

Bogusław Skowronek

Warstwa językowa jako klucz interpretacyjny serialu *Włatcy móch* Bartosza Kędzierskiego

*Mało rzeczy daje tyle uciechy, co dobrze użyty język.
Przekląć smacznie, zachować z przekleństwa to,
co najlepsze – mało kto potrafi.*

Jerzy Bralczyk

Polski serial animowany *Włatcy móch* (2006) Bartosza Kędzierskiego, emitowany pierwotnie w telewizji TV4, należy do grupy najciekawszych produkcji mieszczących się w obszarze kultury popularnej. Mimo wyczerpywania się zaproponowanej przez twórców formuły, serial ten nadal cieszy się dużą popularnością. Przede wszystkim zadecydowało o tym wyraźne osadzenie serialu w dyskursie „kontestacyjno-kontrkulturowym”, dyskursie oporu jednostek wobec represyjnego Systemu (por. Barker 2005: 462). Semantykę *Władców móch* konsekwentnie zatem określa (na różne sposoby egzemplifikowany) „język buntu” (Lisowska-Magdżiarz 2000: 134), czyli powtarzające się we wszystkich odcinkach zespoły i konfiguracje elementów składowych, których celem jest krytyczne i prześmiewcze opisywanie funkcjonowania zastanej rzeczywistości. Podstawowe kategorie: dominacji represyjnego systemu (systemów), ich symbolicznej przemocy oraz walki z nimi budują główne znaczenia omawianego serialu. Powstają one zresztą na przecięciu różnych dyskursów: kulturowych, społecznych, antropologicznych, filmoznawczych, medialnych czy lingwistycznych.

Włatcy móch stanowią doskonały przykład tekstu polisemicznego, oferującego wiele potencjalnych odczytań. Jednostkowe interpretacje dokonywane w kontekście prywatnych mikronarracji są głównym powodem popularności tych filmów. Każdy z widzów – tak dziecko, jak i dorosły – nadaje oglądanej historii osobisty sens, ważny tylko dla niego. Najmłodszy odbiorcy z reguły poprzestają na prostej radości płynącej z kontestacji szkoły, ośmieszenia świata dorosłych i łamania różnorodnych tabu, natomiast dla widzów dorosłych źródło przyjemności stanowi odczytywanie dodatkowych znaczeń (obyczajowych obserwacji, aluzji kulturowych, intertekstualnych nawiązań)*.

W płaszczyźnie formalno-genologicznej realizatorzy sprawnie odwołali się do kontrkulturowego wzorca *explotation movies* i jego części tzw. backlashu, czyli takich filmów animowanych, które negując dominujące porządki, czynią z erotyki

* Przypomnieć trzeba, iż w zamierzeniu twórców ich serial był kierowany głównie dla widzów dorosłych – nie dla dzieci.

i mocnego języka główny znak rozpoznawczy*. Można tu wskazać takie filmy, jak *Beavis i Butthead* (1993) Mike'a Judge, *Simpsonowie* (1989) Matta Groeninga czy *Family Guy* (1999) Seta MacFarlane'a. Niewątpliwie inspiracją dla realizatorów był cykl Treya Parkera i Matta Stone'a *Miasteczko South Park* (1997), choć twórcy mocno odżegnują się od tego. Sam Bartosz Kędzierski – jeden z pomysłodawców i reżyser polskiego serialu – przyznaje się również do fascynacji niektórymi kreskówkami emitowanymi w kanale Cartoon Network (zwłaszcza *Krową i kurczakiem*) oraz książkami Sempego i Goscinnego o Mikołajku. Na polskim rynku funkcjonują inne animacje podobnie profilowane jak *Włatcy móch*, może nawet bardziej obrazoburcze. Są to *Kartony* Bartosza Walaszka emitowane w kanale 4FunTV**.

Oszczędna plastyka oraz technika animacji także mają charakter kontestacyjny. Uproszczenie procedury rysowania, gruba kreska, śladowa mimika postaci są charakterystyczne dla animacji komputerowych, które dzięki odpowiedniemu oprogramowaniu powstają tanio, szybko, poza oficjalnym nurtem – a prezentowane są głównie w Internecie. Nie można też nie wspomnieć, iż serialowi towarzyszy muzyka rockowego zespołu Behavior. Ciężki rock jednoznacznie bywa utożsamiany z kontrkulturą i kontestacją. Dla wielu odbiorców jest jego swoistym muzycznym odpowiednikiem.

Wpisanie *Władców móch* we wzorzec kina kontrkultury ewokuje charakterystyczne dla takiego kina konceptualizacje rzeczywistości: konflikt pokoleń, organizujący relacje społeczne, świat jako system represji, apologia jednostek buntowniczych oraz przełamywanie przez nie rozmaitych tabu (jako główna forma działań opozycyjnych) (por. Lisowska-Magdziarz 2000; Klejsa 2008). Dzięki takim konceptualizacjom serialowy świat *Władców móch* stanowi spójną i stabilną konstrukcję ideologiczną, zgodną z założeniami „języka buntu”. Plakatowe przedstawianie rzeczywistości, binarna aksjologia, stereotypizacja postaci właściwe racjonalności potocznej, pozwalają widzowi łatwo się odnaleźć, są bowiem czytelne dla większości odbiorców (nie tylko młodych). Realizatorzy posługują się tu elementami tzw. perswazji koaktywnej (por. Lisowska-Magdziarz 2000: 132), czyli budują swój przekaz na założeniu wspólnej wizji świata dla nadawców i odbiorców; zbliżają zatem optykę i punkty widzenia między przekonującymi (tu: zbuntowanymi bohaterami serialu) a przekonywanymi (tu: przede wszystkim odbiorcami dziecięcymi i młodzieżowymi). Zresztą we wszystkich przekazach kontrkulturowych widzowie, do których adresowane są takie dzieła, radykalnie odrzucają inne niż całkowicie „własne” autorytety (w tym wypadku są nimi Anusiak, Konieczko, Maślana oraz Czesio – główne postaci *Władców móch*).

W niniejszym szkicu skupiam się na przede wszystkim na płaszczyźnie komunikacyjno-językowej. Moim zdaniem, jest ona jednym z obszarów kluczowych w interpretacji *Władców móch*. Język w omawianym serialu doskonale charakteryzuje nie tylko bohaterów i cały świat przedstawiony, ale stanowi jedną z głównych

* Wcześniejszymi dziełami tego typu były np. filmy Ralpa Bakshiego, Rene Laloux, Charlesa Burnsa, Billa Plymptona (por. Konefał 2009).

** Składa się na nie cykl takich filmików, jak *Piesek Leszek*, *Generał Italia*, *Człowiek Biegunka*, *Inspektor Erektor*, *Czesiek Hydraulik*, *Szarlotka i przyjaciele* czy *Robot Chrobot*. Są to krótkie dziełka, ascetyczne w rysunku i animacji, surrealistyczne lub wręcz absurdalne, pełne czarnego humoru i rzecz jasna kontrkulturowe, wręcz obrazoburcze i anarchistyczne.

składowych ideologii serialu. Mniej mnie interesuje opis formalny wypowiedzi filmowych postaci, bardziej ujawnienie ich szerszych odniesień. Posługując się narzędziami lingwistyki krytycznej (por. Otrocki 2006), będę się starał pokazać, jak poszczególne konstrukcje językowe odzwierciedlają „antysystemowy” bunt, zaprzeczają utrwalonym porządkom kulturowym i praktykom komunikacyjnym*.

Przedstawione we *Włatcach móch* społeczne wzorce porozumiewania jawią się jako pola radykalnie zantagonizowanych dyskursów. Język jest odbiciem zwalczających się (rywalizujących) porządków ideologicznych, stąd m.in. aksjologizacja i emocjonalizacja wypowiedzi praktycznie wszystkich postaci. Język jest narzędziem przemocy – służy atakowi, jak również obronie. Cała komunikacja w rzeczonych filmach sprowadza się do stosowania retoryki dominacji (por. Wasilewski 2006). Parabola zła, przemocy i żądzy władzy stworzona przez Williama Goldinga w powieściowym *Władcy much* znalazła swój dobry odpowiednik w polskiej animacji**. Określenia obraźliwe, deprecjonujące i nieprzyzwoite z jednej strony odzwierciedlają kulturę dominacji, z drugiej zaś służą do jej kontestacji – wyrażają kulturę protestu, bunt przeciw systemowi.

Szkoła, Kościół i Rodzina reprezentują główne Instytucje symbolicznej przemocy (podobnie zresztą jak we wszystkich obrazach kontrkulturowych). W przedstawieniach o tym charakterze stanowią one wzorzec oficjalnych aparatów niszczenia tożsamości, tłumiących wszystko, co odbiega od pożądanego przez nie norm. Dodatkowo instytucje te jednoznacznie symbolizują represyjny system świata dorosłych. Dorosłość jawi się w serialu jako okres straszny: czas, w którym zapomina się o dawnych wartościach, czas korupcji, egoizmu i zwycięstwa materializmu. Ukazane w filmie Kędzierskiego konflikt pokoleń i groza dorosłości stanowią kolejny podstawowy składnik kontrkulturowego „języka buntu”. Jak podkreślają sami realizatorzy: „chcieliśmy przedstawić satyryczną wizję konfliktu pokoleń” (Zuchora 2006: 63). Kinowy film, szerokoekranowa wersja serialu powstała w 2009 roku – kończy się znanymi słowami: *udało nam się, już zawsze będziemy mieć osiem lat i nie staniemy się tacy, jak te dorosłe ćmoki, czopki i mondzioly****.

Jak zatem wyglądają językowe realizacje poszczególnych organów opresji? Instytucja Szkoły reprezentowana jest głównie przez panią Frał – kostyczną, zasuszoną dewotkę (obok głównych bohaterów jest ona najobszerniej scharakteryzowana językowo). Wszystkie wypowiedzi pani Frał zostały przez Kędzierskiego wystylizowane na język przemocy, dominacji i represji: słowo ma na celu poniżyć, zdeprecjonować i usytuować odbiorcę w pozycji niższej (spolszczona wersja niemieckiego słowa „Frau”, poprzez nawiązanie do stereotypu etnicznej wrogości, jest kolejnym symbolem języka przemocy). Język nauczycielki stanowi klasyczne przejawy agresji psychicznej, które w lingwistyce nazywa się – za P. Brownem i P. Levinsonem – „aktami

* Badaniami objąłem losowo wybrane odcinki z czterech sezonów. W sumie materiał językowy pochodzi z 21 odcinków (sezon I: 1–6, sezon II: 13–18, sezon III: 25–29, sezon V: 60–64) oraz z filmu kinowego *Włatcy móch. Czopki, Ćmoki i Mondzioly*, reż. B. Kędzierski (2009).

** Etyczny wymiar konfrontacji dobra i zła jest ważny w interpretacji powieści Goldinga. Semickie Baal Zebu (Belzebub) dosłownie znaczy „władca much”. Przenoszenie tej etymologii tytułu na polski serial B. Kędzierskiego byłoby jednak sporym nieporozumieniem.

*** Wszystkie przykłady zapisywałem będą kursywą i dla precyzji wywodu będą podawałem je w dokładnym ich brzmieniu – *in extenso*.

zagrożenia twarzy” (nawiązanie do Goffmanowskiego pojęcia „twarzy”, będącej synonimem czci i godności osobistej).

Na charakterystyczny idiolekt pani Frał składają się głównie wypowiedzi imperatywne (bezpośrednie rozkazy), akty deprecjacji (obraźliwe etykiety, wyzwiska, obelgi, inwektywy, przekleństwa, złorzeczenia itp.)* oraz wypowiedzi charakterystyczne dla dyscyplinującego oficjalnego żargonu urzędniczo-pedagogicznego, np.:

- *I dlatego dyscyplina jest tak ważna. Bez niej cały świat popadłby w całkowity chaos, w dodatku by się rozpleniły rozpusta i bezeceństwo.*
- *Przerwa jest nie po to, by się bawić, przerwa jest po to, by wypocząć.*
- *Mikołaja nie ma i kropka. Tak jest w programie nauczania.*
- *Żadnych dureństw, żadnych głupot, żadnych zabaw. Ład, praca, ojczyzna.*
- *Nie mówi się fajna, nie ma takiego słowa, jak fajna, gamoniu! W języku polskim nie ma!*

Najliczniejszą grupę w wypowiedziach Frał, jak już wspomniałem, stanowią obraźliwe akty deprecjacji (z potencjalnym *verbum performativum* /Peisert 2004: 30/) i emocjonalne akty wokatywne, wyrażające wprost negatywny stosunek do odbiorcy. Semantyka takich wyzwisk** jest ogromna. Służą one jednostkowej ocenie naszych bohaterów lub ich zachowań, np.: *jełopy stępiele; łachudry patologizmu; bałwengi; degeneraci; parszywi zwyrodnialcy; zakały; mondzioły; abnegaci; to sodomita; heretycki pomiot; zielony Buszmen; ty chamie młodociany; ty ćwierćmózgu; ty małpoludzie; ty grzeszny padalcu; to bandyci! degeneruchy, ostatnie wykołajeńce, jedne wy; ty oszołomie, ty* (konstrukcje zaimkowe wyrażają akty deprecjacji horyzontalnej, czyli oddalającej /por. Majewska 2005/). Bardzo często wypowiedzi obraźliwe budowano w podobny sposób: rozkaznik lub forma pytajna łączona była z wokatywnym aktem deprecjonującym, np.: *za drzwi, ty gadzie!; milczeć zboczeńce!; won z klasy zbereźniku; siad na dupsku, gadzino!; z drogi, małpiiryju!; a wy gnidy, pisać temat lekcji!; ty śmierdzący, niechlujny czerwiu, won za drzwi!; zgniłe ryje, pod tablicę, sznela!* (kolejne nawiązanie do języka niemieckiego i związanego z nim stereotypu wroga); *precz mi z klasy!, siadać niedojdy! O czym ty bredzisz, gangreno?; co ty wyczyniasz degeneruchu?; czy wy macie wyprane mózgi imbecyle?; co ty majaczysz melepeto skończona?; czego, degrengolado w trampkach?; czego ty znów rechoczesz, prosińcu skończony?* Obcowanie z uczniami na lekcji to, według nauczycielki, *imposibilancja; apokalipsa; apokalipsa z belzebubią; sodomia z gomorią*.

Leksyka znieważająca pani Frał (tak leksemy ustabilizowane, jak i neologizmy) obejmuje praktycznie wszystkie aksjologiczne pola znaczeniowe, charakterystyczne dla racjonalności potocznej: mamy więc pejoratywy zwierzęce (*małpolud, gadzina, małpiiryj*), odwołania do religii i „sfer nieczystych” (*heretycki pomiot, apokalipsa z belzebubią, sodomia z gomorią*), wskazania nienormalności i cech chorobowych

* „Przekleństwo” definiuję za Grochowskim (2008: 17) jako jednostkę leksykalną, za pomocą której mówiący może w sposób spontaniczny ujawnić swoje emocje względem czegoś lub kogoś, nie przekazując żadnej informacji.

** „Wyzwisko”, to zwykle spontanicznie wypowiedziane wyrażenie, ujawniające emocje mówiącego względem adresata; może być ono użyte po to, aby adresat wiedział, że mówiący czuje względem niego coś złego, i żeby adresat czuł się źle z tego powodu (Grochowski 2008: 22).

(*gangrena, imbecyle, niedojdy*) oraz określenia nazywające zachowania dewiacyjne i upadek wartości (*cham, degeneruch, zboczeńce, zbereźniki, zwyrodnialcy*). Wszystkie te formy służą tzw. deprecjacji wertykalnej, czyli sytuowaniu siebie w pozycji asymetrycznej (por. Majewska 2005). Charakterystyczne dla pani Frał są także specyficzna wymowa oraz fleksja, np.: *ekskumancja, ewakuancja; masturbancja; kremancja; arelgia; makratura; encydent; humjanistyczna, kretynowie; oportunisty, Murzynowie, zezwierzętowie*. Tego typu odmiana wyrazów charakteryzuje także język młodocianych bohaterów, np.: *mam stresa; stracha; we filmie; ten girland; przyszedłem pożyczyć mikrofona; powiem wam wiersza; spadnęła; kolegowie*. Błędne formy fleksyjne można w pewnym sensie interpretować jako sygnały komunikacyjnej wspólnoty między nadawcami i odbiorcami, ale przede wszystkim jest to przykład zabawnych innowacji językowych, o których będę więcej pisał w dalszej części tekstu. Na pewno nie jest to propagowanie naruszania norm poprawnościowych.

Szkoła (symbolizowana przez panią Frał) jest pokazana jako miejsce jednoznacznie wrogie, miejsce ucisku i przymusu, przestrzeń językowej agresji, ewentualnie milczenia. Nie jest to ujęcie oryginalne, ale realizatorzy świadomie odwołali się do utrwalonych społecznie wzorców opisu instytucji represji oraz do częstych konceptualizacji szkoły. Dla sporej części polskiego społeczeństwa oficjalna edukacja nadal kojarzy się z obszarem dominacji językowej, sztywnej hierarchii, stereotypu zachowań, hipokryzji, wreszcie przymusu połączonego z promowaniem uległości. Stosunek głównych bohaterów dziecięcych do swej nauczycielki jest symetrycznie równie negatywny (choć zdecydowanie uboższy w realizacji językowej): *to jest nasz największy wróg!* Formy adresatywne jej przypisane, od pozornie neutralnych (*facetka*), po odzwierzęce i reifikujące: *stara kłępa, suka, stara torba, formalina* – są wyrazem tego stosunku.

Jedynie Higienistka, choć również jako nauczycielka reprezentuje instytucję szkoły, radykalnie zrywa z jej oficjalnym dyskursem. Umiłowanie dobrej zabawy, bluesa, jointów, seksu i alkoholu lokuje ją w obszarze kultury kontestacji. Stąd też językowo (oraz plastycznie) jest inaczej charakteryzowana (jest obfitych kształtów, w odróżnieniu od przeraźliwie chudej pani Frał). Główną cechą jej idiolektu jest posługiwanie się formami deminutywnymi, spieszczzeniami, wyrażającymi stosunek uczuciowy do uczniów – wyraźnie kontrastującymi z wyzwiskami pani Frał, np.: *duperelku; bobeczku; serdelku; kabanosku; bimbasku; bamberyłko; pępuszku; pierdzimączo; śnieżynko; dzieciaczki, dziubaski; cukieraski; duperaski; pierdziaszki; rybeńki*.

Kolejne Instytucje, Kościoła oraz Rodziny, nie są już tak bogato charakteryzowane językowo (choć nadal precyzyjnie odzwierciedlają organy przemocy, ograniczające wolność jednostki). Księża, funkcjonariusze instytucji, posługują się językiem oficjalnej doktryny – chłodnym, bezosobowym i przez dzieci niezrozumiałym (*Ona gada jak ksiądz, nic nie kapuję*). Indoktrynacyjny i pryncypialny dyskurs Kościoła autorzy serialu łączą z wizją katolicyzmu opartą wyłącznie na zarządzaniu strachem, np.: *Rób tak dalej, a skończysz w piekle jako potępieniec, czarci cię wrzucą do kotła i będą smażyć w smole. Aż ci skóra zlezie, zarazol!*; *Czeka go spotkanie z rogatym przyjacielem Maślany*. Pusta obrzędowość wraz restrykcyjnymi wymogami instytucji Kościoła jest przez bohaterów jednoznacznie komentowana, np.: *trzeba tylko odwalić ten cyrk z komunii!*

Ostatnim wyraźnie ukazany obszarem dominacji jest Rodzina zobrazowana w filmie jako instytucja wychowawczo niewydolna. Dorośli zajęci są wyłącznie sobą lub swoimi interesami. Rodzice „komunikują się” się z dziećmi kodem semantycznie pustym - dziwną mieszaniną narzekania, poleceń i infantylnego żargonu, np.: *won do łóżka bachorze! wstawaj mysiu-patysiu, raczku-buraczku, słonko-biedronko – wstawaj szczyłu! Przeczytałam w „Stylowych radach”, że czasnek to prawdziwa bomba witaminowa – no, wtulaj synku, wtulaj! To ja się po łokcie urabiam, żeby było bardziej światowo, a ten....* Kędzierski podkreślając bezosobowość takiej komunikacji, zastosował częsty w filmach animowanych zabieg depersonifikacji dorosłych: nigdy nie widzimy ich twarzy. Do dzieci dostojnie przemawiają jedynie same korpusy*. Rodzice głównych bohaterów jawią się jako skorumpowani, materialistyczni egoiści, pozbawieni zdolności dawania uczuć, przegrani i zmęczeni życiem (Lisowska-Magdziarz 2000: 138). Dla bohaterów (pewnie także dla sporej grupy młodych odbiorców) to właśnie rodzice najpełniej uosabiają całą „groźę dorosłości”. Topos ten stanowi kolejny standardowy element kontrkulturowych przedstawień.

Najciekawszy, najbogatszy w neologizmy, oryginalne skojarzenia i niecodzienne konstrukcje językowe jest – obok idiolektu pani Frał – język głównych bohaterów serialu: Anusiaka, Konieczki, Maślany i Czesia. Reprezentując jednostki ulegające różnym formom przemocy, jednostki w różny sposób zniewolone, posługują się oni kodem, którego główną funkcją jest wyrażanie swego niezadowolenia i niezgody na owo zniewolenie. Opór bohaterów realizuje się w sposób mało wyrafinowany, ale bardzo skuteczny i charakterystyczny dla języka buntu: poprzez ośmieszanie świata dorosłych oraz łamanie tabu językowego i obyczajowego. Niski wariant mowy potocznej, mocno nacechowane ekspresywy, wulgaryzmy**, obscena (odwołujące się do obszarów anatomii, fizjologii i seksu) oraz obraźliwe przezwiska i wyzwiska stanowią dla młodych bohaterów formę emancypacji oraz sposób manifestacji walki o własną tożsamość (choć jest to tożsamość „negatywna”, oparta na kontestacji obowiązujących porządków, także językowych /Zgółkowa 2001: 146; por. Kowalikowa 2000; Kopczyńska 2007/). Twórcy filmu słusznie założyli, iż w polskich warunkach odreagowywanie na polu komunikacji może osiągnąć odpowiedni rezonans tylko w dosadności i hiperbolizacji.

Język głównych bohaterów można podzielić na kilka stabilnych znaczeniowo obszarów. Pierwszą grupę tworzą formy stosunkowo najłagodniejsze, zaczerpnięte z młodzieżowych języków środowiskowych lub na nie stylizowane, np.: *chłopacy* (chłopcy); *no jacho* (no jasne); *wujas* (wujek); *nie peniaj* (nie pękaj); *po lejbach* (po lekcjach); *włacha* (właśnie); *na polaju* (na języku polskim); *poracha* (porażka); *sprawucha*; *sprawuszka* (sprawa); *uro* (urodziny); *szczyni* (śmierdzi); *kąsać bryłkę* (rozumieć); *zajumać* (ukraść); *jareccy* (rodzice); *wypasizna* (coś super); *zamłócić mecza* (rozegrać mecz); *faktoza* (fakt); *superoza* (jest super); *racjoza* (mieć rację); *przykroza* (przykra sytuacja).

* Zabieg taki stosowany był już wcześniej w kreskówkach Disneya, jest też stałym rozwiązaniem plastycznym w serii *Krowa i kurczak* emitowanej w Cartoon Network. Zastosował go również Steven Spielberg w odniesieniu do niektórych dorosłych w filmie *E.T.*

** Wulgaryzmy definiuję jako jednostki leksykalne, za pomocą których mówiący ujawnia swoje emocje względem czegoś lub kogoś, łamiąc przy tym tabu językowe (Grochowski 2008: 19).

Kolejną grupę stanowią wyrazy prymarnie wulgarne, tradycyjnie odnoszące się do sfer anatomii, fizjologii i seksu, wyraźnie i celowo naruszające tabu obyczajowe. Są to formy, które już funkcjonują w systemie. W języku głównych bohaterów jest ich jednak niewiele: *mieć w dupie; kutafon; dupoliz; pinda; kurwa; cipa; ciule; matkojebcy; chujnia; pizduś; podpierdolił, spieprzaj*. Najmocniejszymi wulgaryzmami i obscenami posługuje się za to Miś Przekliniak. Postać ta (oparte na paradoksie zestawienie miłej pluszowej zabawki i jej „ordynarnego” sposobu mówienia) pełni funkcję „lingwistycznego harcownika”, swoistego „językowego wentyla”, umieszczona bowiem poza głównym światem przedstawionym, może pozwolić sobie na skrajnie niecenzuralny język, nie narażając głównych bohaterów na odrzucenie przez odbiorców (jest to jeden z przejawów konformizacji języka buntu, o czym będę jeszcze pisał). Realizatorzy Misiem Przeklinakiem posługują się w celach marketingowych, oferując nadawcom do wyboru: *Władców móch* w wersji *hard* lub *soft*.

Grupę z najliczniejszą reprezentacją językową tworzą wyrazy prymarnie neutralne oraz konstrukcje słowotwórcze, które dopiero w kontekście zdaniowym zyskują charakter wulgarnych leksemów znieważających. Twórcy seriali przekonująco dowiedli, iż każda jednostka języka może zostać użyta z intencją znieważenia odbiorcy i może odpowiadać całej gamie negatywnych emocji i pejoratywnej oceny (Peisert 2004: 46, 155), np.: *ty rowie; kompoście; pustaku; gazobetonie; czopie; frędzlu; druciany waflu; co za dekiel; ale mosiądz; ta chlora Andżelika* oraz dla wzmocnienia odwoływać się do sfer biologiczno-seksualnych: *ty sromie; moczowodzie; cycu, mięsny zgniłku; polipie, mysi bobku*.

Leksemy pól semantycznych fizjologii, anatomii, seksu (nazwy organów płciowych, ich funkcji, utworzonych od nich cech, różnych części ciała) stanowią najpowszechniejszą klasę wyrazów, które służą ekspresywizacji wypowiedzi i przełamaniu tabu (poprzez naruszenie norm obyczajowych). Tak też jest w omawianym serialu. W języku bohaterów formy te pełnią przede wszystkim funkcje zniewagi i wyzwiska, wyrażają też dominację nadawcy, np.: *jesteś pusty jak kiszki po salmonelli; jesteś pusty jak cięża urojona; niuchaj pałę; jebaku leśny; ty wączalcu pałczany; ty perwercie; oblechu; kutafilcu; napleciaku; farbuj łonowca*. Poniżenia odbiorcy, pomniejszenia jego statusu bohaterowie dokonują również przez zastąpienie imienia lub nazwiska oponenta obraźliwą frazeologią seksualną, np.: *tyś się chyba z Wackiem na czerepy pozamieniał; tyś się Konieczko z moim klokiem na głowy pozamieniał*. Intencje znieważania dodatkowo wzmacnia używanie słownictwa skatologicznego. Wynika to z potrzeby usytuowania oponenta w sferze „dołu cielesnego” – jego poniżenia, skalania (w ujęciu Bachtina). Używanie nazw wszelkich „produktów ciała” temu właśnie służy*. Stąd w wypowiedziach bohaterów określenia: *charkać; obesrany; przesrane; gówniarzeria; pierdziochu; ale sralnia*. Stylizowana na rytualny pojedynek słowny (bliska też dziecięcym „przezywankom”**) kłótnia Anusiaka i Konieczki jest tu wielce symptomatyczna: *–Ty zresz psie kupy! –A ty potem moje!*

* B. Kędziński nie wymyślił tu nic nowego. Jest to typowe dla języka buntu oraz wszelkich form kontrkultury. Bardzo podobne formy zniewag notowano już w średniowieczu. Używał ich nawet Mikołaj Rej (por. M. Peisert 2004: 72–75).

** Pojedynki słowne, będące zrytualizowanym wyrazem konfliktu, funkcjonują w wielu kulturach świata (por. M. Peisert 2004: 142–143). W środowisku dzieci agoniczna relacja uczestników komunikacji często skutkuje wzajemnym pojedyńkiem na „przezywanie się”.

–*A ty jesz kupy kup, gównojadzie!* Intensyfikacja funkcji obrażania następowała często również w wyniku duplikacji danego wyrazu lub budowania całego ich szeregu: *wy zdradzieckie gówniane gówna; gówno, gówno, dupa, dupa; Chuj, dupa, pizda, cycki**.

Język Anusiaka, Konieczki i Maślany ilustruje nie tylko podstawowy dla ideologii omawianych filmów podział na dyskurs oficjalny i nieoficjalny (buntu), ale także wskazuje na inne typowe dla racjonalności potocznej obszary semantycznych dychotomii, np.: miasta i wsi (*z pierwszej bruzdy wyorany; buraku; wiochmenie; ćmoku, kmiecie jeden; wy nieużytki*), normy fizyczno-psychicznej i jej braku (*karzeł w brylach; ty karyplu; wączhaj pałę kurduplu; ty dańko*) oraz stereotypowego, etnicznego postrzegania swojego i obcych (*stul dziąsła mošku; jakiś mosiek w kitce; a wy moški, co tak siedzicie?*).

Wypowiedzi głównych postaci precyzyjnie ujawniają jeszcze jedną bardzo ważną perspektywę: zdeponowany w języku powszechny fallocentryzm potocznej komunikacji (*baby są głupie jak kozy w nosie*). Atrybutem męskości (pozytywności, aktywności, dominacji) jest posiadanie *wacka* (członka). Jeśli ktoś go nie ma (jak Andżelika, koleżanka głównych bohaterów), staje się wtedy wrogiem, osobnikiem „męskoujemnym” (Wasilewski 2006a: 288), określanym jako *pedałka*, np.: *–jestem Karolina, a ty? –a ja nie, pedačko!; pedaček nie przyjmujemy; pedalizna tu lezie; spieprzaj stąd pedačko*. Męskość jest więc zarezerwowana dla dominujących, a ujmowanie jej spycha na pozycje podporządkowane i wyklucza z grupy mężczyzn: *przeستاń jojczyć, cioto!; czują się jak pedzio*. Męska dominacja – w której fallus staje się symboliczną bronią – najlepiej jest widoczna w częstych derywatach czasowników o znaczeniu uprawiania seksu, a dokładniej ujmując, seksualnej penetracji, np.: *ja pierdziu; ja pierdyle; ja pierdasze; ja pierdykam; ja pierdziule; ja pierdoluńe; ja pafnucze; ale wypierd; ale wypierdacha; wypierdzisty pomysł; ale wyjebizna; pierdoloza; zajebizna; zajebiocha; zarypiasty; zajebisty; zajebiaszczy; zajebioza*. Eksklamacje te, mocno nasycone ekspresją, wyrażają męską niezależność i dominację nad osobami lub rzeczami. Oznaczają werbalne panowanie nad nimi oraz kontrolowanie ich (przekształcanie za pomocą symbolicznego gwałtu czegoś krnąbrnego i zewnętrzznego w coś godnego lekceważenia /Wasilewski 2006a: 299/). Identyczne znaczenie – męskiej aktywności, wolności (poza wpływami systemu), niezależności oraz seksualnego kontrolowania danego obiektu czy zjawiska – posiadają liczne wykrzyknienia oceniające: *w dupę jeża; w pyte; w pytkę Zbysia; w pyte słońia; w bułkę pytową; wpyciarska sikawa; w kapsko Dziuni; w dziuplę szpaka; w kaczą rzepę; w kabzę żbika; w pyzdrę zbója*. Dodatkowo noszą one charakter zaklinającej, magicznej formuły, pozwalającej panować nad wrogim światem: dorosłych lub innych nieprzyjaciół.

Sprawność realizatorów w odzwierciedlaniu wzorców współczesnej komunikacji odzwierciedla również język Andżeliki – jedynej uczennicy, która została dopuszczona do głosu, posiada swój „własny język”. Głos to jednak ułomny – kalekie połączenie języka polskiego z angielskim. Bezmyślne wplatanie angielskich słów do wypowiedzi skutkuje powstaniem swoistego pidginu. Twórcy precyzyjnie pokazali

Symboliczna moc takich przezywanek wiąże się z magiczną wiarą w moc słowa. Podobnie wygląda „kiciorowanie bluzgów” w gwarze więziennej, por. J. Wasilewski (2006: 425).

* Twórcy zilustrowali tym samym kognitywną zasadę ikoniczności (typ ilościowy): im więcej formy (danych jednostek leksykalnych), tym więcej znaczenia.

absurdalną kolizję przaśności potocznej polszczyzny z globalną hegemonizacją angielskiego (Oleszczyk 2008: 42): *ty kmiecie, tak cieszą się stars; a parówki nie czytają magazynów?; cześć gajs; wszystko mam w as; ja się chyba kolaps*. Choć taka lingwistyczna hybryda jest charakterystyczna przede wszystkim dla języka Andżeliki, to również główni bohaterowie nie unikają podobnych konstrukcji, np.: *bazę trzeba abgrejdować; nie panikuj, moronie; mam taki kłest; dziękaska; nosz, mata faka*.

Nie można wreszcie nie wspomnieć o martwych bohaterach serialu i ich języku: Czesiu, Marcelu i Pułkowniku – „mieszkańcach” cmentarza. Jest to zresztą jedyny obszar wolny od przemocy języka i walk o dominację. Zastosowana przez Kędzierskiego figura osób „z zewnątrz”, które komentują poczynania innych postaci świata przedstawionego, jest częstym zabiegiem narracyjnym (nie tylko w filmach). Taka też jest główna funkcja Czesia w grupie przyjaciół. Lojalny i zawsze uśmiechnięty, ze spokojem neutralizuje największe konflikty i dramatyczne zapętlenia. Językowo wyróżniają go liczne neologizmy, np.: *trochę pieczące; już odbekłem* (połknięty język); *były smakowe* (smakowite); *pachniuch* (gaz ochronny). Natomiast Pułkownik z Marcellem, stereotypowi miłośnicy mocnych trunków (*ani kropelki? ani łyczeczunia? a co jeśli oni tam abstynenczą?*), często stosują zaklinające eksklamacje w funkcji emocjonalnej oceny, np.: *na pampuchy mojej starej!; na prostatę Dmowskiego!; na sanackie badyle!; na polucje Witos!*

Skrótko scharakteryzowany tu język wszystkich najważniejszych postaci – generalnie wulgarny, obsceniczny i agresywny – spotkał się z krytyką wielu grup odbiorczych. Autorom serialu zarzucano niski gust, prostactwo, ordynarność, wręcz nihilizm. Odczytując tekst *Władców móch* mimetycznie, nie dostrzegano jednak rzeczy oczywistej. Wszystkie te wypowiedzi zostały stworzone przez zawodowców ze znakomitą słuchem językowym, niejako na „zamówienie społeczne”, jako wzorcowe egzemplifikacja „języka buntu”. Mocny język bohaterów to tylko figury retoryczne, pozbawione autentyczności i ekspresywnej mocy spontanicznego przekleństwa, w którym wyładowuje się prawdziwa agresja.

Język bohaterów ujawnia tym samym konformizację „języka buntu”, pokazuje jego wpisanie w dominujące porządki medialnego przedstawienia (por. Lisowska-Magdziarz 2000). *Włatcy móch* to klasyczny przykład pozorowanej kontestacji; kontestacji w służbie mechanizmów rynkowych; kontestacji stworzonej na użytek i potrzeby telewizyjnych nadawców (przy równoczesnej akceptacji tego stanu przez odbiorców, którzy mają odnosić wrażenie, że obcuja z buntem i autentyczną kontestacją). Owa konformizacja „języka buntu” odbywa się na kilka sposobów: po pierwsze, w wyniku łączenia tradycyjnych przekleństw z wyrafinowanymi konceptami językowymi zamienia się funkcja wulgaryzmów. Stają się one nośnikami gry językowej, humoru, żartu, dowcipu (Kowalikowa 2000: 123). Po drugie, sposobem desemantyzacji wulgaryzmów jest podawanie ich jako cytatów, np.: *–Ty śmierdzący antysemito! -Nie jestem żadnym antysemitą, jestem za mały, żeby być antysemitą. Po prostu powtarzam po dorosłych; –mamy cię dość Czesio, wypierdalaj! –a co to znaczy? –tata tak powiedział wczoraj do mamy i sobie poszła; –a drut jej w szparę! –co to znaczy? –nie wiem, mój kuzyn tak mówi*. Po trzecie, umowność całego świata przedstawionego podkreślają również metatekstowe wtręty: *bardzo, bardzo niedawno temu, bardzo, bardzo niedaleko stąd; gdzieś między odcinkiem piątym a szóstym; nie peniaj, to kreskówka tylko*. Po czwarte: u podstaw desemantyzacji i dewulgaryzacji

wulgaryzmów leży konsekwentna polityka autorska realizatorów. Łamią oni językowe tabu, ale w bezpiecznych granicach żartu, satyry, przerysowania. Poprzez wyrafinowane akty językowej kreacji, tworzenie neologizmów i nietypowych form, twórcy jedynie grają wulgarnością oraz grają z wulgarnością. Autorzy z doskonałym słuchem i ogromną świadomością zasad językowej komunikacji nader sprawnie poszerzają granice potocznej polszczyzny, świadomie z nią eksperymentują, dekonstruują równocześnie jej mechanizmy, odwracają jakby system językowy „na drugą stronę”. Innowacyjnie łamiąc normy komunikacji, dają upust werbalnej energii żywego języka. Wszystkie te zabiegi neutralizują więc obsceniczność i wulgarność poszczególnych form werbalnych.

Poza tym, nie wolno zapominać, iż ośmieszanie Systemu za pomocą dosadnego języka oraz karnawałowe odwracanie porządków, ma zawsze na celu zaklinalnie świata, oswajanie trudnej i niezrozumiałej dla bohaterów filmu (oraz jego młodych odbiorców) rzeczywistości dorosłych. Jest to więc forma radzenia sobie z własną egzystencją poprzez werbalizację jej przejawów (por. Rusinek 2008). Twórcy zastosowali zabieg, w którym pozornie naiwne spojrzenie dziecka służy pokazaniu deficytów świata, ujawnia wstydlive zjawiska rzeczywistości dorosłych. Dlatego też główni bohaterowie mają 8 lat i chodzą do II klasy. Nie poddani pełnej socjalizacji, mogą pozwolić sobie na ostrą ocenę rzeczywistości. Figura dziecka, nieznającego praw rządzących dorosłym światem, jest bardzo skutecznym narzędziem krytyki. Warto też zauważyć, iż takie językowe i znaczeniowe gry, owo „przesterowanie języka”, może docenić tylko widz z wysoką kompetencją kulturową, odbiorca – który choć sytuuje się ponad bohaterami – nie wstydzi się jednak swoich anarchizujących fantazji (bezpiecznie wyrażanych przez serialowe postaci): o uwolnieniu od odpowiedzialności, represyjnych wymogów kultury wysokiej i reżimów oficjalnych dyskursów (Oleszczyk 2008: 42).

Atak na Szkołę, Kościół i Rodzinę nigdy nie przekracza w serialu granic akceptowalności i generalnie sprowadza się do krytyki powszechnie znanych wad tych instytucji, nie naruszając jednak ich logiki. Przykładowo, w odcinku poświęconym pierwszej komunii ostrze satyry skierowane na komercjalizację tego sakramentu (*szkoda Konieczki, nie dostanie prezentów ani kasy, widziałem u ojca fakturę na nowego kompa*) oraz biurokratyzowanie i absurdalność samych przygotowań do obrzędu (*jeśli ktoś pominie jeden mały grzeszek, będzie potępiony na wieki wieków amen*) jest asekuracyjnie poprzedzone eksplikacją Czesia: *dla niektórych osób sposób ich przedstawienia może wydać się fałszywy lub kontrowersyjny, jednak pamiętajmy, że dzieci patrzą na świat troszkę inaczej niż dorośli*. Przykład ten wyraźnie pokazuje, na czym polega konformizacja „języka buntu”.

Wpisanie serialu w mechanizmy rynku telewizyjnego zadecydowały, iż *Władczy móch*, podobnie jak i inne „kontrkulturowe przekazy” w oficjalnych mediach, funkcjonują w dialektycznym napięciu. Twórcy tak zbudowali swój przekaz, by z jednej strony sprawiać wrażenie odważnych i buntowniczych, a równocześnie funkcjonować na oficjalnym rynku medialnym i przede wszystkim promować (i sprzedawać) markę. I to realizatorom się w pełni udało. Obok telewizyjnych filmów animowanych (w wersji *soft* i *hard*) pojawiła się bowiem pełnometrażowa produkcja kinowa (co już stanowi pewien ewenement w polskich warunkach), serie komiksów, gier komputerowych, wydawnictw DVD, profesjonalna strona internetowa, wreszcie

ogrom komercyjnych gadżetów: figurki, pluszaki, kubeczki, naklejki itp. Działaniom tym towarzyszy wiele publikacji prasowych, omówień, publicystycznych analiz, wywiadów itp. O profesjonalizmie promocji marki świadczy także międzynarodowe zainteresowanie serialem*. Omawiane filmy oraz towarzyszące im pochodne teksty kultury stanowią więc doskonały przykład tekstu transmedialnego (por. Jenkins 2007).

Włatcy móch na pewno nie są przepojonym autentyzmem anarchistyczno-buntowniczym wyrazem oporu wobec Systemu. W dzisiejszych warunkach kultury popularnej włączenie tego typu przekazu w oficjalny telewizyjny *mainstream* automatycznie unieważnia prawdziwy bunt, konformizuje go i sprowadza do stereotypowych wykładników. Omawiany serial (także film kinowy) to przykłady precyzyjnie przygotowanego i w pełni profesjonalnego produktu, zrealizowanego przez zespół fachowców: zawodowych aktorów, animatorów i absolwentów szkół filmowych**, którzy doskonale znając składowe „języka buntu” i kategorii „oporu”, umieli przystosować je do lokalnych polskich warunków i równocześnie wpisać w globalne mechanizmy rynku medialnego.

Bibliografia

- Barker Ch. (2005), *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków.
- Grochowski M. (2008), *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa.
- Klejsa K. (2008), *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa.
- Konefał S.J. *Rysunkowi władcy złego smaku. Krótki przewodnik po animowanej nieobyczajności*, „Kino” nr 2.
- Kopczyńska D. (2007), *Wulgaryzmy w mediach i literaturze z lat 2000–2001*, [w:] *Polszczyzna publiczna początku XXI wieku*, red. E. Wolańska, Warszawa.
- Kowalikowa J. (2000), *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język trzeciego tysiąclecia. Język a komunikacja 1*, red. G. Szpila, Kraków.
- Lisowska-Magdziarz M. (2000), *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny – reklama – semiotyka*, Kraków.
- Majewska M. (2005), *Akty deprecjonujące siebie i innych. Studium pragmatolingwistyczne*, Kraków.
- Oleszczyk M. (2008), *Czesio i inne chłopaki*, „Tygodnik Powszechny” nr 10.

* Prawa emisji sprzedano wielu kanałom telewizyjnym (MTV, Comedy Central) oraz nadawcom międzynarodowym (m.in. do Francji, Holandii czy nawet Meksyku).

** Jeden z pomysłodawców serii Bartosz Kędziński posiada absolutorium z reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Przed *Włatcami móch* montował teledyski, tworzył animacje do programów telewizyjnych i filmy reklamowe. Razem z Kędzińskim serial wymyślił Paweł Pewny, szef firmy RMG produkującej filmowe efekty specjalne. Inne osoby zaangażowane w projekt (przede wszystkim Beata Rakowska, Elżbieta Golińska, Adam Cywka, Krzysztof Kulesza i Krzysztof Grębski) to zawodowi aktorzy, absolwenci PWST w Krakowie i Wrocławiu.

- Otrocki M. (2006), *Dyskurs – pojęcie jako perspektywa. W stronę modelu analizy dyskursu Normana Fairclougha*, [w:] *Oblicza komunikacji 1. Perspektywy badań nad tekstem, dyskursem i komunikacją*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska, Kraków.
- Peisert M. (2004), *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław.
- Rusinek M. (2008), *Jak przeklinać. Poradnik dla dzieci*, Kraków.
- Wasilewski J. (2006), *Retoryka dominacji*, Warszawa.
- Wasilewski J. (2006a), *Fallocentryzm szarego człowieka*, [w:] *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków*, red. M. Marcjanik, Warszawa.
- Zgółkowska H. (2001), *Agresja językowa jako narzędzie kształtujące tożsamość pokoleniową*, [w:] *Zmiany w publicznych zwyczajach językowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Warszawa.
- Zuchora A. (2006), *Dzieciństwo w wersji hard*, „Film” nr 11.

Linguistic layer as the key to interpreting the series "Włatcy móch" Bartosza Kędzierskiego

Abstract

In the article I discuss the linguistic layer of the animated TV series "Włatcy móch". Main characters' language realizes assumptions of the "language of rebellion" and it rebels against the society. Standards of communication functioning in the series reveal the domination of machines of reprisal: school, family and church, and forms of rebellion against them. It is expressed mainly by breaking the linguistic taboo (insults, vulgarisms) and social taboo (various obscenities). However, there is no authenticity, because these are elements of conscious linguistic creation. The examined series perfectly meets the standards of mainstream, where the language of rebellion is conforming and adjusting to the requirements of the official media market.

Key words: animated series, domination, language of rebellion, vulgarism, obscenity, conformity

Bogusław Skowronek

doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny, pracuje w Katedrze Lingwistyki Kulturowej i Komunikacji Społecznej oraz Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Główne zainteresowania badawcze to filmoznawstwo, medioznawstwo, lingwistyka kognitywna, studia kulturowe oraz kultura popularna. Autor wielu publikacji poświęconych mediom audiowizualnym, językowi i komunikacji oraz współczesnej szkole. Popularyzator kultury filmowej.