déviation de la norme linguistique, de sorte qu'il lie les caractéristiques du sociolecte avec le personnage utilisant ce langage. Par contre, les personnages qui utilisent une langue normative sont proches d'un standard social aussi dans leur comportement. Les films commerciaux utilisent la langue standard pour atteindre plus de spectateurs, dans le cas où ils utilisent une variation non-standard, elle reste faible dans ses caractéristiques linguistiques pour ne pas aliéner les spectateurs. L'exception en est *Bienvenue chez les Ch'tis* où le chtimi au début n'est pas compris par le héros ou par les spectateurs, donc le film nécessite premièrement une petite leçon linguistique pour le rendre ensuite compréhensible.

Dans le film *Intouchables* Driss représente un membre de la classe inférieure, un descendant des immigrés, mais son langage est plus compréhensible que le langage de sa mère ou de son frère, donc il est plus proche à la langue standard, car il représente le héros du film. A la fin du film Driss se cultive grâce à Philippe, ce qui démontre les idéologies sociales, car l'on réussit dans la société si l'on s'adapte à la norme. Le troisième exemple est la famille africaine Koffi (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu?*) qui utilise son sociolecte comme une caractéristique ethnique, car les membres de la famille démontrent leur différence vis-à-vis des Français non seulement sur le plan visuel avec leur culture et leur teint, mais aussi sur le plan linguistique avec les caractéristiques phonétiques qui sont audibles surtout chez le père Koffi pour montrer ainsi sa résistance contre les Français.

Bref, dans certains films commerciaux le langage non-standard des personnages faiblit après un certain temps pour être plus compréhensible au public et pour perdre son étrangeté, comme chez Driss (*Intouchables*), père Koffi (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?*) et Antoine (*Bienvenue chez les Ch'tis*). Dans les films récompensés, par contre, la langue non-standard est représentée de façon plus réaliste, car le sociolecte est utilisé pour marquer différents groupes sociaux : leur statut social (*Un prophète, La graine et le mulet, L'esquive*) ou leur relation envers la population française (*L'esquive, Des hommes et des dieux*). Dans *Des hommes et des dieux* la population algérienne locale parle une langue moins marquée que les terroristes, qui sont donc identifiés par les spectateurs comme les Autres et les méchants ; selon la théorie de la première partie de ce résumé l'on peut identifier les héros et les méchants par leur langue, car ces ceux-ci parlent toujours une langue moins standard. L'on peut appliquer la même théorie aussi à *Un prophète* où le héros est arabe, c'est pourquoi son sociolecte est perçu comme neutre, par contre la langue d'aliénation est le corse parlé par les

membres de la Mafia. Le personnage qui parle la variété non-standard est donc plus neutre si son sociolecte est utilisé tout au long du film, comme par exemple dans *La graine et le mulet*, *Un prophète* et *L'esquive*.

4. Dans quel but utilise-t-on la variation non-standard ?

Les variations linguistiques servent à la caractérisation des personnages suivant les idéologies linguistiques qui sont liées à chaque langage ou sociolecte ; cela peut être des stéréotypes régionaux ou ethniques et aussi des stéréotypes liés à la langue des jeunes des banlieues. Ces stéréotypes sont présents dans les films commerciaux et dans une moindre mesure aussi dans les films artistiques. La variation non-standard sert à l'identification du personnage pour la placer dans la société, elle désigne aussi l'appartenance ethnique ou la caractérisation géographique.

Le cinéma utilise les sociolectes pour différencier entre les groupes sociaux et ethniques (*Un prophète*) ou pour démontrer la frontière entre les générations des immigrés, où la deuxième génération maîtrise mieux le français (*La graine et le mulet*), bien que dans certains cas les jeunes pratiquent leur propre langage (*L'esquive*). Les groupes sociaux parlant les sociolectes se distinguent ainsi de la classe (dominante) parlant la langue standard, ce qui crée la position de « nous » contre « eux » (*L'esquive*, *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Un prophète*, *La graine et le mulet* in *Des hommes et des dieux*). Le langage a surtout un rôle de marquer l'identification et l'appartenance à un groupe, car les usagers peuvent reconnaître les membres de leur groupe par le langage qu'ils utilisent.

Le réalisateur peut, selon ses intentions, essayer d'imiter l'usage linguistique réel, ce qui arrive plus souvent dans les films artistiques que dans les films commerciaux. Cela est dû au fait que ceux-là présentent les minorités et les classes défavorisées qui, dans la vraie vie, n'emploient pas la langue standard, mais leurs propres sociolectes. Dans ces films l'origine de l'acteur correspond souvent à l'origine du personnage, ce qui mène à un usage linguistique plus réel. Cette tactique est présente surtout chez le réalisateur Kechiche, qui utilise beaucoup d'acteurs amateurs (*La graine et le mulet*, *L'esquive*) dans le but de s'approcher de la représentation et du langage plus naturels. *L'esquive* est un bon exemple de cette tactique, car le scénario était écrit avec l'aide des jeunes acteurs, mais selon Planchenault (2012) le réalisateur a quand même échoué dans la représentation du sociolecte, car le sociolecte présenté semble incompréhensible et étranger aux spectateurs.

5. Quels étaient les conditions de la production du film ? Comment le réalisateur a-t-il influencé les représentations des variations ?

Selon le type de production, l'on peut constater s'il s'agit d'un film commercial ou d'un film artistique, car chaque société de production se spécialise pour l'un ou pour l'autre. Un des éléments de l'orientation du film est aussi la variation linguistique que les artistes (acteurs, réalisateurs, scénaristes) choisissent. Les films commerciaux présentent pour la plupart la langue standard qui garantit l'accès au plus grand public ; au contraire les films contenant les variations non-standard sont destinées plutôt aux spectateurs qui utilisent ces variations et les comprennent.

6. La signification et les conséquences de la représentation des sociolectes

Les médias ne représentent pas tous les groupes sociaux ou les communautés linguistiques, en conséquence les communautés parlant un sociolecte, qui est par définition une variation non-standard, continuent à parler un langage qui a une valeur basse dans la société. La langue standard a le monopole déjà sur le marché linguistique et, selon l'idéologie sociolinguistique, possède une valeur neutre et désirée dans la société, c'est pourquoi elle est tant représentée aussi dans le cinéma. Le fait que toutes les communautés linguistiques ne sont pas représentées a pour conséquence la transmission des stigmatisations et des stéréotypes linguistiques à travers les générations. Bref, quand il n'y a pas de représentation des voix de minorités au cinéma, elles ne peuvent pas être estimées de nouveau, ce qui menerait à la normalisation de langage, donc la stigmatisation reste. C'est pourquoi en général les locuteurs des sociolectes se sentent plus sous la pression de devoir suivre la norme linguistique, car ils ne pensent pas que leur langue peut être parlée en public. Par contre, cette situation change avec la représentation et l'emploi des sociolectes différents dans les médias puisque cela contribue à une plus grande acceptabilité des sociolectes stigmatisés. L'emploi des sociolectes n'a pas en effet de vrai effet sur la hiérarchie des sociolectes où la langue standard reste encore la langue régnante.

Une fois qu'un sociolecte est représenté dans un film, il est de nouveau évalué sur le marché linguistique et en conséquence il peut acquérir une valeur plus haute. C'était le cas du chtimi dans le film *Bienvenue chez les Ch'tis*, car ses locuteurs originaux se sont identifiés avec le sociolecte représenté ; la popularité du film a aussi aidé à la dé-stigmatisation du sociolecte dans la société française. Par contre, dans le cas de *L'esquive*, les jeunes des banlieues ont trouvé le sociolecte du film trop exagéré ; Kechiche a répondu à leurs critiques en disant qu'il

s'agit de la fiction, ce qui a montré que le film, en général, n'est pas capable ou n'a pas d'intention de montrer un usage linguistique réel. La langue des jeunes a été longtemps liée à la culture de banlieue et par conséquent stigmatisée. Elle a ensuite gagné une nouvelle valeur après qu'elle est entrée dans la musique hiphop et rap, dans le cinéma « beur » et dans la littérature. Cependant, cette nouvelle valeur n'a pas aidé à enlever la stigmatisation de toute la communauté linguistique, mais a seulement mené à la marchandisation des voix de minorités. Les expressions de la langue des jeunes sont entrées dans le français branché en raison de leur créativité ; ce sociolecte est parlé surtout par les jeunes bourgeois qui l'utilisent comme une révolte contre leur propre milieu. Pourtant, ce nouveau capital symbolique du sociolecte n'a pas atteint ses locuteurs originaux, ce qui a créé une situation paradoxale, car la langue a en même temps une grande valeur dans la société, mais ses locuteurs originaux portent toujours la stigmatisation. Cela nous montre que les jugements linguistiques ne sont pas liés seulement à la langue, mais aussi à ses utilisateurs.

7. La représentation des sociolectes en connexion avec des idéologies sociolinguistiques

Les films commerciaux sont destinés au plus grand public, ils atteignent un grand nombre de spectateurs dans le cinéma, c'est pourquoi ils sont plus standards dans la cinématographie, la structure narrative, de plus, leur message correspond à la politique et aux idéologies dominantes. Les films commerciaux utilisent pour la plupart une langue standard et toute autre variété est marquée stylistiquement dans le but comique ou pour la caractérisation des personnages. Les films artistiques, par contre, sont pris pour le septième art, ils sont destinés à un public plus restreint. Dans ces films l'on trouve des histoires en marge de la société et leur message est souvent contre la culture et la politique dominantes. Les films artistiques prêtent plus d'attention à la langue des personnages, ils essaient d'imiter l'usage réelle en utilisant les sociolectes ce qu'on voit chez nos quatre films récompensés : *Des hommes et des dieux*, *Un prophète*, *L'esquive* et *La graine et le mulet*.

Le nombre de spectateurs est lié au genre du film ; généralement dans les cinémas les comédies sont plus regardées que les drames. La diversité et la variation linguistiques peuvent également être des facteurs importants dans la décision de regarder un film au cinéma. Cela est visible dans *L'esquive*, qui, bien qu'il ait gagné quatre césars, n'a pas eu beaucoup de succès dans les cinémas, car il était incompréhensible pour un grand nombre de Français. Le corpus nous a montré que les films utilisant des sociolectes avaient moins de spectateurs, ce qui peut être une expression de l'idéologie sociolinguistique qui préfère une langue légitime et

normative dans les médias. Cette idéologie soutient la sous-représentation d'autres sociolectes dans les médias de masse avec les conséquences sur la continuation de stigmatisation des variations non-standard.

Selon Adroutsopoulos, le cinéma présente toujours une fiction linguistique et pas l'usage réel. La langue standard est compréhensible de tous, c'est pourquoi il est utilisé si fréquemment dans le cinéma ; le film qui emploie un sociolecte peut avoir plus de succès chez les critiques, mais pas dans le *box-office*. Généralement le cinéma français n'est pas linguistiquement très diversifié, ce qui vaut en majorité pour les films commerciaux, mais aussi pour les gagnants du César. Notre corpus en présente une minorité du point de vue linguistique, car la totalité des films français reste normative et ainsi présente l'idéologie sociolinguistique, qui privilégie la langue standard dans les média.

Bien que les films ne donnent pas l'image réelle de l'usage linguistique telle qu'elle existe dans la société française, on peut quand même, à travers l'emploi linguistique, noter les idéologies sociolinguistiques qui nous découvrent quel langage est le plus valorisé à une époque et ensuite en déduire la hiérarchie des sociolectes dans la société en ce temps-là. De plus, la langue cinématographique présente un usage fictif basé sur les impressions qu'ont les réalisateurs sur l'usage langagier réel.

Puisque notre analyse a été faite sur un corpus peu fourni, il serait intéressant de continuer les recherches sur un corpus plus grand pour voir s'il y a les mêmes tendances concernant l'emploi de la langue standard. Il faudra surtout continuer à suivre la production cinématographique pour voir si l'on aura plus de représentations de langages non-standard dans le futur.

13. Viri in literatura

13.1. Viri

Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre. 2002. Chabat, Alain.

Bienvenue chez les Ch'tis. 2008. Boon, Dany.

Des hommes et des dieux. 2010. Beauvois, Xavier.

Intouchables. 2011. Nakache, Olivier, Toledano, Eric.

La graine et le mulet. 2007. Kechiche, Abdellatif.

L'esquive. 2002. Kechiche, Abdellatif.

Un prophète. 2009. Audiard, Jacques.

Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ? 2014. De Chauveron, Philippe.

13.2. Literatura

Abecassis, Michaël. 2008. Langue et cinéma : Aux origines du son. V: *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, 12: 6–16.

Alvarez-Pereyre, Michael. 2011. Using film as linguistic specimen: Theoretical and practical issues. V: *Telecinematic Discourse. Approaches to the language of films and television series*, Roberta Piazza, Monika Bednarek, Fabio Rossi, ur. Philadelphia: John Benjamins Publishing, str. 47–68.

Armstrong, Nigel. 2001. *Social and Stylistic Variation in Spoken French*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Androutsopoulos, Jannis. 2012. Introduction: Language and society in cinematic discourse. V: *Multilingua*, 31: 139–154.

Balibar, Etienne, Macherey, Pierre. 1980. O literaturi kot ideološki obliki: nekaj marksističnih hipotez. V: *Ideologija in estetski učinek*, Zoja Skušek-Močnik, ur. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 237–267.

Bell, Allan. 2007. Style and the linguistic repertoire. V: *The Routledge companion to Sociolinguistics*, Carmen Llamas, Louise Mullany, Peter Stockwell, ur. Cambridge: Routledge, str. 95–100.

- Black, Catherine, Sloutsky, Larissa. 2010. Evolution du verlan, marqueur social et identitaire, comme vu dans les films: *La Haine* (1995) et *L'Esquive* (2004). V: *Synergies Canada*, <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/article/view/1037/1859> [dostopano: 27. 4. 2018]
- Blattner, Geraldine. 2011. Dodging standard French linguistic perspectives on »Le langage de la banlieu« in »L'Esquive«. V: *Transition: Journal of Franco-Iberian studies*, 7: 71–91.
- Bleichenbacher, Lukas. 2012. Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues. V: *Multilingua*, 31: 155–176.
- Bulot, Thierry. 2004. Les parlers jeunes et la mémoire sociolinguistique. Questionnements sur l'urbanité langagière. V: *Cahiers de sociolinguistique*, 1(9): 133–147.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Pariz: Fayard.
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude. 1990. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage.
- Compte, Carmen, Daugeron, Bertrand. 2008. Une utilisation semio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues. Elements pour un plaidoyer. V: *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, 12: 25–43.
- Coupland, Nikolas. 2007. *Style. Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delaporte, Chloé. 2017. Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? V: *Mise au point*, <http://journals.openedition.org/map/2271> [dostopano: 19. 4. 2018]
- Dyer, Judy. 2007. Language and identity. V: *The Routledge companion to Sociolinguistics*, Carmen Llamas, Louise Mullany, Peter Stockwell, ur. Cambridge: Routledge, str. 101–108.
- Gadet, Françoise. 1989. *Le français ordinaire*. Pariz: Armand Colin.
- Gadet, Françoise. 2003. *La variation sociale en français*. Pariz: Editions Ophrys.

- Gadet, Françoise, Ludwig, Ralph. 2015. *Le français au contact d'autres langues*. Pariz: Editions Ophrys.
- Hamilton, David, Gibbons, Pamela, Stroessner, Steven, Sherman, Jeffrey. 1992. Stereotypes and Language Use. V: *Language, interaction and social cognition*, G. R. Semin, K. Fiedler, ur. Thousand Oaks: Sage, str. 102–128.
- Hutchby, Ian. 2006. *Media Talk. Conversation Analysis and the Study of Broadcasting*. London: Open University Press.
- Kerswill, Paul. 2007. Social Class. V: *The Routledge companion to Sociolinguistics*, Carmen Llamas, Louise Mullany, Peter Stockwell, ur. Cambridge: Routledge, str. 51–61.
- Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Lamizet, Bernard. 2004. Y a-t-il un «parler jeune»? V: *Cahiers de sociolinguistique* 1(9): 75–98.
- Macherey, Pierre. 1980. Nekaj temeljnih konceptov. V: *Ideologija in estetski učinek*, Zoja Skušek-Močnik, ur. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 237–267.
- Martin, Guillaume, Schenck, Laurent. 2017. Un prophète: savez-vous pourquoi le film a fait polémique en Corse? V: *Allociné*, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18663420.html) [dostopano: 19. 4. 2018]
- Mevel, Pierre-Alexis. 2008. Traduire La haine, banlieues et sous-titrage. V: *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, 12: 162–181.
- Milroy, James. 2007. The ideology of the standard language. V: *The Routledge companion to Sociolinguistics*, Carmen Llamas, Louise Mullany, Peter Stockwell, ur. Cambridge: Routledge, str. 133–139.
- Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Planchenault, Gaëlle. 2008. C'est ta live! V: *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, 12: 182–199.
- Planchenault, Gaëlle. 2012. Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations. V: *Multilingua*, 31: 253–275.

Planchenault, Gaëlle. 2014. La commodification des voix au cinéma: un outil de différenciation et de stigmatisation langagière. V: *Entrelacs*. <http://entrelacs.revues.org/1566>. [dostopano: 10. 4. 2018]

Planchenault, Gaëlle. 2015. *Voices of the Media: performing linguistic otherness*. London: Bloomsbury Academic.

Rebkowska, Agata. 2011. Bienvenu chez les Ch'tis. V: *Traduire*, 225. <http://journals.openedition.org/traduire/88> [dostopano: 16. 4. 2018]

Rey Alain. 1972. Usages, jugements et prescriptions linguistiques. V: *Langue française*, 16: 4–28.

Rossi, Fabio, 2011. Discourse analysis of film dialogues: Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism. V: *Telecinematic Discourse. Approaches to the language of films and television series*, Roberta Piazza, Monika Bednarek, Fabio Rossi, ur. Philadelphia: John Benjamins Publishing, str. 21–46.

RTL info. 2008. Dany Boon revient sur son boycott des césars. V: *RTL info*, <http://www.rtlinfo.be/rtl/news/article/218921/dany-boon-revient-sur-son-boycott-des-c-sars/> [dostopano: 2. 4. 2018]

Shea, Louisa. 2012. Exit Voltaire, Enter Marivaux, Abdellatif Kechiche on the Legacy of the Enlightenment. V: *The French Review*, 86 (6): 1136–1148.

Skubic, E. Andrej. 2005. *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba.

Spira, Alain. 2009. Niels Arestrup se corse ! V: *Paris Match*, <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Niels-Arestrup-prophete-Jacques-Audiard-Corse-141884> [dostopano: 19. 4. 2018]

Yaguello, Marina. 1988. *Catalogue des idées reçues sur la langue*. Pariz: Points.

Walter, Henriette. 1988. *Le français dans tous les sens*. Pariz: Rober Laffont.

Wolfram, Walt. 2007. Ethnic varieties. V: *The Routledge companion to Sociolinguistics*, Carmen Llamas, Louise Mullany, Peter Stockwell, ur. Cambridge: Routledge, str. 77–83.

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

Spodaj podpisana Maruša Kuret,

z vpisno številko 18153359,

sem avtorica magistrskega dela z naslovom: Reprezentacija sociolektov v sodobnem francoskem filmu.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- sem magistrsko delo izdelala samostojno pod mentorstvom izr. prof. Gregorja Perka in doc. dr. Jožeta Vogrinca.
- soglašam z javno objavo elektronske oblike diplomskega dela na spletnih straneh FF.

V Ljubljani, dne 23. 8. 2018

Podpis avtorice: _____