

Wszystkie oblicza wulgaryzmu

W naszej rzeczywistości wulgaryzm funkcjonuje trochę jak ostatni żywy symbol nieujarzmionej kulturowo, społecznie i politycznie wolności. Prezentuje się jako najjaskrawszy gest transgresji, który mimo przywłaszczenia przez stabilizujące zaścieniały uniwersalny porządek, antykontestacyjne narracje wciąż zachowuje ducha kolektywnej oddolności. Można zaryzykować stwierdzenie, że wyraz, którego używać nie wypada, jest w realiach skrajnie relatywistycznego postmodernizmu jedynym prawdziwym przykładem słowa mającego moc sprawczą

To prawda, że wulgaryzm, tak jak każdy inny naturalny lingwistyczny byt, został poddany skrajnemu utowarowieniu. Gdy pojawia się w przestrzeni kultury głównego nurtu, natychmiastowo z czysto nonkonformistycznego wyrażenia przeobraża się w produkt wymieniany na komercyjny sukces filmu, serialu, płyty czy podcastu.

Natomiast należy też zauważyć, że masowy popyt i także sama podaż na ekonomicznie ucywilizowany wulgaryzm jeszcze mocniej dowodzą jego społecznej potęgi. „Niekulturalne” słowa pojawiające się w niemal wszystkich topowych filmowych komediach (w Polsce i za granicą) gwarantują producentom profity i jednocześnie odsłaniają społeczny fenomen. Komedia zarabia, ponieważ widz zanosi się śmiechem podczas najbardziej pamiętnych scen. Takowe są często naszpikowane wulgarnymi dialogami. Zdarza się nawet, że na-

gromadzenie wulgaryzmów dominiuje nad właściwą treścią kwestii wypowiedzianych przez aktorów, co może sugerować, że posługiwanie się wulgarnym językiem jest dla odbiorcy zabawne samo w sobie.

Słynny niegdyś skecz Grupy Rafała Kmity pt. *Psy III* potwierdza tezę mówiącą o immanentnym komizmie wulgaryzmów. Zaprezentowany po raz pierwszy w 1995 roku gag, który w oczywisty sposób parodiował pierwsze dwie części kultowych *Psów* Władysława Pasikowskiego, zdobył serca widzów i to podwójnie – najpierw w latach 90., gdy przygody Franza Maurera wносиły powiew świeżości do rodzimej kinematografii, następnie mniej więcej dekadę później wśród użytkowników raczkującego jeszcze polskiego internetu, którzy nieświadomie wypromowali nagranie z występu krakowskiego kabaretu jako coś na kształt protomemu.

Łukasz Krajnik

Wykładowca, dziennikarz, konsument popkultury. Nauczyciel akademicki Uniwersytetu Gdańskiego oraz prowadzący Koło Naukowe Centrum Języków Obcych UG. Regularnie publikuje na łamach czołowych polskich portali oraz czasopism kulturalnych. Bada popkulturowe mity, nie zważając na gatunkowe i estetyczne podziały. Prowadzi fanpage Kulturalny Sampling.



Dowcip *Psów III* opierał się na bardzo prostym pomysle, tj. ukazaniu fikcyjnej kontynuacji serii znanej z bluźnierczych dialogów jako filmu, w którym protagoniści i antagoniści komunikują się **wyłącznie** wulgaryzmami.

Rozbawienie, jakie wywołuje skecz Grupy Rafała Kmity, ale też np. sarkastyczne dialogi we wcześniejszych dziełach Guya Ritchiego czy słynne, zabawne tyrady Samuela L. Jacksona w *Pulp Fiction* (pismo „Vanity Fair” poświęciło cały artykuł upodobaniu jednego z ulubieńców Quentina Tarantino do konkretnego przekleństwa) jest rodzajem doświadczenia katartycznego.

Słowa obleczone wszechogarniającym tabu (więcej jest kontekstów, w których nie powinno się ich używać, niż tych, w których ich obecność jest społecznie akceptowana) pojawiają się na ekranie po to, by w pełnej krasie ukazać absurd nałożonej na nie kulturowej sankcji. Nieważne, czy mamy do czynienia z hollywoodzką produkcją, wytworem polskiego rynku kinematograficznego, czy z kabletem święcącym triumfy w epoce posttransformacyjnej – konsumując wulgaryzm produkowany masowo, tak naprawdę konsumujemy atrakcyjną fantazję o ucieczce od uciskającego społeczeństwa gorsetu językowego konwenansu.

Uderzającą ironią tej sytuacji jest to, że wulgaryzm pojawiający się na mniejszych i większych ekranach nabywa swojego wyzwalającego znaczenia właśnie dzięki temu, że w okowach powszedniości na ogół odgrywa rolę obyczajowej herezji. Nasza kultura zabrania wulgarnej retoryki i równocześnie tę retorykę promuje. W duchu czysto korporacyjnej filozofii najpierw tworzy problem po to, by następnie zbijać ekonomiczną i symboliczną fortunę na obietnicy rozwiązania go. Obietnica nigdy nie zostaje do końca spełniona i problem występuje dalej, a więc nieustanne społeczne pragnienie prowadzi do wiecznego niedosytu, który można w nieskończoność monetynować.

Wedle zasad podobnego mechanizmu antykapitalistyczne w swej wymowie wytwory kultury masowej, takie jak serial *Squid Game* czy filmy Rubena Östlunda znakomicie radzą sobie z akumulowaniem kapitału, a wszyscy najważniejsi antysystemowi artyści w typie Banksy’ego doskonale odnajdują się w warunkach ustanawianych przez możnowładców świata sztuki.

Wulgaryzm obiecuje oswobodzenie się z kulturowych norm nie tylko poprzez swój podskórny komizm, ale też dzięki towarzyszącej mu strategii retorycznego szoku.

W Stanach Zjednoczonych lat 60. ubiegłego wieku wulgaryzmy szokowały na kilku scenach, m.in. politycznej oraz stand-upowej. Tę pierwszą przechwycił brutalny dyskurs Czarnych Panter – radykalnego ruchu politycznego, który o prawa czarnoskórych obywateli walczył rewolucjonistycznym marksizmem-leninizmem, komunitaryzmem i właśnie wulgaryzmem. Ofensywę na drugą ze scen przeprowadził m.in. Lenny Bruce – kontrowersyjny komik, który zasłynął nie tylko jako dośladny komentator amerykańskiej rzeczywistości, ale też jako ktoś, kto w 1961 roku został aresztowany za wypowiedzenie do mikrofonu słowa uznanego za niestosowne.

„Bрудna” retoryka Czarnych Panter odzierała niesprawiedliwość społeczną z niebezpiecznego, eleganckiego *decorum*. Klasy dominujące, ozdabiając swoje prawo do wyzysku zmarginalizowanych grup społecznych estetyką neutralnego dyskursu („uzasadniona przemoc”, „usprawiedliwione zabójstwo”), skutecznie usprawiedliwiała rasizm oraz klasizm przed milionami Amerykanów. Wyrazisty językowy kontrargument płynący z ust proponentów Bobby’ego Seale’a i Huey’a P. Newtona przeciwstawiał nieetycznej (kamouflującej) wytwornej frazie

etyczną (odkrywającą) frazę obscenową.

Televizyjne występy Panter i łamy wydawanych przez nie broszur szokowały opinię publiczną językiem, który wymykał się estetycznym regułom debaty publicznej. Nieleganckie słowa wprawiały Amerykanów w zakłopotanie, ponieważ sparowane z dosadnymi diagnozami socjopolitycznymi wyjmowały prawdziwe problemy z oziębłego kontekstu felietonu w tygodniku opinii i ponownie wtrącały je do dyskursu ulicy.

Jeśli chodzi o stand-up, to wydaje się, że co najmniej od pierwszych wybryków Lenny'ego Bruce'a (a potem m.in. George'a Carlina albo Billa Hicksa) jest to konwencja wręcz wymagająca wulgarniej formy. Wulgarność tego rodzaju komedii została do tego stopnia ustandaryzowana, że w Stanach Zjednoczonych dla satyryków, którzy opowiadają dowcipy pozbawione nietaktownych wyrazów, ukuto osobną, spychającą ich na margines estradowego światka kategorię „czystych komediantów”.

Syntezą wspomnianych dotychczas doświadczeń komizmu i szoku jest wrażenie realizmu. Zarówno powszechna zabawność, jak i prowokacyjna socjopolitycznie energia wulgaryzmu prowadzi do uniwersalnej konstatacji – „tak ludzie **rzeczywiście** mówią”.

Wojtek Smarzowski, reżyser, któremu niegdyś przypisywano aspiracje narodowego wieszca, a który dziś samodzielnie te aspiracje celebrował, rzeźbi (trochę anty-, trochę post-) patriotyczną narrację z wulgarnych wymian zdań postaci-archetypów, reprezentantów profesji i klas społecznych odmalowujących portret współczesnej Rzeczypospolitej. To twórca często oskarżany o turpizm, czy też nadmierną eksploatację transgresyjnych sentymentów,

a więc o afirmację produktów ubocznych obsesji zachowania celuloidowego naturalizmu (akcentowanego przez jeden z jego głównych toposów, czyli wulgarny język).

Podobny lingwistyczny instykt kieruje czołowymi postaciami sceny hip-hopowej, których główną kulturową agendą jest polemika z rzeczywistością. Czasem proponują parapublicystyczny komentarz (realizm wynikający z adaptacji oraz interpretacji dnia powszedniego). Innym razem oferują transformacyjną fantazję (realizm wynikający z namacalnej, zazwyczaj doprowadzającej ideały neoliberalne do punktu krytycznej akceleracji, utopijnej lub dystopijnej przemiany współczesności). Zarówno w przypadku narracji quasi-reportażowych, jak i fantasmagorycznych, wyrapowane z gęstą emfazą bluźnierstwa legitymizują *stricte* raportową pretensję do bycia muzyką prawdziwą – o prawdziwych dla prawdziwych, tj. posługującą się słownictwem antagonizującym fałszywy społeczno-kulturowy konwenans.

Kulturowymi przechwyceniami wulgarniej leksyki i retoryki rządzi osobliwa, dialektyczna reguła.

Archetypiczny „prostak” nieznający zasad konsumpcji homara rzeczywiście kontestuje sztuczność zastanej konwencji, gdyż spotyka się ze sprzeciwem państwa zasiadającego przy stole. Jednakże ten sam prostak opisany przeze mnie w tym akapicie, sprowadzony do poziomu umownej postaci literackiej, staje się już herosem z chłopomańskich snów (aspirującej lub już nasyconej swoim kapitałem) klasy średniej i/lub inteligencji.

Prawdopodobnie samo nazwanie go „prostakiem” wywołuje automatyczny sprzeciw i to nie tylko potencjalnego rzeczywistego pod-

miotu wypełniającego tę etykietę swoim jestestwem, ale też przede wszystkim wśród podmiotów utożsamiających się z tą stroną stołu, która wie, jak rzeczonemu homara należy spożywać. Nie jest to wyraz empatii czy poczucia społecznej niesprawiedliwości, a raczej zazwyczaj zagłuszany krzyk sumienia, echo poczucia winy wywołanej konfrontacją realistycznego z **realnym**, tzn. tym, co chciał(a)bym sobą reprezentować (figura mieszczańskiego progresywyisty), a tym, co sobą, najczęściej podświadomie reprezentuję (figura „pana” noszącego w sobie wciąż niewyegzorczonego „chama”).

Wulgaryzmy zagubione w konwersacyjnym ferworze podmiotów ulokowanych po złej stronie stołu zawsze wywołują niesmak. Natomiast te same wulgaryzmy wtłoczone w mieszczańską formułę sztuki transgresji (teatru awangardowego, performance'u, kina „ambitnego”, poezji) spotykają się z podziwem dla bezkompromisowości „ulicznej” retoryki.

Czy wulgaryzm jest więc językową reprezentacją wymykającej się sztucznej konwencji podświadomości? Jedyne rodzajem komunikacji międzyludzkiej nieskażonej cyniczną performatywnością *savoir-vivre'u*? Zapożyczeniem przeobrażającym to co fikcyjne w wiarygodne, „życiowe”? Kartą przetargową w procesie utowarowiania „swojskości”?

Tak.

Tak, a co najważniejsze, każde z jego wielu wzajemnie się wspierających oraz negujących oblicz potwierdza jedną, fundamentalną tezę: „brzydkie” słowa pulsują społecznymi, politycznymi i kulturowymi potencjałami, o których wyrażenia „ładne” mogą tylko pomarzyć.

Lukasz Krajnik