

Marek Zaleski (IBL PAN)

Estetyka zmańczonych emocji, estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie *

Zmańcone kategorie

Od ponad dwóch dekad konstatujemy - tak w literaturze, jak filmie i sztuce - dominację „gatunków zmańczonych” (by posłużyć się określeniem Clifforda Geertza, które zrobiło karierę). Ten rodzajowo-gatunkowy synkretyzm stał się wyróżnikiem estetyki późnej nowoczesności. Podobnie, metafory wszelkiej hybrydyczności, metamorfozy bądź też labilności, przyjęły się jako pomocne w charakterystykach nie tylko kultury, ale również form życia właściwych dla społeczeństw „płynnej nowoczesności” - by z kolei sięgnąć po inną, równie popularną dziś metaforę. Owa inwazja form i kategorii „skotłowanych”, wedle słów Geertza, wymusza na nas – jak powiada on – nie tylko zwrot ku inter-, czy raczej trans-dyscyplinarności, ale także akceptację „demokratycznego klimatu”, którego dobrodziejstwami cieszy się nasze myślenie i którego niepożytkami się trapi.

Zamiast ustawionych w zwartym szyku „rodzajów naturalnych”, sztywnej, ostro zróżnicowanej pod względem cech jakościowych typologii, coraz bardziej dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie rozporządzamy żadnymi konwencjami interpretacyjnymi. Mamy ich

więcej niż kiedykolwiek, ale są one zbudowane - a często jedynie sklecone - tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej”.¹

Konsekwencje z tego wyciągnęli artyści i pisarze, ale także badacze literatury czy filozofowie, w tym także ci, którzy zajmują się afektami. Oni akurat nas interesują szczególnie i do nich chcę się odwołać. Kiedyś - za Spinozą - wyróżniano afekty prymarne i pochodne, dziś badacze wolni od wymogu taksonomicznej nieskazitelności zaczęli mówić o ich kontaminacjach, czynnych w naszym życiu bądź transmitowanych przez dzieło.² I tak na przykład, osiadła na uniwersytecie Stanforda amerykańska badaczka Sianne Ngai, autorka książki *Our Aesthetic Categories*, zwraca uwagę na zyskującą dziś coraz większą popularność estetykę zmaconych afektów, afektów którym właściwa jest nie tyle ambiwalencja ile nieokreśloność; afektów, które nie prowadzą do rozładowania emocji, nie wywołują przeżycia kataraktycznego, ale przeciwnie, pozostawiają nas w pomieszaniu.³ Mówi o *stuplimity*, czyli o mieszance oszołomienia i ośpienia: to co, *stuplime*, powstaje na skrzyżowaniu tego co wzniosłe ale i zarazem nudne. Niełatwo tu o polskie

* Tekst powstał ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC_2011/03/B/HS2/05729.

¹ C.Geertz, *O gatunkach zmaconych*, przeł. Z. Łapiński „Teksty Drugie”, 1990 nr 2, s.114

² Akurat w na tym polu było o to łatwo. Zdaniem B. Massumi, afekty mają to do siebie, że stanowią „synestetyczne perspektywy”, w których interferują różne poziomy intensywności, związanej procesami nieliniowymi. Por. B.Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A.Lipszyc, „Teksty drugie”, 2013 nr 6, s.127

³ S. Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - London, 2012

tłumaczenie, podobnie zresztą, jak i w przypadku wprowadzanych przez nią pozostałych terminów: *cute*, *zany*, i *interesting*.

Owe kategorie estetyczne Sianne Ngai traktuje jako dyskursywnie ustanawiane oceny (zarazem komunikowane doznania) i jako stylistycznie zobiektywizowane jakości (upostaciowane w obiekcie estetycznym). To czyniąc, bada zachodzące tu relacje między tymi porządkami: porządkiem tego, co dyskursywne, opisujące i oceniające, stanowiące materię sądu estetycznego (subiektywnego, ale przecież pretendującego do obiektywności) i porządkiem tego, co stylistycznie rozpoznawalne jako pewne cechy jakościowe, materialne, zobiektywizowane, a więc uprawniające wydany sąd. Sąd estetyczny to obiektywizacja uczuć. Ma to do siebie, że przynależy do klasy sądów performatywnie „kłopotliwych”, bo - jak powiada za cytowanym przez siebie Stanleyem Cavellem - jest sądem na poły opisowym, na poły zaś wartościującym i wyraża sposób, w jaki ktoś sądzi coś, niby tylko to coś opisując. Sprawczość sądu i wartościowanie są w nim niejako przemycane, podobnie jak jego obiektywizm polega na maskowaniu jego subiektywności. Sądy estetyczne są więc trudno odróżnialne od analitycznych. Co więcej, kategorie estetyczne mają także i to do siebie, że stanowią *ideologemy*, łatwo stanowiąc elementy ideologicznych scenariuszy naszej recepcji świata i wytworów kultury. Tymczasem i dziś jeszcze utożsamia się doświadczenie estetyczne z bezinteresownością jako emocją i zarazem nastawieniem. Ale większość naszych doświadczeń estetycznych, podkreśla Ngai, stanowi kombinację zwykłych uczuć, nierzadko sprzecznych, przedsądów i idiosynkrazji o charakterze społecznym, które zamają kategorie estetyczne. Większość z nich domaga się uzasadnienia, które zawiera

argumenty ze świata pozaestetycznego: polityczne, moralne, historyczne, etc. Estetyka nie jest jedynie dyskursem przyjemności i oceny ale uprawomocnienia, gdzie często dopuszczamy się retorycznych nadużyć i społecznych manipulacji.

Czym charakteryzuje się więc, na przykład to, co kwalifikuje jako *cute*? *Cute* to skrócona forma *acute*, to słowo kiedyś znaczyło *pretty*/śliczny, ale w etymologicznie wywodzi się od łac. *acutus* – ostry. Otóż *cute* opisuje pewien rodzaj atrakcyjności, która jest związana z młodością, ale zarazem ze szczególnym wyglądem. Mianowicie z pedomorfizmem, czyli wyglądem dziecka. (Ngai podaje przykłady: Mickey Mouse, Pokemon) . *Cute* jest urocze, słodkie, skłania nas do opiekuńczości . *Cuteness* to kwalifikacja polegająca na „estetyzowaniu bezsilności”. Zasadza się na sentymentalizowaniu tego, co znikome, bezbronne, słabe. Owa *cuteness* przysługuje temu, co kojarzone jako infantylne, kobiece, niegroźne, nawet jakoś upośledzone. Jest w niej jakaś sadystyczna komponenta (dość wspomnieć gotowość z jaką dzieci są skłonne zamęczyć z miłości swoich ulubieńców. To, co *cute* jest sytuowane (i sytuuje się) w pozycji podrzędności, kondycją tego, co *cute* jest wdzięczenie się, mizdrzenie, zabieganie o sympatię, o opiekę - co jest znakiem, że *cute* nie oznacza statycznego stosunku sił, ale raczej dynamizm i złożoność walki o władzę. („Pan jest taki duży a ja taka malutka...”. Tutaj emblematyczną postacią jest, na przykład, Audrey Tatou w filmie *Bóg jest wielki, a ja malutka* , romantycznej komedii o pechowej dziewczynie, która usiłuje znaleźć swoje miejsce na ziemi.

„Słodkie” są dziecięce zabawki, ubranka, wypchane misie, etc. *Cute* przynależy do domeny łatwej, swojskiej konsumpcji. Przymiła się i

wdzięczy. Jest sielankowe albo banalnie romantyczne, wskazuje na złożoność naszego pragnienia bycia w „prostszych” stosunkach ze światem, pragnienia doświadczenia utopijnej zgodności jakościowego wymiaru owej konsumpcji i zarazem jej utylitarne wymiaru. Czyli wyzbycia się podejrzliwości wobec rynku jako maszyny wprzęgającej nas w ekonomię interesów, w której tracimy status suwerennych podmiotów.

Z kolei *zany*, tłumaczy się jako niedorzeczne, błazeńskie, „odjazdowe”, „zakręcone”. (Zannino to postać z *commedia dell'arte*). Odnosi się do naszego zachowania jako działania, czyli ustanawiania znaczeń (a więc do zachowań performatywnych). *Zany* to estetyka zabawy ale i pracy. *Zany*, powiada Ngai, jest *hot to trot*, czyli tak gorące, że aż parzy, w stanie wyższym, do utraty tchu. To jakby „jazda po bandzie” właściwa dla estetyki ponowoczesnej burleski ale i ponowoczesnego fordyzmu. „Zakręcone” jest afektujące więc i odczuwalne (ważny jest fizyczny aspekt tego co „zakręcone”). To estetyka gorączkowego dziania się i, jako taka, stanowi często pomost między tym, co popularne/masowe i tym, co awangardowe. „Odjazdowe” były kabarety *dada*, ale „odjazdowe” są popularne programy rozrywkowe. „Odjazdowe” albo „zakręcone” to coś, co wpędza w konfuzję swoją nadmiarowością, nadobfitością, nadaktywnością. Nie jest to jednak kategoria zastrzeżona dla sztuk performatywnych jedynie. Często odnosi się do przedstawień pracy jako produkcji, do działalności, w której zaciera się granica między pracą i zabawą, albo do przedstawień kondycji prekariatu, czyli ludzi niepewnych jutra pozbawionych poczucia bezpieczeństwa, żyjących w niepewności losu.

Interesting czyli interesujące, oznacza nieoczywiste, ale zarazem ryzykowne. Jest zawsze negocjowane: w mniejszym bądź większym stopniu okazuje się zamaskowanym agonem. Kiedy ktoś mówi: to „interesujące”, domagamy się od niego uzasadnienia. Uznanie czegoś za interesujące jest pierwszym krokiem do uczynienia go takim. W tym, co „interesujące” odnajdujemy konfuzję: jest takie, bo stawia opór, nie daje się łatwo oswoić, sprowadzić do tego samego (już znanego). Według Schlegla, powiada Ngai, interesujące i ironiczne są zbieżne, jako nie poddane uprzednim, uniwersalnym regułom, okazują się idiosynkratyczne i subiektywne. A więc „interesujące” ma całkiem wysoką genealogię w myśli estetycznej. Ale dziś w Ameryce, jeżeli ktoś powie „to interesujące, co Pan mówi”, daje rozmówcy grzecznie do zrozumienia, że mówi rzeczy niedorzeczne.

Podsumowując: owe kategorie odnoszą się do aktywności (i do wytworów tejże aktywności) związanych z udziałem w procesie konsumpcji (*cute*), działania-zabawy/produkcji (*zany*), wreszcie aktywności w procesie komunikowania się (*interesting*).

Ngai opisuje więc kilka kategorii estetycznych zbudowanych w oparciu o afekty, jak je nazywa, „pomniejsze” (*minor*), czy też afekty mniejszej wagi. Ale wymienia też inne, na przykład *glossy* (błyskotliwe, ale efekciarskie), *messy* (niechlujne, ale bezpretensjonalne), *flabby* (ślamazarne, ale niepozbawione fantazji), *glamorous* (wystawne, ale zarazem nie pozbawione blichtru), *whimsical* (kapryśne i manieryczne, ale wytworne), *luscious* (uwodzicielskie, ale w sposób przywodzący do zguby), *cozy* (przytulne, ale banalne), *wacky* (dziwaczne, ale intrygujące), *quaint* (osobliwe, ale niepokojące), *dainty* (wyrafinowane, ale przesadnie).

Wszystkie te określenia opisują jakąś relację estetyczną , czyli rodzaj naszej uwagi charakteryzującej sposób, w jaki jawią się nam obiekty, to znaczy, oddają aspekty w jakich jawią się obiekty (niezależnie od swej funkcji, pochodzenia, gatunkowości), aspekty, którym towarzyszy ocena w oparciu o pozytywne bądź negatywne uczucia towarzyszące naszej percepcji.

Według Ngai nasze afekty, również często te „pomniejsze” afekty ufundowane są dzisiaj na afekcie lęku. Dlaczego? Ngai w swojej pierwszej książce *Ugly Feelings* przywołuje Lacana, który uważał, że lęk jest afektem prymarnym, przynależnym niejako do kondycji ludzkiej, jako że jest obawą przed wygaśnięciem Pragnienia, czyli śmiercią tego, co dawna medycyna określała mianem *vis vitalis*. Zostawiając zresztą samego Lacana, trudno nie zauważyć, że lęk , niepokój, jest podstawowym wymiarem egzystencji , tej jednostkowej i tej społecznej, w dobie „płynnej nowoczesności” czy w „społeczeństwie ryzyka”, jak naszą współczesność określają socjologowie.⁴ W klasyfikacji zaproponowanej przez Ngai lęk jest jednym z tych „nieprzyjemnych ” uczuć (*ugly* w tym wypadku raczej należałoby tłumaczyć „nieprzyjemne aniżeli „brzydkie”, bo kalifornijska badaczka akcentuje tu dotkliwość owych inkryminowanych uczuć, towarzyszący im dyskomfort), uczuć, które nie mają moralnych konotacji i nie wywodzą się ze świata Arystotelesowskiej poetyki. Nie wywołują moralnego przeżycia jak silne afekty: podziw, pogarda, gniew czy litość i dają asumpt do zbudowania estetyki niekatartycznej, jak powiada.⁵

⁴ Jedni żyją w lęku z powodu niepewności ekonomicznej, inni , sybaryci społeczeństwa konsumpcyjnego dręczeni niepokojem, że coraz trudniej im podsyć słabnące pragnienie pragnienia. Por. Z.Bauman, *Płynne życie*, przeł. T.Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007 s. 9 i n.

⁵ S. Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - London, 2005, s.7-9

Prowadzą w tym względzie do zawieszenia naszych reakcji i, podobnie, polityczności naszych reakcji – albo wręcz paraliżują nasze emocje i reakcje. Lęk nie tyle zamienia się w nasz repulsywny strach przed rozpoznanym zagrożeniem, ile staje się towarzyszącym nam nastrojem przyprawiającym o zawrót głowy, nie dającym się wyartykułować dyskomfortem na skrzyżowaniu tego co „wewnątrz” i „zewnątrzne”. Bowiem lęk stawia nas w obliczu niewiadomego, które trzyma nas na uwięzi i zmusza do sondowania przyczyn dyskomfortu. Lęk zawiesza nasze dociekania w niepewności, prowadzi do niekonkluzyjności, każe oscyłować między sprzecznościami, pozostawia w pomieszaniu. Estetyce naszych afektów (zwłaszcza owych podrzędnych afektów, inaczej niż estetyce piękna, brzydoty, wzniosłości, tragiczności, komiczności), właściwe jest to, że nie prowadzi ona do emocjonalnego rozładowania, szoku, wstrząsu, ale lokuje w niepewności, na progu tego, co bulwersujące a zarazem niedorzeczne. Dziś nasze afekty wywołują sprzeczne bądź ambiwalentne emocje. Wprowadzają bardziej w konfuzję aniżeli rewoltują. Raczej dają do myślenia aniżeli przekonują czy do czegoś zjednują. Mają więc charakter performatywny, ale jest to performatywność słaba. Dlatego należałoby dodać, że estetyka zmaconych afektów nie daje się łatwo stosować na sposób publicystyczny, służyć realizacji określonych celów politycznych. W estetyce o której mowa, emocje są efemeryczne i niejako jednorazowe: są bardziej następstwem dziejących się zdarzeń, aniżeli realizacją skodyfikowanego instytucjonalnie scenariusza. Czy nie do niej odwołują się twórcy współcześnie? Wspomniana tu Sianne Ngai, przywołując rozpoznania Theodore’a Adorno utrzymuje, że jest to estetyka właściwa dla współczesnej awangardy. Tam gdzie literatura dzisiaj flirtuje z estetyką kiczu czy też estetyką *camp*, tam właśnie dokonuje się skryta

praca afektów i kategorii, o których tu mowa. Tam , gdzie pisarz czy artysta prezentuje się nam jako bezsilny atleta, czyli ktoś, kto jest poddany dyktatowi rynku i niewolny od kompromisów, ktoś, kto wyposażony jest dziś już w nikłą moc sprawczą, ale kto zarazem nas intryguje, daje nam do myślenia, wprawia w konfuzję, irytuje albo wymaga od nas wyższego stopnia wtajemniczenia, odwołuje się do naszego snobizmu, ale zarazem trochę nas nudzi, tam właśnie sięga po środki i emocje tu scharakteryzowane. Jego sztuka ma coś z błazenady, z dawnej kłowniady, ale i zarazem lokuje się w szacownej już dziś tradycji wymierzania policzków powszechnemu smakowi, czy romansowania z tym, co bezużyteczne i praktykowania tego, co bezinteresowne. Ze swej „bezsilności” artysta dzisiaj czyni więc cnotę: nie daje się politycznie zinstrumentalizować. Zaryzykowałbym twierdzenie, że estetyka zmańczonych afektów dochodzi do głosu również tam , gdzie dochodzi do głosu, albo wręcz staje się dziś normą estetyka *weird* . Filmy Ulricha Seidla, Petra Zelenki, Michela Hanekego, Aleksieja Bałabanowa, Leosa Caraxa, a w Polsce choćby Marka Koterskiego, Małgorzaty Szumowskiej, Łukasza Barczyka, Wojciecha Smarzewskiego, fotogramy Nan Golding czy Davide’a LaChapelle, i odpowiednio, niektóre akcje autorów polskiej „sztuki krytycznej”, albo powieści graficzne Macieja Sieńczyka. Również finałowe powieści z edycji Nagrody Nike, *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza, *Małe lisy* Justyny Bargielskiej, *Nocne zwierzęta* Patrycji Pustkowiak, wcześniej niektóre prozy Wiedemanna, mogłyby tu dostarczyć materiału do analizy.

Spektakl jak butelka z benzyną

Rozpoznania dotyczące charakteryzowanych tu kategorii estetycznych dają się przenieść i zastosować na gruncie tekstów, z którymi mamy do czynienia w Polsce w latach ostatnich. Chciałbym, poddać tu pod rozważenie dlaczego sztuka Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* (ale i zarazem jej inscenizacja dokonana przez Grzegorza Jarzynę), i jej powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* pozwalają się ulokować w obrębie estetyki skonfliktowanych afektów i dlaczego. I co z tego wynika dla literatury i teatru? I dla naszego sposobu obcowania z literaturą - dzisiaj.

W opinii wielu krytyków sztuka Masłowskiej zyskała sobie miano „publicystycznej”.⁶ Jej tekst ma oczywiście swój wymiar polityczny. Ale czy ma charakter publicystyczny? Rozstrzygnięcie tej kwestii wydaje się sprawą zasadniczą. Bowiem coś, co jest publicystyczne, jest tym samym jednoznaczne. Zarzut publicystyczności zdaje się zatem uchylać ambiwalencję emocji i znaczeń o których mowa. Albo tekst/inscenizacja Masłowskiej nie ma takich właściwości, albo konstатовana przez krytyków recenzentów publicystyczność jest nadinterpretacją tekstu/inscenizacji, ekstrapolacją poglądów i sądów estetycznych nie mających oparcia w tekście/inscenizacji, zatem pochodną wadliwego, bo nadmiernego udziału czynnika ideologicznego w rozmowie o tym, co polityczne.

Na początek nieco faktów: „Spektakl powstał w ramach mającej miejsce w marcu roku 2009 kolejnej edycji niemieckiego Międzynarodowego Festiwalu Dramaturgów poświęconego Tożsamości i

⁶ „Kiedy kolejny raz na sesji zdjęciowej zaproponowano, żebym owinęła się białoczerwoną flagą, poczułam, że za chwilę zwymiotuję sama sobą” –mówi autorka w rozmowie z Katarzyną Surmiak - Domańską, *Jestem bogiem rzeczy małych*, „Wysokie obcasy”, z 20.10, 2012, s.34

Historii (Internationales Autorenfestival zu Identität und Geschichte), w roku 2009 noszącego podtytuł "Digging deep and getting dirty" (Kopiąc głęboko i brudząc się). Masłowska znalazła się w towarzystwie Mariusa von Mayenburga, Marka Ravenhilla, Izraelki Yael Ronen i argentyńskiego Niemca Rafaela Spregelburda. Prapremiera odbyła się w berlińskim teatrze Schaubühne am Lehniner Platz, który był też koproducentem przedstawienia. Nosila tytuł *We tried even harder*. 20 marca aktorzy TR zagrali *Między nami...* po polsku, niemieckie napisy wyświetlano tylko na elektronicznej tablicy nad ich głowami.

Bardzo szybko okazało się, że spektakl trafia w punkt festiwalowej idei. Drwiąc z Polaków, otwiera także niemieckie i europejskie kompleksy, jest absolutnie zrozumiały dla zagranicznej widowni. Chyba jeszcze ani razu Jarzyna nie miał tak gorącego odbioru premierowego spektaklu w krajach niemieckojęzycznych.⁷

”Jako autorkę spotkało mnie spełnienie, bo ludzie płakali i śmiali się na przemian i wychodzili z teatru, głośno mówiąc i machając rękami. Jednak spektakl był jakąś tam butelką z benzyną” – mówiła Masłowska⁸

5 kwietnia 2009 miała miejsce jego polska premiera w warszawskim TR zatytułowana *Między nami dobrze jest*. Spektakl wszedł na scenę poprzedzony famą opublikowanego rok wcześniej a zamówionego przez TR tekstu dramatu . Jego recepcja była bardzo zróżnicowana, choć dominował ton zaskoczenia. Rezydentka GW pisała:

⁷ Łukasz Drewniak, *Masłowska rozśmiesza Niemców* („Dziennik”), cyt. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70040.html>. Dostęp 15.06.2014

⁸ J.Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona* („Rzeczpospolita”). Cyt, za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71677.html>. Dostęp 15.06.2014

Autorka *Wojny polsko-ruskiej pod flagą bialo-czerwoną i Pawia królowej*, uważana dotąd za krnąbrne dziecko lansowane przez pozbawioną gustu i poczucia przyzwoitości krytykę, niespodziewanie podbiła serca konserwatystów. Recenzenci, którzy brzydzili się Masłowskiej hiphopowej, dresiarsko-praskiej, z ulgą powitali Masłowską dojrzałą, zaangażowaną, podejmującą ważne kwestie historyczne, mającą w zanadrzu parę złośliwość pod adresem gejów, feministek i zepsutego kapitalizmu. Pokazując trzy pokolenia kobiet (Babcia, Matka i Mała Metalowa Dziewczynka) ściśniętych w warszawskiej kamienicy, naznaczonych przez pamięć o wojnie, odrzuconych przez transformację, Masłowska wydobywała zarówno absurdy dyskursu patriotycznego, jak i poprawnego politycznie pustosłowa. Wokół tekstu rozgorzały więc spory o ojcostwo - kto zapłodnił wyobraźnię artystki: tradycjoniści czy liberałowie (bo na to, że sama z siebie poczęła, nikt jakoś nie wpadł)? *Między nami...* z jednej strony porównywano do prozy Jarosława Marka Rymkiewicza i traktowano jako hołd dla kulturotwórczej, społecznej roli Radia Maryja, z drugiej - omawiano na Gender Studies, chwalono w fanzinach. Ideologiczne przepychanki trwały miesiącami (...).⁹

Ta sytuacja powtórzyła się i po warszawskiej premierze teatralnej. Masłowska stała się obiektem rywalizacji prawicowych i lewicowych publicystów. Sama autorka w wywiadzie dla „Dziennika” tak mówiła o swoim dramacie:

Zderzyłam pokolenia: języki, sposoby myślenia, funkcjonowania, inne codzienności, żeby wydobyć ten zgrzyt, ten brak czegoś takiego jak „statystyczny Polak”, brak platformy, na której to by się wszystko spotykało i moglibyśmy powiedzieć „my”. Wszystko to jest w tej sztuce dość makabryczne, przerysowane, ale wydaje mi się, że tutaj po raz pierwszy mówię coś potencjalnie dobrego. Oczywiście nie formułuję wprost żadnego pozytywnego przesłania, ale to pierwsza rzecz, którą napisałam nie pod hasłem:

⁹ Joanna Derkaczew, *Między nami wojna jest* („Gazeta Wyborcza”). Cyt. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/69983.html>. Dostęp 15.06.2014

w jakim okropnym kraju żyjemy, a jak tu szaro! Odwrotnie, jest tu moja afirmacja bycia Polką i polskości, totalnie dzisiaj wyszydzonej, zmieszanej z błotem i traktowanej jako skaza, jako policzek wymierzony przez los, przynajmniej w moim pokoleniu. ¹⁰

Historię Warszawy Masłowska określiła słowami "tragedia na tragedii". Przedstawiła ją w opozycji do mimo wszystko pięknego, jej zdaniem, Krakowa. Jako źródło ekstremalnych treści w "Między nami..." wskazała też relację z babcią, która jej i bratu "mantrowała swoje doświadczenie wojenne"¹¹

Nie-święta rodzina w pikselach

O czym jest tekst Masłowskiej? Posłużę się opinią jednej z krytyczek, bo stanowi dobry punkt wyjścia do rozmowy:

W centrum swojego zainteresowania stawia podejrzaną grupę, jaką jest rodzina polska. To kategoria dosyć niejednoznaczna, cokolwiek podejrzana i wciąż fascynująca, nieustannie przyprawiająca o stany lękowe lub salwy niepohamowanego śmiechu, co świetnie Jarzyna punktuje. Niekoniecznie jest to najmniejsza jednostka życia społecznego. Polska rodzina to wnuczka (Mała Metalowa Dziewczynka - Aleksandra Popławska), matka (Halina - Magdalena Kuta) i Osowiała Staruszka na Wózku Inwalidzkim (babcia - Danuta Szaflarska). Polska rodzina to także rodzina celebrytów, czyli person, które są znane z tego, że są znane, oraz rodzina osiedlowa składająca się z wykluczonych, sąsiadek, psiapsiółek, spikerów z Radia Maryja (osiedlowy gej, Bożena -

¹⁰Cyt.za:<http://kulturaonline.pl/maslowska,o,miedzy,nami,dobrze,jest,tytul,artykul,4813.html>. Dostęp 15.06.2014

¹¹ <http://www.rozmaitosci.home.pl/balkon-przez-komunistow-urwany-relacja-ze-spotkania-z-grzegorzem-jarzyna-i-dorota-maslowska-na-festiwalu-boska-komedia>. Dostęp 15.06.2014

Marta Maj, głos z radia - Lech Łotocki), czy rodzina czytelniczek gazetki Tesco. U Jarzyny polska rodzina rozrasta się i ogromnieje w oczach, dopisując do swojego drzewa genealogicznego kolejne typy. Okazuje się, że owa polska rodzina to cała Polska, a dla niektórych Polska to cały świat¹².

Swoją drogą: czy nie mamy tu do czynienia ze znaczącą nieobecnością? Mam tutaj na myśli „brak” ojca.¹³

Wyrażane w recenzjach opinie zarówno o tekście Masłowskiej i o jego inscenizacji przez Jarzynę, były rozmaite. Od entuzjastycznych po wysoce krytyczne. Rozrzut opinii i zarazem emocji czytelnika czy widza, oraz to, co pracuje na rzecz ambiwalencji znaczeń tekstowych i teatralnych, jest dla mnie tutaj kwestią kluczową. Stawiam tutaj tezę, że zmałona estetyka, którą tu pokrótce przywołałem, odgrywa kapitalną rolę.

Już didaskalia w Scenie pierwszej dają bardzo literackie podpowiedzi i sytuują postaci w estetyce zmałonych emocji:

Mała Metalowa Dziewczynka w marynarskim ubranku i dziko prężącą się kokardą w rzadkich metalicznych włoskach i jej babcia, Osowiła Staruszka na wózku inwalidzkim ciągnąca za sobą po wykładzinie splątane kable warkoczy albo pajęczyn, są w nim jak pasażerki tonącego statku- zawieszzone pomiędzy paniką a nudą, bezmyślną aktywnością a bezmyślną stagnacją, klaustrofobią a lękiem przestrzeni, z

¹² Zofia Bartoszewicz, *Melancholijne grzebanie w pikselach* („Czas Kultury”). Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/82662.html>. Dostęp 15.06.2014

¹³ Co sugeruje trop autobiograficzny. „Interesują mnie te relacje, wyrastałam w matriarchacie. Moja rodzina miała podobną strukturę jak ta, którą pokazałam w *Między nami dobrze jest - babcia, mama i ja*” – powiada Masłowska w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską dla „Tygodnika Powszechnego” (2012 nr 42), a z drugiej czyni ją być może jednym z tych diagnostów, którzy (używam formy męskoosobowej, bo jest wśród nich także chociażby Tadeusz Konwicki) uważają polską kulturę za faktycznie matriachalną, a w każdym razie wskazują na zajmowaną pozycję męskich podmiotów jako na nieuprawnioną.

charakterystyczną dla osób skazanych na swoje towarzystwo niejasnością, czy bardziej gonią się, czy przed sobą uciekają, czy zmęczone jednym i drugim trwają w bezruchu. Pomiedzy ich naprzemiennymi napadami stuporu i nadpobudliwości matka Dziewczynki, Halina, wykonuje z niewzruszeniem automatycznego zwierzęcia pociągowego automatyczne czynności gospodarcze, a teraz akurat wychodzi wyrzucić śmieci).¹⁴

Podkreślana stagnacja i aktywizm, desperacja i hektyczność, automatyzm i kompulsywna seryjność zachowań czyniąca z nich postaci marionetkowe, nadaje ich działaniom tak chętnie wykorzystywany przez estetykę *zany* wymiar burleskowy, właściwy dla przedstawień kondycji ludzi znajdujących się w trybach wielkokapitalistycznego społeczeństwa-maszyny . Fragmenty didaskaliów odnoszące się do scenografii również wydobywają wspomniany element nietrwałości połączonej ze stagnacją , obecność katastrofy podminowującej zatęchły, skrzętnie budowany ład , prowizorkę skrytą za pozorami stałości:

Stary wielokondygnacyjny budynek ludzki w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi- jedne wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niskim niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwietrzałym Ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka w żyrandolu. Wnętrze sprawia cały czas wrażenie zbudowanego na pękającej ziemi albo spychanego spycharką. (*Mndj*,5)

¹⁴ D. Masłowska , *Między nami dobrze jest*, Wyd. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2009, s.5. Dalej cytaty z dramatu oznaczam w tekście *Mndj* z numerem strony.

Jak należałoby zatem ocenić zabieg inscenizacyjny, polegający na rezygnacji z podkreślanych w didaskaliach brzydoty, ubóstwa i dominującego w zagraconym pomieszczeniu chaosu na rzecz wypracowanej estetyzacji teatralnej przestrzeni?

Grzegorz Jarzyna nie bawi się na scenie w dokładne odwzorowywanie okropności świata wykreowanego przez Masłowską. Tworzy raczej sceniczny obraz jego założonej umowności. Tu wszystko jest tylko lekko zaznaczone, jak narysowane dziecięcą kreską fantastyczne obrazki. Zatłoczone mieszkanie umieszcza w czystej, białej przestrzeni ścian, na których pojawiają się animacje i projekcje zdjęć.¹⁵

Zabieg ten poróżnił krytyków. „Jarzyna w przyjemny sposób odebrał sztuce turbodoładowanie” – pisała Christine Kuehl.¹⁶ Nie tylko ona.

Premiera *Między nami dobrze jest* w berlińskim teatrze Schaubühne w reżyserii Grzegorza Jarzyny to jedna z gorszych rzeczy, jaka mogła przydarzyć się tekstowi Doroty Masłowskiej. Ironia i groteska tekstu Doroty Masłowskiej stoczyły w Berlinie ostrą walkę z kolorową, uładzoną, nastrojową inscenizacją Grzegorza Jarzyny. (...) O spektaklu Grzegorza Jarzyny lepiej byłoby jak najszybciej zapomnieć. Nie gubi może wszystkich walorów tekstu, ale pokazuje polski teatr jako anachroniczny i pretensjonalny, gdzie "nowocześnie" równa się "z laptopem, designerską kanapą i smooth jazzem w tle."¹⁷

Równie złego zdania był recenzent „Tygodnika Powszechnego”:

Literatura Masłowskiej zbudowana jest na sprzeczności, inteligentnym i głupim, przewrotnym i prowokacyjnym buncie. Prapremierowa inscenizacja w reżyserii

¹⁵ Agnieszka Rataj, Rzeczywistość jest gdzie indziej („Teatr”). cyt. za: <http://www.teatr-pismo.pl/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=833&pnr=43>. Dostęp 15.06.2014

¹⁶ Polskie autoportrety w Schaubühne .Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76810.htm>. Dostęp. 15.06.2014

¹⁷ Joanna Derkaczew , op.cit

Grzegorza Jarzyny to poczciwy *cover* (...), wykonany w aranżacji - powiedzmy - smooth jazzowej. Rzecz rozgrywa się w białym, sterylnym pudełku sceny, wyznaczonym płóciennymi parawanami, na które projektowane są komputerowe animacje: fruwa stolik i lampa, biega kucyk. W tle rozbrzmiewa ciepła muzyka. Dziewczynka ma warkoczyki i ubranie grzecznego dziecka, babcia porusza się na elektrycznym wózku, mama i sąsiadka dobroduszenie przycupnęły na krzesłach. Początek przedstawienia sprawia wrażenie, jakbyśmy pomylili nie tylko teatr, ale i tekst: wszystko, co udaje się wydobyć z Masłowskiej, to sprawnie napisana i z werwą zagrana komedia obyczajowa o nieco gorzkim posmaku. I choć ta stylizacja jest z pewnością częścią prowadzonej przez reżysera gry z Masłowską, do końca pozostaje wrażenie, że poruszamy się na powierzchni tekstu i nie dotykamy tego, co w nim istotne.¹⁸

Podobnie recenzentka „Czasu Kultury”:

Między nami dobrze jest wyreżyserowane przez Grzegorza Jarzynę w TR Warszawa to fajne przedstawienie. Ten niewyszukany przymiotnik jest, moim zdaniem, najwłaściwszy do opisu trwającej circa sto minut litanii pod wezwaniem pozornie antypolskim, która kończy się rozdzierającym i traumatycznym okrzykiem rozgrzeszenia. (...) Scenografia, kostiumy, światło i muzyka wprawiają w dobry humor. Królują kwiatki na sukienkach, warkocze i wesołe animacje projektowane na trzech ściano-ekranach mieszkania. Scenografia jest pyszna. Masłowska nazywa ją estetyką sofy i laptopa. Wirujące po ścianach animowane, komputerowo wykreowane czajniki, kubki, noże i nożyczki poruszają się w somnambulicznym tempie pyłu unoszącego się po wojennym bombardowaniu Warszawy. Mieszkanie tonie w świetle różowym albo zielonym, albo fioletowym, albo skąpane jest w mroku, z którego cicho i podstępnie wylania się postać Adama Woronowicza - autora? narratora? wielkiego kreatora historii? Masłowskiej (....) Cała potworność polskości, umiejętnie zamknięta przez pisarkę w języku, ulega takim scenicznym przekształceniom, które odbierają jej traumatyczność czy kategorię

¹⁸ Marcin Kościelniak, Frymuśna Masłowska („Tygodnik Powszechny”). Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74168.html>. Dostęp 15.06.2014

(wyjątkiem jest ostatnia scena), a nasycają humorem, żartem, komizmem. Dlatego jest fajnie, ale nie jest refleksyjnie.¹⁹

Recenzentka „Czasu Kultury” formułuje wiele trafnych spostrzeżeń, ale sama pada ofiarą estetyki afektów zmaconych. Identyfikuje zastosowaną i inscenizacji estetykę (to rodzime echo estetyki *cute*, choć nie do końca ją rozpoznaje, a interpretuje ją już całkiem jednowymiarowo: jak to już zostało powiedziane, właściwa jest owej estetyce infantylna tkliwość, ale także i skryte wezwanie do dominacji oraz agresji, kicz i fetyszyzm towarowy, które komplikują idylliczność czy łagodność znaczeń. I właśnie ta hiperestetyzacja jako zamysł inscenizacyjny tak został jednak przez część krytyki zinterpretowana jako wprowadzenie efektu obcości: „to świat nieistniejący, (...) celebryci, których życie to "hołda" kolorowych pikseli, równie nieprawdziwa jak świat Babci, Metalowej Dziewczynki i Haliny”.²⁰ Dzięki tej estetyzacji istnieją (a raczej nie istnieją) dobitniej:

Jarzyna robi rzecz reżysersko najmądrzejszą - pozwala czysto wybrzmieć tekstowi Masłowskiej niemal w całości. (...) W kontraście do mocnego tekstu wprowadza ich w świat łagodnie nierealny, trochę jak z bajki czy komiksu, wykreowany przez komputerowe animacje i podkład dźwiękowy przypominający bezpłciową muzykę w windzie.²¹

¹⁹ Zofia Bartosiewicz, *op. cit.*

²⁰ A. Rataj, *op. cit.*

²¹ A. Rataj, *Świat łagodnie nierealny* („Życie Warszawy”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70754.html>. Dostęp 15.06.2014

„Tekst został zaopatrzony w werystyczne didaskalia, Jarzyna skontrapunktował go pikselową scenografią, oczyszczając przestrzeń dla słowa, a przy okazji nic nie tracąc z poczucia humoru autorki”.²²

Jarzyna (...) po prostu oddał głos Masłowskiej. (...) znalazł tylko przestrzeń, w której wszystkie atuty autorki mogą się zmaterializować. (...) Idzie tam, dokąd zaprowadzi go gadanie postaci, skoki wyobraźni Masłowskiej. (...) Chce prawie przezroczystego teatru - trochę gadżetów, szczypta efektów wideo, fałszywie uspokajająca, chilloutowa muzyka, jakby odklejona od absurdałnego świata To tylko pozornie lekka, sympatyczna, skrzęca się humorem premiera. Jarzyna definiuje ciemność przez jasność.²³

Sama Masłowska tego zabiegu nie odebrała źle:

Mam wrażenie, że w *Między nami* ten syntetyk, ta estetyka sofy i laptopa obróciła się przeciwko sobie i powiedziała do siebie coś ważnego. Że Grzegorz Jarzyna bardzo dobrze wyczuł, że nie da się o tych wszystkich potach, garnkach i wydzielinach opowiadać inaczej niż przez pleksę i lateksy.²⁴

Istotnie, tak skontrapunktowany tekst dramatu Masłowskiej wydaje się tylko zyskiwać: „estetyka sofy i laptopa” wprowadza efekt obcości wobec języka tekstu, głównej siły sprawczej (siły afektującej) w tym przedstawieniu i tym mocniej siłę języka wydobywa.

Warto wskazać na jej jeszcze inny aspekt tego zabiegu. Estetyczne odrealnienie wydobywa ważny aspekt rzeczywistości kompromitowanej w tym dramacie, mianowicie charakter rzeczywistości. Nierealny znaczy tu

²² A.Głowacka, *Widlec Masłowskiej*, („Opcje”). Cyt. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84270.html>. Dostęp 15.06.2014

²³ Ł.Drewniak, *op.cit.*

²⁴ J. Cieślak, *op.cit.*

nie tyle nierzeczywisty, co pozorny. W zderzeniu z językiem i realiami świata dramatu owo odrealnienie staje się - dla nas widzów - frapujące, bo właśnie nieoczekiwane, więc jako „interesujące”, zastanawia jako chwyt teatralny. To co „interesujące” jawi się jako takie, bo jest w jakiś sposób odmienne od spodziewanego. Kwalifikacja „interesujące” oznacza próbę oswojenia odmienności, zintegrowania z tym, co „znane”. Ngai zwraca także uwagę i na to, że kategoria „interesujące” bywa dziś często pochodną stale dokonującej się w społeczeństwie sieciowym mediatyzacji rzeczywistości (mediatyzacji dyskursywnej, telewizyjnej, filmowej, cyfrowej wreszcie), mediatyzacji czyli, jak powiada, zdublowania czy raczej zwielokrotnienia rzeczywistości. Nie chodzi tu tylko o to, że w przypadku wielu dziejących się dziś zdarzeń, jak powiada Niklas Luhmann obserwacja zdarzeń ma miejsce niemal w tym samym czasie, co same zdarzenia. Owo zwielokrotnienie dokonuje się w głowach uczestników informacyjnego społeczeństwa masowego. Nawet jego anonimowi uczestnicy identyfikują swoje zachowania z medialnym dyskursem na ich temat (*nota bene* sztuka identyfikuje się dziś z teoretycznym dyskursem na swój temat). W dramacie Masłowskiej w mieszkaniu cały czas włączony jest telewizor: córka i wnuczka cały czas upominają Osowiałą Staruszkę na Wózku, aby nie zasłaniała telewizora. Domownicy są więc cały czas niejako „w taczku” z Wielkim Innym. Nie jest orwellowskim Wielkim Bratem, ale przecież cały czas skłania nas do samokontroli, zmusza do porównań, autorefleksji, etc. Ten nowy medialny porządek to jakby odpowiednik „cudzego spojrzenia” u Sartre’a. W społeczeństwie sieciowym, wszystko istnieje równoległe w lustrzanym odbiciu. To nowy wymiar naszego istnienia - jakby nieustające Lacanowskie stadium zwierciadła, a w przypadku sztuki, nowy społeczny istnienia dzieła sztuki,

równie prawdziwy i rzeczywisty dziś jak jej wymiar towarowy, który zmienia cyrkulujące w medialnym obiegu obiekty w fetysze .

Ten porządek medialny, równoległy wobec naszego rzeczywistego istnienia , to porządek spektaklu, rytualny mechanizm separacji, alienujący każdego od pozostałych. Nie łączy nas, tylko jednoczy w owym zatomizowaniu i alienacji (w tym sensie , że obdarza nas jednakowo kondycją wyobcowania).

„U źródeł spektaklu tkwi zanik jedności świata, a gigantyczna ekspansja nowoczesnego spektaklu wyraża ogrom tej straty. W spektaklu pewna część świata odrywa się od świata, występuje przed nim jako jego przedstawienie i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym medium tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum [instancji nadającej przekaz – M.Z.], utwierdzającego ich izolację. Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu.²⁵

Spektakl dystrybuuje alienację i na inny jeszcze sposób! Jest rodzajem rzeczywistości fantomicznej, której topografię wyznaczają fetysze. Towar-fetysz staje się centralną kategorią identyfikacji społecznej. Spektakl zarządza owymi fetyszami, kontroluje nasze emocje z nimi związane i w tym sensie zniewala: Jesteś tym , czego używasz/posiadasz. Fetysz jest materialnym wyrazem ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego. Ale fetysz pozuje na *obiekt a*: stale wymyka się nam, jest atrakcyjny przez swoją nieosiągalność, przez to, że jawi się w swej coraz to innej i bardziej powabnej postaci. Wymyka się, bo wejście w jego posiadanie budzi w nas poczucie winy. Jawi się w istocie jako zakazany

²⁵ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2009, s.42-3.

obiekt idolatrii. Z jednej strony fakt, że go nie posiadamy budzi w nas poczucie winy. (Kapitalizm według Waltera Benjamina jest religią winy). Zresztą i posiadanie nie zaspakaja pragnienia, bo mechanizmy kapitalistycznej ekonomii ciągle odraczają fakt posiadania obiektu-fetysza, ciągle jawi się on pod nową postacią. Ale nie tylko: zakazują jego konsumpcji/użycia, bo konsumpcja jest profanacją obiektu.

Czy nie jest to świat w którym Halina i jej przyjaciółka, gruba Bożena, żyją ciągle niedostępnymi marzeniami-fetyszami z nieosiągalnej rzeczywistości czasopisma „Nie dla Ciebie”? Czy nie stamtąd czerpią wzory swych zachowań? Ich codzienna egzystencja to pole szyderczego materializowania się ich jako anty-wzorów, niczym w złej baśni. Czy nie żyją ciągłym porównaniem? Czy nie celebrytują tandetnych podróbek tamtego niedostępnego? Estetyzacja zastosowana przez Jarzynę czyni Halinę i Bożenę częścią świata-spektaklu, podobnie jak sportretowani w dramacie celebryci: Aktor, Prezenterka, Edyta i Monika. Monika ze scenariusza *Mężczyzny/Reżysera* powiada: „wiele zawdzięczam swemu nieistnieniu i niebyciu”, i jest to cała o niej prawda, bo do tego sprowadza się akurat jej rzeczywista egzystencja. Walczący ze spłatą rat kredytowych i brakiem uznania zawistnych krytyków reżyser zaangażowanego społecznie filmu jest tylko jedną nogą w kolorowym, atrakcyjnym świecie: jego groteskowe próby zainstalowania się w nim ilustrują mizериę fabrykantów świata spektaklu, cynicznych lumpenproletariuszy ducha.

Estetyzacja w istocie zapoczątkowuje poetykę, która przesądza o interpretacji przedstawienia: oto w pierwszej scenie, za pastelowym ekranem widzimy cień *Mężczyzny* z notebookiem. To on czyta didaskalia *Sceny Pierwszej*, czemu towarzyszy temu, dyskretna, ale niepokojąca

muzyka: to on jest demiurkiem świata przedstawionego, zdeponowanego w jego laptopie, a poczętego w jego głowie .

Realizm batetyczny

Ale jak już zostało powiedziane, estetyzacja pracuje na rzecz wydobycia afektywnej roli języka Masłowskiej. Istotnie, język jest prawdziwym bohaterem sztuki Masłowskiej. Zasada wedle której dokonuje się to przedsięwzięcie zostaje odsłonięta już w Scenie Pierwszej, w dialogu wnuczki, czyli Małej Metalowej Dziewczynki z Babcią , czyli Osowiałą Staruszka na Wózku Inwalidzkim. Idylliczne wspomnienia z czasów przedwojennej młodości przywołane w wypowiedzi utrzymanej w wysokim stylu, utrzymywanych w tonie domorosłej wzniosłości, są natychmiast brutalnie kontrowane szyderczymi rymami, kalamburami i eholaliami, parodystycznymi odwróceniami.

OSOWIAŁA STARUSZKA: (...) Przed wojną to się chodziło że aż hej. Do kina, na wafle, na ptifury, nad rzekę. Po piasku, po ziemi, nad rzekę. Po trawie, po fiołkach puszystych, nad rzekę, w upalne dni, gdy jej gruba, czysta, porznięta promieniami słońca jak jaka karafka tafla...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Jaką znowu rzekę?

STARUSZKA: Jak to? Nad Wisłę.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Nad tę gnojówę? O Jezu.

STARUSZKA: Jaką gnojówę? Tu, nad Wisłę. Tylko saboty na nogi, kawałek chleba w rękę i dalejże. Kąpać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak lzy, co po policzkach...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: (...) Też przepadam kąpać się w Wiśle, to ponadczasowa przyjemność. Zawsze jak wychodzę na brzeg, rażno parszając

benzyną, to mam odrę, dur brzuszny i zatrucie kadmem, i nie żyję, więc dostaję zwolnienie rekalskie i nie muszę już chodzić do szkoły.

STARUSZKA: Płatki łowiliśmy, drobne, dzikie, tak się targały raptusy, srebrną tłustą łuską brukając nam dłonie.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Co babcia mówi, my też nieraz łowimy preski. W znaczeniu zgnite kondony. A jak uciekają, a jak się wyrywają! Chłopaki się śmieją, a mnie to krew zalewa jak sobie uświadamiam ile szczywanych oportunistycznych potencjalnych Polaczków każdego dnia wywija się od istnienia.

OSOWIAŁA STARUSZKA: Wszyscy mówili że Hitler, ojciec mówił że ten Hitler...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: A jak się wyrywają! Myślą chyba że Wisła w połowie Polski skręca i płynie prosto do Ameryki i że tam się urodzą ze stu pięćdziesięciu dolarówką w jednej ręce i trzystapiętnastodolarówką w drugiej, a my tu będziemy sami się użerać na tym kartoflisku. Urodzą się, urodzą, z miotłą i szufelką, i ogryzioną pałką od świątecznego indyka, ze śmietnika! A raczej nie urodzą, bo my ich chlaps i ten...

OSOWIAŁA STARUSZKA: A kto tam wierzył w jakiegoś Hitlera, młody był człowiek, serce szarpało się w piersi ... szarpało się jak złapany...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: ... kondon w słoiczek!

(*Mndj*, 7-8)

Taki chwyt ma szacowną proveniencję. Retoryka podobny zabieg kwalifikuje jako *bathos*. *Batos* jest gwałtowną inwersją wysokiego stylu wypowiedzi, czyli subwersją wobec niego: wysokie, górnolotne, zostaje zderzone z niskim, przyziemnym, co wywołuje efekt śmieszności bądź niedorzeczności. Kiedy taka zmiana dokonuje się w sposób niezamierzony wywołuje efekt humorystyczny. Jeśli z rozmysłem, służy realizacji celów artystycznych, jak w poemacie heroikomicznym bądź w burlesce. *Batos* niekiedy porównywany bywał w swej funkcji z tym, czym w tragikomedii jest *anti-climax*. To rewers patosu, którego celem jest wywołanie efektu

wzniosłości, współczucia bądź litości. Termin ten przypominał i spopularyzował kiedyś Alexander Pope w satyrycznym traktacie *Peri Bathous; or, The Art of Sinking in Poetry* z 1728 roku. Pope w swoim traktacie wywodził o tym, jak czynione nieudolnie starania twórców by osiągnąć efekt wzniosłości mogą obrócić się w swoje przeciwieństwo, bądź jak można skompromitować nieprawe w tym względzie starania. Ostatnio brytyjscy i amerykańscy literaturoznawcy i krytycy sztuki, zajęli się użyciami batosu w historii estetyki śledząc jego dzisiejsze ślady w literaturze i sztuce najnowszej.²⁶ Batos nie tylko jest rewersem czy sjamskim bratem wzniosłości, ale i prawowitą materią codzienności: bywa podszewką gronostajowej togi czy piwnicami szczytnie sławionej egzystencji. To coś w rodzaju napomnienia, przekornego memento, jakiego język udzielić może ludziom zadufanym, zapędzającym się w transcendentalne opłotki. Ważne pozostaje także i to, że batos jest także narzędziem służącym samoobronie literatury. Jest dekonstrukcyjnym zabiegiem w stosunku do języka, który okazuje się fałszywym pretendentem do wzniosłości. Batos to konsekwencja wyciągnięta z bezbronności czy bezsilności języka. Język jest giętkim i wyspecjalizowanym narzędziem, wszelako narzędziem neutralnym, podatnym przecież na korupcję w jego użyciach. Batos to obnażenie gwałtu jaki w na języku zostaje popełniony przez cyników, hipokrytów, sykofantów, moralnych idiotów. Stąd batos to narzędzie subtelnej subwersji, postać wyrafinowanej podróbki jakiegoś języka, nie tylko jego parodii lub trawestacji (to, dodam, pozostaje bliskie wywodom Adorno o bezsilności sztuki i literatury w wielkokapitalistycznym społeczeństwie,

²⁶ *On Bathos. Literature, Art, Music*, ed. by S. Crangle and P. Nicholls, Bloomsbury, London, 2010

przywołany przez Sianne Ngai w jej książce w eseju *Cuteness of Avant-garde*).

Realizm Maslowskiej to właśnie realizm batetyczny. Zapoczątkowany dialogiem babci i wnuczki wyczulonej na ton fałszywej wzniosłości i sentymentalizmu (z jej doświadczeń wynika przecież jasno: świat na co dzień wygląda inaczej!) pojawia się regularnie w wypowiedziach Małej Metalowej Dziewczynki wystylizowanej w spektaklu na lolitkę z programu telezakupowego. Batos to jej styl mówienia. Ale batetyczna jest także parodia reklam z konsumenckich gazetek: reklama kreuje idylliczną wizję świata jako rajy beztroskiej konsumpcji, do którego w naturalny sposób wszyscy mamy prawo, i jeśli z niego nie korzystamy, to tylko przez gapiostwo lub niedopatrzenie:

HALINA: Już zakwitły pierwiosnki i pełną parą nadeszła wiosna, kusząc nas swoją piękną aurą. Chętniej wybierasz się na dotleniający spacer, do łask wraca też rower. Chętniej nie wybierasz się na dotleniający spacer, do łask nie wraca też rower, którego nie posiadasz. Słoneczne popołudnia sprzyjają aktywności fizycznej i spotkaniom z przyjaciółmi, z którymi się nie spotykasz, bo ich nie masz i wspólny wyjazd z miasta i wypad z restauracji, if you know what I mean. Najwyższy czas na porządki w wiosennej garderobie!

Na wieszak nie wędrują szarości, brązy, grube rajstopy, ciężkie swetry, palta i jesionki. Chętniej nie wkładasz też tych lekkich sukienek, których nie masz i cienkich rajstop, których również nie masz. Na pewno nie masz też lżejszych zakietów, ale na ten jeden co masz to na pewno jesteś zbyt gruba. Nie szkodzi. Oto nasze zeszłoroczne propozycje, które nie pozwolą ci złądować twardo na marginesie wszystkiego z ręką w nocniku wiosennych trendów” (*Mndj*,21)

Batetyczny jest wreszcie język przewrotnej negacji w jakim o sobie mówią bohaterki sztuki (owe: „marsz do swojego braku pokoju”, dzwonienie „na brak numeru komórki” „nie jechanie na urlop do Włoch”, *etc*): to przewrotny język stałego instalowania się w braku, a owo zainstalowanie w braku pełni rolę wyznacznika kondycji społecznej. Kondycji wykluczonych. Owa kondycja opisywana w raportach socjologów, zatroskanych publicystów neoliberalnych gazet i stała się tematem niejednej diagnozy społecznej - wypowiedzi w porządku medialnym wyznaczających „wysokie” standardy mówienia o ubóstwie czy o sytuacji dzisiejszego prekariatu. Ale poprzez ten przewrotny spektakl negatywnych deskrypcji ów język zostaje sparodiowany, postawiony w stan podejrzania jako język hipokryzji, a co najmniej wyminięty jako już zbanalizowany, więc tu nieprzydatny. Alternatywnym wobec niego i prawdziwszym, bo samoswoim językiem okazuje się język „brak” niejako normalizujący. Batetycznym spektaklem autoprezentacji jest język Bożeny: łamie *decorum* „skrzywdzonych i poniżonych”, trwających godnie w swoim cichym cierpieniu. Tu batos języka Masłowskiej okazuje się jednocześnie *zany*. Jest formą wyrafinowanej a jednocześnie jakby kompulsywnie, natrętnie celebrowanej zabawy, gry jaką z nami prowadzi autorka, a jednocześnie jest karykaturalną techniką adaptacji, techniką afektującej pracy, jaką trzeba wykonać, aby się w świecie zainstalować. To samoszyderstwo, które nim być przestaje – skoro ulega normalizacji. Wchodzi niejako do języka tak, że zostaje uznane za „stan stylu zero”. Język jest narzędziem do skrzętnego, zapobiegliwego budowania, mówiąc po Goffmannowsku, definicji rzeczywistości. Kiedy Halina powiada: „za darmo, więc mówię: a kupię, a co, a stać mnie” (s.13), odsłania tylko zasady jakimi kieruje się na co dzień. Jedynie Mała Metalowa

Dziewczynka nie do końca akceptuje reguły , ciągle w tym świecie jest tylko jedną nogą.

Batos pojawia się w wypowiedziach Aktora o sobie – jego spektakl autoprezentacji w udzielanym Prezenterce wywiadzie to coś więcej niż parodia wywiadu z celebrytą, to sposób w jaki artykułuje się głupstwo postawione w roli idola. Z sofy na której udziela wywiadu tryska żalonna elokwencja kabotyńca. Batetyczne jest wzruszenie Edyty, która relacjonuje swoje wrażenia wyniesione z filmu *O koniu, który jeździł konno*. W kapitalnej swej realizacji batos pojawia się w przemowie „głosu z radia” roztaczającego wizję, a właściwie sączącego fantazmat, wzniosłej, skrzywdzonej i poniżonej przez sąsiadów, cierpiącej (ale cóż z tego , skoro cierpiącej na urągowisko świata), polskości.

Podsumowując: batos jest językiem, w którym dobrze artykułują się zmaćone afekty. Wzmaga tylko i komplikuje ambiwalencję znaczeń i naszych reakcji. Czy nasze własne reakcje nie dają nam do myślenia? I my łapiemy się na tym, że patos walczy w nich o lepsze z batosem. Jesteśmy zażenowani, że śmiejemy się z wykluczonych, ale przecież są prawdziwie śmieszni a nawet żalonna w swoim skrętnym idiotyzmie. Rechoczymy bezpiecznie z przerysowanych postaci celebrytów: jeśli nawet na co dzień nie są naszymi ulubieńcami , to trochę voyeurystycznie się nimi *interesujemy*, i mamy dla nich zrozumienie, bo w końcu tak dziś przecież toczy się świat! (niektórzy recenzenci jak recenzent lewicowego „Przeglądu”, odwoływali się do Gogolowskiej figury” Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie”). Najbardziej niejednoznaczna jest tu chyba postać Małej Metalowej Dziewczynki: budzi naszą sympatię (jest taka rezolutna, ma w sobie instynkt samozachowawczy, chce się wyrwać z opresji, w tym klaustrofobicznym świecie zdaje się czymś

niezwykłym, kimś trochę ekstra-terytorialnym), ale i budzi naszą agresję (jest sympatycznym małym potworem, wytworem programu telezakupowego, ma przecież w głowie taki bałagan, i choć buntuje się przeciwko polskim resentymentom, od dziecka myśli resentymentalnie!). W efekcie jej *cuteness* czyni ją postacią „interesującą”.

Samowymazywanie

W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się zadziwiająca - zdawałoby się - wypowiedź autorki dramatu, o jej solidarności z Polską czy nawet o jej afirmacji polskości. Polski i polskości, której nie ma! – trzeba tu dopowiedzieć, bo i ona, podobnie jak postaci dramatu, choć mamy rok 2009 wydaje się dziś ciągle zainstalowana w braku, choć nie ekonomicznej natury. Szydercza trawestacja polskiej narracji tożsamościowej jaką jest mowa „z radia” jest tylko krzywym lustrem dla braku, który jest rzeczywisty i który doskwiera. „Fantom Polski przysłania prawdziwą Polskę, której też nie ma. To przytulisko fantazmatów, oszustw, złudzeń, miraży, łgarstw, pozy” - pisze w swojej recenzji Łukasz Drewniak.²⁷ Można to powiedzieć jeszcze inaczej: język w jakim polskość w dramacie (i inscenizacji) się ustanawia, zdaje się jednocześnie ją wymazywać²⁸. Zauważmy: ta odbywająca się w języku negatywna praca tylko potwierdza przypuszczenie, że patos i batos w jednym stoją domu, są jak ciemna i jasna strona księżyca. I znowu: dynamika wymazywania staje się czynna, bo język jakim mówimy, tym razem o Polsce i polskości, jest skorumpowany

²⁷ Łukasz Drewniak, op.cit.

²⁸ To obserwację zawdzięczam Pawłowi Mościckiemu.

albo jest językiem uników i mistyfikacji, bo jest ciągle ufundowany na zapomnieniu i nieprzepracowaniu traumatycznego urazu. To, co nas strauumatyzowało wydarzyło się podczas wojny, w powiada swoim dramacie Masłowska a i w wywiadach. I trudno dzisiaj, po książkach Jana Tomasa Grossa i debacie wokół niej, książce Jana Sowy (*Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*), książce Marcina Zaremby (*Wielka trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*), Grzegorza Niziołka (*Polski teatr zagłady*), po książce Andrzeja Ledera (*Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*), trudno tej intuicji nie potraktować poważnie. Ciągle pozostaje do napisana historia społeczeństwa, które okazało się historycznym i geopolitycznym pechowcem, i które by wejść w powojenną nowoczesność musiało o swoim doświadczeniu zapomnieć, to znaczy musiało je zmitologizować i zmystyfikować. Dlatego w istocie tamta wojna ciągle jeszcze się nie dla nas zakończyła, ciągle w nas trwa. Dlatego Polska jest dziś równie nigdzie jak owo „nigdzie” do którego Halina i Bożena „nie jadą” na urlop. A zarazem przecież to miejsce, w którym mieszkają! Autor *Króla Ubu* byłby usatysfakcjonowany, gdyby dowiedział się, że Polska jest więc ciągle dające pole do popisu heterotopią. Ale my dziś jesteśmy usatysfakcjonowani daleko mniej. Podejrzewamy i nie bez racji, że do Europy nie wpuszczą nas z naszymi resentymentami z naszego „nigdzie”. Więc udajemy przed sobą i światem, że już nie jesteśmy resentymentalni. Albo nie udajemy i roimy sobie, jak niektórzy, że Polska jest wszędzie, co budzi pozostałych. I co skutkuje głuchą, zapiekłą, jak dziś mówimy, kulturową wojną domową. Metafora „braku pokoju” oznacza nie tylko dotkliwy niedobór skutkujący brakiem prywatności, ale także można ja

rozumieć jako brak pokoju, niepokój, permanentny stan wojny²⁹. I tak tytuł sztuki trawestowali niektórzy krytycy: „Między nami wojna jest”³⁰. W Akcie trzecim, w Scenie drugiej, wojna wkracza na scenę. Dziewczynka i Staruszka na tle zamieniających się w gruzy domów i w huku bomb stają się świadkami dokonującego się zniszczenia rodzinnej kamienicy i zagłady domowników. W inscenizacji Jarzyny ta scena zyskuje dodatkowe znaczenia. Dziewczynka i Staruszka obserwują rozwój wypadków przez wielki, spadający z góry jak z nieba, wizjer. Widzimy ich powiększone, zdeformowane twarze. To jakby wizjer do mieszkania każdego z siedzących na widowni. Wojenna katastrofa dokonuje się w naszych domach.

Krytycy podkreślali niejednoznaczność utworu Masłowskiej i różnie oceniali inscenizację Jarzyny – to niby normalne, ale rzecz w tym że protokół rozbieżności zasadał się właśnie często na konfuzji będącej rezultatem właśnie obecnego w tekście i w inscenizacji „zmażenia” znaczeń i emocji. Krytycy w recenzjach często odwoływali się do formuły „śmiechu przez łzy”, czy „śmiechu, który więźnie w gardle”. To zbanalizowana formuła dobrze ilustruje konfuzję w jaką wprawia nas estetyka Masłowskiej i Jarzyny. Była już mowa o tym, że w świecie afektów i kategorii zmażonych *katharsis* jest niemożliwe. Czy w dramacie Masłowskiej mamy do czynienia z *katharsis*? Krytycy byli tu podzieleni. „Finał wstrząsa” pisze Jacek Wakar i nazywa spektakl „seansem

²⁹ Zwrócił mi na to uwagę Adam Lipszyc.

³⁰ J. Derkaczew op.cit.. Co prawda krytyczka pisze o reanimowanym przez niepokoje naszego czasu „widmie drugiej wojny światowej, która się nigdy nie skończyła [tu Mała Metalowa Dziewczynka podrzuca jej mylno, choć zarazem prawdziwy trop], „chwilowo przebywa po prostu na emigracji i w innych krajach i tylko czeka, ciuła, oszczędza, by wrócić”.

patriotycznym” w którym dokonuje się rehabilitacja polskości („apoteoza przez wyszydzenie”).³¹ Joanna Derkaczew w przywoływanej już recenzji ma za złe Jarzynie, że okazał się „zaskakująco niewrażliwy na groteskę” i przedstawienie utrzymane „w poetyce smooth” , „dociąża wybuchowym finałem” „Trauma, cierpienie, martyrologia. Bez cudzysłowu. Na poważnie”. „Co z tego mogło trafić do berlińskiego widza? Że Polacy lubią się samobiczować, ale tak naprawdę wiedzą, że wszystkiemu winni Niemcy? Że nasz teatr nie wyrósł jeszcze z gadżetów i smooth jazzu? Że nawet "kopiąc głęboko i brudząc się", zawsze będą zezować na zachodnie zabawki? Że między nami wojna jest?” – zapytuje Derkaczew. Z kolei krytyk Tygodnika Powszechnego pozostaje zniechęcony: pisze „o niezwyklej temperaturze wpisanego w utwór rozrachunku z narodową tożsamością”, którą studzi inscenizacja: „to pocziwy *cover* literatury Masłowskiej wykonany w aranżacji smooth jazzowej”, „pozostaje wrażenie, że poruszamy się po powierzchni tekstu i nie dotykamy tego, co w nim istotne”.³² Finał, jego zdaniem, „to zdecydowanie zbyt ostrożna, pocziwa i zupełnie nieadekwatna próba odczarowania przedstawienia”.

Niewątpliwie tekst dramatu a i spektakl porusza nas, ale czy kataraktycznie? Język, który napędza wypowiedzi Haliny, Bożeny, Małej Metalowej Dziewczynki, ale także Mężczyzny to język resentymentu. Motorem uczuć resentymentalnych są zawiść, zazdrość i rywalizacja - o co nietrudno w rzeczywistości która rządzi się ekonomią braku i narzuca ciągle życie porównaniami. W której narracji tożsamościową i zbiorowe imaginarium kształtuje toksyczna pedagogika. Jak podpowiadają klasycy

³¹ Jacek Wakar, Co z tą Polską? - pytają Jarzyna i Masłowska („Dziennik”). Cyt. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70749.html>. Dostęp 15.06.2014

³² M.Kościelniak, *op.cit.*

psychoanalizy, poczucie krzywdy i tłumiona agresja przemieniają się w poczucie winy stając się przeszkodą na drodze do dokonania reparacji i budowania „dobrego obiektu” (tu: polskości, z którą chcielibyśmy się zintegrować i z którą chcielibyśmy potraktować jako element naszej tożsamości). Nie pomagają zlikwidować lęku – dlatego *katharsis* nie może się dokonać. Myślenie resentymentalne je uniemożliwia. Afekty są tłumione, zaczynają istnieć w przeniesieniu, niepokój, którego treścią jest poczucie zagrożenia, nie może być uśmierzony, a nawet zmienia się w lęk prześladowczy.

W samym tekście, *katharsis* zostaje unieważnione jako rozwiązanie dramatyczne: Babcia i Dziewczynka okazują się postaciami ze scenariusza *Mężczyzny* a sama idea *katharsis* skompromitowana. I to w dwójnasób. Po pierwsze reakcja celulooidowej czy cyfrowo istniejącej bohaterki zostaje ośmieszona i zyskuje wymiar groteskowy: „I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że ukochana Babcia zginęła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich, a zwłaszcza dla wszystkich innych wszystkich, a przede wszystkim najlepiej jest dla mnie, bo mam tu święty spokój i dla siebie cały pokój.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Chleba! Chleba! MĘŻCZYŻNA: - wola w ostatniej scenie dziewczynka, konając z głodu na holdzie gruzu. Widz przeżywa wzruszenie i refleksję nad czasami pokoju, w których wojna i głód mają akurat miejsce w innych krajach”. (*Mndj*, 85)

Po drugie, raz jeszcze triumfuje resentymentalna pedagogika ojcowska. Na przejmujące zdaniem wielu krytyków, a zapewne i widzów

wołanie Dziewczynki (chleb, który dotąd miał znaczenie materialne, teraz zyskuje znaczenie pokarmu duchowego) padają szydercze repliki, wreszcie ta ostatnia, bezlitosna:

MĘŻCZYŻNA (podejrzliwie patrzy przez wizjer, otwiera): A idźże brudasie, nie mam żadnego chleba. Chleba, chleba, a jak jej dam chleba, to kupi wódkę i narkotyki”.
KONIEC (Mndj, 86)

Czego się dowiadujemy: my, pomiędzy którymi „dobrze jest”, nie mamy wspólnej definicji rzeczywistości, nie mamy więc wspólnego świata. To może sedno „wielkiego nieporozumienia”, i przyczyna „niedorzecznych” prób komunikowania się różnych pokoleń, wreszcie „niesamowicie wyśrubowanego okrucieństwa świata”, które „wyraża się „w pozornie zwykłej rozmowie” – jak o tym powiada autorka w swej wypowiedzi dla „Rzeczypospolitej”. Pamięcią nie można się podzielić, tak jak nie można podzielić się bólem. Owszem, można ją fabrykować na użytek własny i wspólnoty, i proponować jako matrycę tożsamościową, ale to tylko pamięć jako proteza ideologiczna. Poznać samego siebie można tylko konfrontując się z innością cudzego doświadczenia. Dopiero pamięć przywrócona w aktach analizy, rozbrojona i uwolniona od tego, co było katalizatorem reakcji obronnych i zarazem utrwalających treści traumatyczne, może uwolnić język.

Banalne rozpoznanie? Nie sądzę. „To surrealna farsa o nieistnieniu i niemożności. Opowieść o nienawiści do tych, którymi nigdy nie mogliśmy być” – powiada Łukasz Drewniak. Trudno się nie zgodzić. To opowieść o niszczycielskiej samonienawiści, czyli nienawiści do Polaków, którzy zawsze musieli być tylko „Polakami”. Dlaczego nie możemy być

Polakami na sposób w jaki Francuzami są Francuzi, Czesi są Czechami, Niemcy są Niemcami , etc. – skarży się Mała Metalowa Dziewczynka w swoim monologu. Słowo Polak i Polska staje się tu afektywnie zabarwioną metaforą³³. Trudno też nie zauważyć, że owo cudzysłowowe „tylko” przypomina używane przez Sianne Ngai przy okazji charakterystyki hybrydycznych kategorii „merely” (tylko, zaledwie). Masłowska nam mówi o tym, że w Polsce afektywne metafory są bardziej zmaćcone niż gdzie indziej! Dlatego na pytanie „jak jest” trudno udzielić jakiejś wiążącej odpowiedzi. Ale i zarazem dlatego Polska to takie ciekawe, choć męczące miejsce, gdzie patos i batos pozostają splecione w delirycznym korowodzie. Ale skoro nie może być normalnie, może lepsze to od pompatycznego poloneza i od chocholego tańca? ³⁴

Kunsztownie o niczym?

Powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* została odrzucona przez krytykę jako kunsztownie napisana powieść o niczym. Sama autorka opowiedziała się po stronie bezużyteczności literatury, określiła swoją książkę jako „pozbawioną uzasadnień”, ostentacyjnie niezaangażowaną”, nie roszcząc pretensji do bycia rzecznikiem jakiejś sprawy. Więcej:

³³ Por. Mieke Bal, *Śmiertelna zgroza*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2008 nr 6

³⁴ Interesujący jest komentarz samej autorki wysłany w mailu do krytyka „Rzeczypospolitej” w kilka dni po berlińskiej premierze. Jacek Cieślak pisze: przesyłając autoryzację, Dorota Masłowska napisała w mejlu: "Bardzo ciekawe też, że pokierowana wewnętrznym skowyttem kilka dni po wywiadzie wstałam o 3 w nocy i pojechałam do Warszawy, i myślałam, że ucałuję podłogę w pociągu po przekroczeniu granicy" .»J.Cieślak, *op.cit.*

ostentacyjnie przyjmując warunki jakie literaturze narzucają wymogi instrumentalnej, rynkowej racjonalności, a nawet wykorzystując owe reguły właśnie w celu przyciągnięcia uwagi nie tylko czytelników, ale i krytyków jako czytelników przecież szczególnie uwrażliwionych na kondycję literatury w świecie ponowoczesnym. Jednak ta kalkulacja okazała się chybiona. Masłowska, która w *Między nami dobrze jest* a i wcześniej w sztuce *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, nie mówiąc już o *Pawiu Królowej* czy *Wojnie polsko-ruskiej*, była postrzegana jako pisarka zabierająca głos i to w sposób niesłychanie dosadny na tematy społeczne, jako autorka *Kochanie, zabiłam nasze koty* została potraktowana jako ktoś, kto bawi się w nowojorską *chic lit*. Chyba niesłusznie, bo jak powiada Masłowska nieco później w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”, w kontekście jej nowej książki, zdawałoby się całkowicie odklejonej od spraw polskich, pytanie o patriotyzm (a takie pytanie pada w wywiadzie na okoliczność książek wcześniejszych) również i tym wypadku okazuje się „ważnym pytaniem”, bowiem: „w świecie, który tak bardzo zaciera granice geograficzne i tożsamościowe, w którym miasta przestają się czymkolwiek różnić, w którym młodzi ludzie mówią kilkoma językami i mają cudzoziemskich partnerów, Polska przestaje być ważna – tu się wraca na pierogi i ogórki, ale to wszystko. Myślę, że to właściwy moment do zadania sobie pytania: «co to znaczy być Polakiem?»» i nawet nie – na ile to nas determinuje, ale na ile mamy tego świadomość. Bo że determinuje w ogromnym stopniu, to pewne”.³⁵ I dopowiada: „widzę, że po epizodzie tak intensywnego pozorowania niebycia Polką mam inne spojrzenie na polską rzeczywistość. Widzę ją

³⁵ *Polska do mnie nie mówi*. Z Dorotą Masłowską rozmawiają Piotr Bratkowski i Olga Byrska, cyt. Za: <http://kultura.newsweek.pl/dorota-maslowska--polska-do-mnie-nie-mowi,96606,1,1.html>. Dostęp 21.06.2014

jako obcą, więc intryguje mnie jak kraj niemal egzotyczny”. Okazuje się, że wszystkie pytanie jakie sobie stawiamy, są w gruncie rzeczy pytaniami o naszą tożsamość. Nie może być inaczej, skoro w żadnej chwili nie przestajemy być sobą. Jeszcze raz wraca do tej kwestii Masłowska w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego” : „*Kochanie, zabiłam nasze koty* jest w gruncie rzeczy wielką metaforą tego rozpadu tożsamości, zerwania więzi z przeszłością, obcinania sobie korzeni, mówieniu językiem pośrednim pomiędzy wszystkimi językami. Człowiek czuje się od tego przyjemnie wolny i świeży, «ile można o tych obozach»”.³⁶

Ale brak uwagi dla obecnych i w tej powieści kwestii przygód z polską tożsamością, zawiniony był częściowo przez samą autorkę. Wedle jej podpowiedzi *Kochanie zabiłam nasze koty* trzeba czytać jako powieść „Masłowskiej” zmęczonej swoim wizerunkiem medialnym i przestraszonej , że „popada w publicystykę”, i że grozi jej że stanie się recydywistką w narzekaniu na polskie tu i teraz i w cynicznym dyskutowaniu tematu jako metody robienia z niego swojej marki pisarskiej. Postanowiła więc napisać powieść, która swoim tytułem do chwały czyni błahość a nawet banalność tematu, ale za to tematu dziś uniwersalnego. Co nie znaczy, że - jak bywa często, kiedy sięgamy po temat uniwersalny, nie przydarzy się katastrofa, którą opisać można słowami: „Jej najnowsza książka podejmuje prawie wyłącznie tematy o ogromnej wartości duchowej, które jednak przez swoją uniwersalność są tak wszystkim bliskie, że mogą liczyć na powszechne zainteresowanie”³⁷. Masłowska postanowiła jednak ostentacyjnie unikać tematu o „ogromnej wartości duchowej”, niemniej jednak przewrotnie zmierzyć się z jego

³⁶ Z Dorotą Masłowską, rozmawia Katarzyna Kubisiowska, op.cit.

³⁷ Parafrazuję tu Andrew Motiona z jego eseju *Larkin*, przeł. A. Szuba, „Literatura na świecie”, 7/8 1999, s. 140.

brakiem jako tematem dziś uniwersalnym. Pokazała świat w którym wszystko - ludzie i rzeczy - jest podróbką czegoś, co gdy było podrobione już w chwili swego powstania, ale jest lansowane jako najbardziej *trendy*. Zarazem ośrodkiem powieści uczyniła kłopoty z pisaniem nowej powieści, a więc owo przykre uczucie „zdekoncertowania” – temat, od czasów *Falszery* Gide’a, przecież już nie pierwszej świeżości, oraz historię zawiści i frustracji jednej z przyjaciółek – również temat od czasów *Otella* już ucukrowany). Realia powieściowe przypominają do złudzenia Nowy Jork, choć ta nazwa nigdy nie pada.

Zwykłe, czyli nieodwołalne

Warto zwrócić uwagę, jak wygląda tu świat przedstawiony. Mamy w nim bowiem do czynienia z hierarchią wartości, w której transpozycje tego, co banalne i co doniosłe likwidują statyczne czy trwałe poczucie ważności tego, co zazwyczaj hierarchie tradycyjnie zdają się wyznaczać. Aby owa zmianę perspektywy zilustrować trzeba tu poczynić historycznoliteracką dygresję. Jak powiada autor *Antinomies of Realism*, Frederick Jameson, powieść do czasów Flauberta zamiast otwierać przestrzeń wolności, wprowadzała społecznie opresyjny porządek: absolutyzowała pewne zdarzenia jako szczególne i nieodwołalne, czyniąc z nich figury losu w przedkapitalistycznym świecie.³⁸ Za sprawą Flauberta powieść wprowadza nowe pojęcie „nieodwołalnego”. Jest nim demokratyczna codzienność i jej bohaterowie. Podmiotem opowiadania

³⁸ Por. Fr. Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso, Londo-New York, s.15 i n.

staje się stawanie się świata powieściowego; nowa czasowość to wieczne „dzianie się”, temporalne *flux*. Ukoronowaniem tego są europejskie powieści, i na końcu ich długiego historycznego szeregu znajdujemy powieści współczesne, jak choćby powieść Masłowskiej, w których mechanizmem napędzającym owe dzianie się jest język. Tu bardziej język przejmuje rolę bohatera: figury języka są w tym względzie bardziej czynne aniżeli powieściowe postaci. Jeśli kiedyś, wedle znanego Emersonowskiego powiedzenia to „bohater był akcją” , to dziś jest nią język. I realizm literacki lokuje się, powiada Jameson, co najmniej na skrzyżowaniu obu perspektyw, stanowiącym miejsce w którym bardziej niż same zdarzenia liczy się język, oraz to jak sięga do rejestrów codziennego, demokratycznego doświadczenia. Właściwa dla owego doświadczenia afirmacja zwykłości, życie przy „otwartej kurtynie” a nawet demokratyczny ekshibicjonizm i demokratyczna teatralność korespondują z nowym podejściem do fundamentalnych kwestii filozoficznych, jak to konstatuje w swoich książkach Stanley Cavell, dla którego refleksja nad zwykłością oznacza refleksję nad warunkami naszego bycia w świecie, „odwrócenie pewnej zakorzenionej tendencji do negowania naszego potocznego języka i zwykłego życia w imię filozoficznych pretensji do ich przekraczania, skorygowania i po prostu poznania”³⁹. Poznania , które w tym wypadku jest procesem deformacji i kolonizacji rzeczywistości przez kategorie filozofii od czasów Platona przypisującej rzeczywistości status gorszego bytu, właściwy dla rzeczy postrzegalnych zmysłowo.

³⁹ S. Laugier, *Koncepcja zwykłości i demokracja intelektualna*, przeł. M. Apelt, „Res Publica Nowa” 2000, nr 12, s.99.

Cavell w swoim projekcie odnowienia refleksji nad zwykłością, która w tradycyjnej filozofii była synonimem błahości, Cavell zapożyczający się u Austina i Wittgensteina, ale także w filozofii amerykańskich transcendentalistów, Emersona i Thoreau, wydaje się znajdować sojusznika w dzisiejszej filozofii afektów. W niej kategoria potocznego doświadczenia również jest kategorią prymarną. „Jedno z pierwszych stwierdzeń Calvella w *Must We Mean What We Say?* głosi, że nie wiemy tego, o czym myślimy, ani tego, co chcemy powiedzieć, i że zadaniem filozofii jest przywrócić nas nam samym – sprowadzić słowa z ich użycia metafizycznego ku użyciu codziennemu lub też zastąpić pojęciowe poznanie świata poznaniem zmysłowym lub zbliżeniem się do siebie – co nie jest wcale oczywiste i co z poszukiwania zwykłości czyni najtrudniejsze zadanie, jakie spoczywa w ludzkim zasięgu, nawet jeśli (właśnie dlatego) nadal w nim pozostaje: «Żaden człowiek nie jest w lepszej pozycji do posiadania wiedzy niż inny – chyba że sama wola wiedzy jest pozycją szczególną. Odkrycie to jest tożsame z odkryciem filozofii, jako że trudzi się znalezieniem odpowiedzi i stawianiem pytań, do których nikt lepiej nie zna dojścia niż ty sam»⁴⁰. W filozofii afektów ten wymiar indywidualnego doświadczenia potoczności jest sprawą zasadniczą. Jak pisze Cathleen Stewart, to właśnie afekty są siłami prymarnymi w organizowaniu naszego doświadczenia.⁴¹ Sprawiają, że nasze życie dzieje się, zawiadują naszymi reakcjami, przesądzają o tym, że działamy w zgodzie z przyzwyczajeniami, albo wprawiają nas w stan szoku. Są doświadczane jako przyjemności i jako przykrości, jako chwile zastoju albo przyboju wrażeń. Pozostają nieuchwytnie, ale zarazem

⁴⁰ S. Laugier, *ibidem*.

⁴¹ C. Stewart, *Ordinary affects*, Duke University Press, Durham and London, 2007.

sprawiają, że mamy poczucie rzeczywistości. Organizują naszą codzienność (*ordinary*) jako repertuar praktyk życiowych i przestrzeń wiedzy na ich temat, przestrzeń zdomowienia, ale i dezorientacji, ucieczki od tego, co rzeczywiste. Nie chodzi o to, co znaczą, ale ku czemu prowadzą i jaką wiedzę o świecie w nas prowokują, jakie otwierają przed nami pole możliwości, jak zawiadują naszymi relacjami z innymi, i tym jak wydatkujemy siły i środki, budujemy stosunki władzy. Być poddanym codziennym afektom, to śledzić jak wyposażają one ludzi i rzeczy w moc działania. W powieści Masłowskiej takim afektem jest zazdrość a właściwie zawiść. To ona wyznacza wektory postępowania jej bohaterki i buduje idiosynkratyczne mapy powiązań pomiędzy seriami poszczególnych zdarzeń. Fabularny rozwój powieściowych zdarzeń zdaje się odwzorowywać zasadę rządzącą afektywną ekonomią naszego postępowania: otwieramy się raczej na dziejące się wokół nas, aniżeli z góry szukamy w nim porządku i reguł. Z perspektywy afektywnej codzienności – jak to podkreśla Stewart - narracja czy tożsamość, to tylko prowizoryczne choć zarazem liczące się próby uporządkowania przemieszczających się nieustannie elementów. To wypatrywanie i wyczekiwanie tego, co się zdarzy, kompletowanie potrzebnych elementów do układanki, zatrzymanie w kadrze, które pozwala uchwycić migotliwy kształt, sformułować naszą nań odpowiedź, stworzyć ramy interpretacyjne, dokonać przekładu trudno wyrażalnego doświadczenia na język ustanawiający porozumienie, język pozwalający odpocząć w biegu.

Zwrot ku potoczności doświadczenia przydarza się często w sytuacji kryzysu porozumienia albo w chwili zwątpienia, kiedy to świat nas zasmuca, kiedy tracimy nad nim kontrolę i kiedy podejmuje rozpaczliwe wysiłki, by go znaleźć się w nim (czy z nim zestrojonym) na

nowo. Zwłaszcza, że świat błahej potoczności wcale nam tego nie ułatwia, bowiem jak o tym pisze Cavell, to, co zwykle nie jest wcale oczywiste, i często mamy do czynienia z „niepojąca dziwnością, tego, co zwykle”.⁴² Niepojąca, możnaby dodać, bo dla nas „dziwność” i „zwykłość”, „normalność”, „nienormalność” przestały być jednoznacznie rozumiane i wartościowane. Na przykład postaci w powieści Masłowskiej to ludzie niemilosierdzie zwykli a zarazem na swój sposób dziwni. Pracownica agencji reklamowej cierpiąca na nerwicę natręctw, anorektyczna Fa, fryzjerka Jo w typie Bridget Jones, *nobody*, ale do takich kobiet dziś należy świat, zblazowana mitomanka, hipsterka Go, sprzedawca armatury sanitarnej ale i hungarysta aspirujący do kariery uniwersyteckiej, zawsze zjawiający się nie w porę Albert, sąsiad-lekoman, replika autystycznego bohatera z niezależnego kina Jareda Hessa *Napoleon Dynamite*. To jak bohaterów tej powieści określił Jan Gondowicz, „galernicy trywialności”.⁴³ Zgoda, te dzieciaki będące uosobieniem ponowoczesnej *zaniness*, *zaniness* pokolenia nerdów i geeksów, są takie, ale czyż trywialność i dziś tak jak dawniej nie nosi znamion demoniczności? „Bardzo mnie ciekawią, takie niezbyt głębokie osoby. Uważam, że jest w nich coś psychodelicznego” – powiada Masłowska w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”. Gondowicz jako świetny znawca i czytelnik literatury rosyjskiej na pewno wie o tym wiele. Skądinąd w swojej recenzji pisze, że w tej wypracowanej „kulawo błyszczącej” prozie obecna jest „zgroza i abominacja”. Całkowicie podzielałam tę opinię, ale zwracam uwagę, że te sformułowania wskazujące na skontaminowanie rzeczy do siebie nieprzystawalnych

⁴² S.Cavell, *The Uncanniness of the Ordinary*, cyt. za:

<http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/c/cavell88.pdf>. Dostęp 19.06.2014

⁴³ Jan Gondowicz, Kompot, Dwutygodnik.com (nr 93). Cyt. za:

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/4013-kompot.html>. Dostęp 21,06.2014

dobrze charakteryzują zmaconą estetykę tej prozy i zmacone emocje, które tutaj zaczynają być w grze.

„Jestem bogiem rzeczy małych” – tytułuje wywiad ze sobą Masłowska jakby nawiązując do bestsellera powieściowego Arundhati Roy pod takim właśnie tytułem - powieści o codzienności brzemiennej w konsekwencje.⁴⁴ W konsekwencje o wymiarze losu. Jednocześnie i tu Masłowska wpisuje się w estetykę *cute*. To, co małe, znikome, nieznaczące ale zarazem wielkiej wagi, to domena estetyki *cute*. Również i gdy chodzi o powieść, ma ona swoją szacowną genealogię i antenatów z różnych, często najmniej spodziewanych stron (*vide* powieści Ronalda Firbanka czy Jane Bowles, by pozostać tylko na gruncie anglosaskim, ale również przecież postaci rozmaitych popaprańców literatury rosyjskiej i radzieckiej). Masłowska w wywiadzie udzielonym „Wysokim obcasom” mówi o swojej „pasji do historii nieważnych, pozbawionych puent”.⁴⁵ Z doskonale błażej historii o perypetiach trzech młodych „wszechkobiet” ze współczesnego „wszechmiasta”, wyprowadza fabułę o niszczycielskiej sile zazdrości. „To historia z fabularnego lumpeksu. Chciałam z niej wywieść panoramiczny, wielowątkowy obraz w rodzaju *Bitwy pod Grunwaldem*” – powiada. Zatem życie jako pole bitwy, ale jakiej? Zdaje się karykaturalną imitacją europejskiej archi-fabuły, historii szekspirowskiego Otella, ale czy nie tak właśnie na co dzień wygląda nasze życie? Czy coś innego robi Sianne Ngai, kiedy w *Ugly Feelings* wychodzi od figury zazdrości z dramatu Szekspira po to, by przedstawić żaloszny (jej zdaniem) krach ruchu feministycznego w dzisiejszej Ameryce? Rzecz błaża, jak przekonują

⁴⁴ *Jestem bogiem...*, *op.cit.*, s. 33 i n.

⁴⁵ *Jestem bogiem ...*, *op.cit.*, s. 34

czytelnicy Philippha K. Dicka, albo zwolennicy deterministycznej teorii chaosu (słynny „efekt motyla”), może mieć niebagatelne następstwa. O tym, że „każda najgorsza bzdura jest koniuszkiem wszechświata i przez to ma potencjał literacki”, jak powiada Masłowska w wywiadzie wiedzą zarówno szarzy członkowie „społeczeństwa sieciowego”, jak i czytelnicy Rolanda Barthesa, albo czytelnicy Foucaulta mówiącego o odradzającym się dziś pan-semiotyzmie.⁴⁶

Postaci władzy i znaczenia stanowią układy scalone tkwiące w mikroelementach. Trudno je dostrzec z powodu niewspółmierności owych mikroelementów. Formują się w postaci tego, co uważamy za opowieść czy jaźń. Ale mogą łatwo ulec rozproszeniu, dezintegracji, rekonfiguracji, pomimo przyjętego chwilowo kształtu. Masłowska w swojej powieści pokazuje świetnie dzisiejszą szybką, łatwą i ulotną intymność i to jak łatwo ona ginie w równie ulotnych, ale afektywnie nacechowanych okolicznościach. Zazdrość, a właściwie zawiść⁴⁷ wytrąca Farah z równowagi i Fa wypada z roli: nie potrafi już dobrze zagrać samej siebie, a to paradoksalnie znaczy, że nie potrafi być prawdziwą w stosunku do samej siebie,⁴⁸ żyje w ciągłym poczuciu *esprit d'escalier* (to także *ugly*

⁴⁶ M Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks*, przeł. K. Matuszewski „Literatura na Świecie”, 1988, nr 6. Foucault mówi tam o pansemiotyzmie dawnych Greków zakładających, że świat jest królestwem znaków (także tych tajemnych i niedocieczonych czyniących świat nieprzejrzystym) i o sposobach na jakie stanowisko to powraca w naszym myśleniu.

⁴⁷ „Uczucia zazdrości i zawiści (...) wymagają rozróżnienia. Zawiść jest uczuciem gniewu o to, że ktoś inny ma i cieszy się e czymś pożądanym, i budzi impuls, by mu to odebrać lub zepsuć. (...) Zazdrość opiera się na zawiści, ale zakłada relację z co najmniej dwiema osobami (...) i dotyczy głównie uczucia, że coś nam należnego zostało nam zabrane, lub może zostać zabrane przez rywala. (...) Zazdrość obawia się utraty tego, co ma; zawiść przedstawia widzenie u kogoś innego tego, czego się chce dla siebie” M.Klein, *Zawiść i wdzięczność*. Pisma t.3, przeł. A. Czownicka, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Psychologicznego, Gdańsk, 2005, s.190-1

⁴⁸ Por. na ten temat uwagi Georga’a Kateba: „Podobno demokracja sprzyja naturalnemu i spontanicznemu byciu sobą. (...) Aby być prawdziwym w stosunku do siebie, trzeba być

feeling!). Jej senne przygody z syrenami na dnie oceanu (a przypomnijmy że syreny nie tylko są wedle słowników symboli znakami pożądania w jego aspekcie najboleśniejszym, bo prowadzącym do samozniszczenia, jak również symbolami pokus czyhających na człowieka na drodze jego życia , ale od czasu studium Freuda o małej syrence Andersena, są maskami homoseksualizmu i związanego z nim nieprzystosowania), zatem jej podmorskie przygody zdają się symptomem tego kryzysu, bycia w matni, to znaczy niemożności sprostania pragnieniu realności i tożsamości własnego „ja”.

Język, czyli scena zjawiania się

Jeśli – jak skłonni byli sądzić (za Heglem) Auerbach czy Jameson, badacze starający się definiować wymogi realistycznej reprezentacji – literatura jest sceną zjawiania się rzeczywistości, miejscem uobecniania się rzeczywistości za pośrednictwem narracji i reprezentacji transmitującej afekt rzeczywistości, to w przypadku Masłowskiej, literatura realistyczna (*sic!*) transmituje dziś afekt męczącego doznania derealizacji rzeczywistości. Świadczy transformacji rzeczywistości dostępnej jedynie w postaci spreparowanych obrazów, świata spektaklu. (W laudacji

prawdziwym w stosunku do innych. Prawdziwym w stosunku do innych można być tylko wtedy, gdy coś przed nimi odgrywamy, mianowicie samych siebie. Nie jest to wcale obłuda, sztuczność czy symulacja. To coś zdecydowanie bardziej wybujałego. Jesteśmy sobą wtedy, gdy wystawiamy coś w rodzaju teatralnej imitacji samych siebie. Staramy się doprowadzić do sytuacji, w której zachowujemy się tak, jakbyśmy prezentowali samych siebie przy jakiejś specjalnej okazji. W przeciwnym razie większość codziennego życia byłaby zbyt zrutynizowana i fragmentaryczna, by wykrzesać z niej siebie. Nie jest to tylko mentalność narcystyczna , lecz pragnienie estetycznej realności naszego ja”. G.Kateb, *Poznawani i obserwowani*, przeł. M.Szuster, Res Publica Nowa, 2002 nr 2, s.47

Małgorzata Szpakowska, przewodnicząca jury Nagrody Nike mówiła o *Pawiu królowej* jako precesji symulaków). W *Kochanie, zabiłam nasze koty* spektaklem jest nie tylko świat codziennej potoczności, ale także świat sennych obrazów z dna oceanu. Jeśli tak się dzieje, to nie tylko albo nie przede wszystkim dlatego, że rzeczywistość przedstawiona to *simulacrum*, że jej bohaterowie to dzisiejsi „wszechludzie”, miejsce w którym rozgrywa się akcja powieściowa to „wszechmiejsce” (jak powiada Masłowska w cytowanej rozmowie w „Wysokich obcasach”). I może przede wszystkim „wszechjęzyk”, jako software obsługujący ten ekosystem. Sprawa języka jest bardzo ważna. W filozofii afektywnej codzienności, tak jak ją traktują Cavell i Stewart, istotne jest właśnie rozpoznanie naszej kondycji językowej, miejsca z którego zabieramy głos w chórze innych głosów, tego jak to się dzieje, że jesteśmy rozumiani lub nie. W powieściach Masłowskiej spektaklem staje się sam język - bo jest on ekranem afektów będących udziałem swego twórcy i użytkownika, czyli samej autorki:

W tym, co piszę, zawsze punktem wyjścia jest język. Brzmienie jakiegoś zdania - to ono mnie porywa. Matryca językowa, na której mogę wyhodować bohaterów, miejsca, scenerie. (...) Zaczęłam rozwijać ten język metodą prób i błędów i on sam przyniósł fabułę. Będąc ekstremalnie sztuczny, zaczął generować sztuczne postaci i zdarzenia: plastikowe, serialowe, grubymi nićmi szyte, płaskie. Rzeczywistość mojej powieści jest jak scenografia z dykty. Parodia pretensjonalnego teatru, ale i amerykańskiej powieści z serii wydawniczej "Salamandra" z pokrojonym w plasterki sercem na okładce.⁴⁹

I jeszcze:

„*Kochanie, zabiłam nasze koty* wzięło się z mojej irytacji buchającą ze

⁴⁹ „*Jestem bogiem rzeczy małych*, s. 34.

wszystkiego sztucznością, pretensjonalnym językiem, zapożyczeniami i kalkami, w których drzemie jakieś nienasycenie, ciągła aspiracja do lepszego. Zaczęłam pisać, używając fanaberyjnych imion, moje postaci zaczęły wykonywać totalnie sztuczne, nad-ekspresyjne, brazylijskie gesty. Poczułam, że świat, który się z tego wszystkiego wykluwa, jest wielomówny, metaforyczny. I że jest światem moich moich frustracji, mojej , odrazy.

Chwilami jej szarżujący język, imitujący kiepski (równie jak jej bohaterowie „wszechświatowy”) angielski przypomina język złego tłumacza. Paradoksalnie, czyni to tę jej powieść może bardziej trudno przetłumaczalną, aniżeli powieści poprzednie, „drobne przesunięcie”, „subtelne zgrzyty”, „drobne przekłamania” wypracowane kiksy, o których mówi w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”, naiwnego czytelnika mogą zmylić, jako językowe niechlujstwo. Również właściwy jej językowi retoryczny nadmiar będący efektem brawurowo konstruowanego dialogu, raz po raz serwowanych dowcipów, stanowi nawiązanie do afektywnej estetyki *zany*. W tym przypadku nie jest to poddany seryjnej, kompulsywnej repetycji język prekariatu czy ludzi showbiznesu, ale język hipsterek pozujących na *bohemians* przypominający ten z serialu telewizyjnego. Ale tej namiętności do pisania parodii towarzyszy i inne utrudnienie. Konstrukcja *Kochanie, zabiłam nasze koty*, nastęrcza czytelnikom kłopoty - od pierwszych stron nie jesteśmy pewni co jest jawą a co snem, to, co fantasmagoryjne miesza się z realnym tak, że powieściowe zdarzenia , gdy stają się przedmiotem opowieści samych postaci zostają zaopiniowane jako kompletnie „odjechane” („Gremialnie ustalono, że to było totalnie Lynchowskie” – powiada narratorka) . Owa konstrukcja dyskontująca alinearność i afabularność pracuje nie tylko na rzecz ambiwalencji powieściowych znaczeń, ale i przydaje dwuznaczności

samemu przedsięwzięciu. Imituje wyrefinowaną technikę fabularyzacji ale i zarazem dopuszcza i to, że jest jej karykaturą. Ta intuicja znajduje potwierdzenie w rozmowie z autorką na temat jej powieści. „Musiałam wyrzucić swoje emocje na temat hermetycznej sztuki, która mówi zwykłym ludziom: «Won! Jestem dla was zbyt trudna, *sorry!*!»” – czytamy w cytowanej rozmowie. Nasz osąd czy mamy do czynienia z powieścią awangardową, czy tylko z powieścią, która pozuje na taką, zostaje zmaćony. Dlatego *Kochanie, zabiłam...* mają tak wiele wspólnego z estetyką *interesting*, zapożyczoną nam przez Sianne Ngai.

Kluczową rzeczą wydaje się jednak to, że „totalnie Lynchowskie” okazuje się „totalnie” realistyczne, ale zarazem jest sparodiowane, wytknięte jako podrabiane. Wspomniany już Jameson narodził nowocześniejszą powieść realistyczną utożsamiając z konstrukcją nowej powieściowej temporalności w narracji służącej do budowania świata przedstawionego. Przed-Flaubertowska powieść sięgała po *recit*, po opowiadanie, w którym historia powieściowego bohatera traktowana była jako figura losu a rozwój fabularnych zdarzeń stanowił poświadczenie metafizycznego ładu i zarazem opresyjnego porządku społecznego. *Recit* zakładał zazwyczaj narrację w trybie *diegesis* i tym samym statyczną totalizację rzeczywistości, której właściwą była swego rodzaju nieodwołalność jako specyficzna forma temporalności, zmitologizowana i spetryfikowana, nieautentyczna (tu Jameson przywołuje w sukurs Sartre’a), wynoszona ponad zwykłą codzienność. W rzeczywistości zapośredniczonej w *recit* nie każdy miał prawo do posiadania własnego losu: opowiadanie było nadawaniem stylu (obowiązywało właściwe *decorum*), było równoznaczne stygmatyzowaniem, nadawaniem ważności

i wyjątkowości, albo sankcjonowaniem marginalności i nieważności. Czym jest natomiast powieść jako scena zjawiania się rzeczywistości po Flaubercie? Zdaniem Jamesona stanowi rozdroże, na którym spotykają się rozmaite *recits* i rozmaite losy ludzkie (jeśli przedmiotem *recit* było bycie kimś, to przedmiotem narracji powieściowej jest stawanie się kimś). Powieści właściwe jest więc raczej *mimesis* (czyli *showing*) aniżeli *diegesis* (czyli *telling*). Opowiadanie jest relacjonowaniem faktów już dokonanych, narracja nowoczesnej powieści jest **wydarzaniem się**, konstruowaniem materialnego (czytaj: zmysłowego) przedstawienia rzeczywistości w jej totalności, czyli „wiecznej terażniejszości” jako **stawania się**, czyli wydobywaniem tego, co bezosobowe. (dopowiedzmy: owego heideggerowskiego „się”, lewinasowskiego „il y a”). I takie „stawanie się” zarazem staje się nową figurą „nieodwołalnego”. Owo konstruowanie nowego Nieodwołalnego, dokonuje się za pośrednictwem stylu opowieści odwzorowującego świat jako wieczne *flux* zdarzeń, zarazem przestrzeń dziania się zdarzeń językowych za których pośrednictwem wewnątrz i zewnątrz stapia się w jedno jako strumień afektów. Erich Auerbach, a za nim Jameson, dawał heglowską wykładnię tego stawania się rzeczywistości jako powiększania przestrzeni wolności (i samowiedzy) autora i jego czytelnika: tak jak epopeja stawania się ducha była figurą stawania się podmiotu (figurą jego, jak dziś powiedzielibyśmy, *agency*), tak i dzisiaj stawanie się tekstu powieściowego jest równorzędne ze stawaniem rzeczywistości w dziele będącym ekstensją autorskiego podmiotu, z wprowadzaniem czytelnika do świata autora, a w obu wypadkach jest także zdobywaniem wiedzy, dostrajaniem się do powieściowego świata, będącego metaforą świata w ogóle. Temu stawaniu-dostrajaniu się właściwa jest atonalna harmonia afektu, która, jak

powiada Jameson, oznacza zniesienie opozycji między porządkiem podmiotu i przedmiotu, zniesienie rozdziału między światem afektów powieści, autora i czytelnika. Struktura powieściowa odwzorowuje atonalną harmonię naszego ciała (charakteryzując ją Jameson przywołuje muzykę atonalną), w której żaden dźwięk czy interwał nie zyskuje przewagi nad innymi. Ta - rzecz by można - muzyka bezosobowego⁵⁰, w której sąsiadują ze sobą melancholia i euforia, to różnicująca się intensywność. To z niej pochodzą epifanie całości naszej wiedzy i naszego doświadczenia, całości, która wieńczy proces stawania się (także stawania się wolności i samowiedzy). Epifania jest tu właściwym określeniem: afekt nie jest oczywistością - odsyła do tego, co cielesne w języku i w reprezentacji, ale co pozostając nienazwane i przebywając poza reprezentacją aktywuje nasze myślące ciało i domaga się zaistnienia w przedstawieniu dążąc do tego, by stać się tym, co rzeczywiste. Zmysły są wehikulem afektu - transmitowany przez zmysły afekt jest więc katalizatorem rzeczywistego, naszego bycia w świecie, ale w reprezentacji to, co rzeczywiste, pozostaje już uprzedmiotowione i stanowi jedynie ślad afektu.

Powieść *Kochanie, zabiłam...* poprzez swoją alinearność - afabularność historii rozgrywającej się w pętli czasu, w której dokonuje się koliste zamknięcie łańcucha przyczynowo - skutkowego (*vide* początek i koniec powieści, gdzie pochodzący z snu jednej z bohaterek powieści obraz martwego kota leżącego na ulicy okazuje się w finale pierwszym zdaniem powieści rozpoczętej przez autorkę znajdującą się do tej pory w twórczym

⁵⁰ „Muzyką bezosobowego” skądinąd określa Jacques Ranciere narrację w *Pani Bovary*, za której sprawą zanurzamy się w „sensorium czystych wrażeń”, „splot bezosobowych doznań zmysłowych”, „takość nietrwałych konfiguracji”. Por. tenże, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?*, przeł. J.Franczak, „Teksty Drugie”, 2012 nr 4, s.151

impasie) - nabiera cech wspomnianej temporalności „wiecznej terażniejszości”, atonalnego stawania się rzeczywistości, w której wszystko - stając się - istnieje w powtórzeniu. A rzeczywistość, jak to wiemy już od Kierkegarda ustanawia się w powtórzeniu. Stawanie się powieściowej rzeczywistości, której punkt wyjściowy i koniec są tożsame, okazuje się figurą temporalności *in totu*. To ocean czasu i zarazem ocean zdarzeń, które wypełniając wszystko, co dzieje się pomiędzy pierwszym a ostatnim zdaniem, stanowią *flux* rzeczywistości afektującej bohaterów powieściowych i ich autorkę. To świat powieściowego stawania się i zarazem świat owej powieści autorki i jej czytelnika. Nie przypadkiem zatem ocean na którego dnie rozgrywają się senne fantasmagorie bohaterki powieści, zdaje się oceanem Nieświadomego, figurą całości dostępną za pośrednictwem metonimicznych epifanii. I jak na nieświadomość przystało jako zyciodajna retorta jest także ściekiem i śmietnikiem. Dziś coraz bardziej ściekiem i śmietnikiem – szydzi Masłowska. Czyż temporalność nieświadomego nie jest figurą temporalności absolutnej? Zatarty jest więc koniec i początek, nie ma więc tu właściwie rozwoju postaci i ich świata, opowieść nie zmierza ku czemuś, nie przynosi żadnego morału, wyjaśnienia, nie przynosi żadnego oczyszczenia. Wielu zostawia tylko z ich irytacją, albo w pomieszaniu: tyle hałasu o nic? – zapytują.⁵¹

⁵¹ „Poprzednie powieści i dramaty Masłowskiej były właściwie podobne, mocno jednak osadzone w polskiej rzeczywistości. Karykaturując ją, odsyłały do realnych zjawisk w sposób namacalny, czasem wręcz bolesny. Tym razem to już tylko makietka. I to nawet nie makietka rzeczywistości, ale makietka makiet: zbanalizowanych diagnoz, krytycznych analiz współczesnych filozofów przerobionych na artykułiki dla prasy kobiecej. To atrakcyjna lektura, bardziej od poprzednich przyjazna dla czytelnika, w istocie nawet nie próbująca sugerować intelektualnych głębi. Literatura dobrze zrobiona, ale niskokaloryczna. Pustka, ukryta za słowami, jest tylko pustką, a nie żadną wielką metaforą współczesnego świata. «Mam mnóstwo niczego... la, la, la... Nic to dla mnie w sam raz» – podśpiewuje w powieści pisarka”. Kinga Dunin, *Nowa Masłowska, czyli mnóstwo niczego* („Krytyka Polityczna – Dziennik Opinii”), cyt. za:

W ten sposób tekst Masłowskiej pozwala się wpisać w linię ewolucji gatunku powieściowego zarysowanego przez Jamesona. Czy to zgrywa, powieść „jak gdyby” (*merely!*- M.Z) parodiująca hipsterską *chic lit* , czy może powieść otwierająca wrota filozoficznemu namysłowi? Zmysł historycznoliteracki przywodzący na pamięć rozmaite przygody, jakie przytrafiły się powieściom, które dziś należą do kanonu, winien bronić nas przed pochopnymi odpowiedziami.