

Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej

Marta Bukowiecka

MARTA BUKOWIECKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

**ŚWIAT JAKO JĘZYK SŁOWO MÓWIONE I GROTESKA LINGWISTYCZNA
W PROZIE DOROTY MASŁOWSKIEJ***

Język wczesnych eksperymentalnych powieści Doroty Masłowskiej: *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* i *Pawia królowej*¹, sprowokował sporo opinii krytycznych. Daleki od dekorum wysokoartystycznej mowy, wyswobodzony z rygorów poprawności językowej, stylistycznie i gatunkowo różnorodny, pozornie nieopracowany i chaotyczny – został przez wielu krytyków potraktowany literalnie i serio, jako bezpośredni zapis ulicznej mowy, aprobatorywna, prostoduszna i bezrefleksyjna reprezentacja młodzieżowych socjolektów. Wielu uznało, że jest to język młodej pisarki, świadectwo jej nieudolności artystycznej i niemądrej, młodzieńczej buty, szokującej arogancji wobec piękna mowy polskiej². Recenzenci, którzy zgłaszali tego typu uwagi, nie uwzględnili zasadniczej dla tych książek intencji demaskatorskiej, celowości podobnej reprezentacji języka³.

Inne światło na tę twórczość może rzucić założenie, że jest to oparta na mecha-

* Za wskazówki i sugestie bardzo dziękuję uczestnikom zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, na którym omawiany był ten tekst.

¹ Lokalizując cytaty z powieści D. Masłowskiej, stosuję skróty: IL = *Inni ludzie*. Kraków 2018; PW = *Paw królowej*. Warszawa 2005; W = *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Wyd. 2. Warszawa 2003. Liczby po skrótach wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach z tych powieści – M. B.

² Zob. np. R. Koziołek, *Afirmatywne wymioty*. „FA-art” 2005, nr 1. – M. Ławrynowicz, rec. „Gazeta Polska” 2005, nr 29. – M. Sawicka, *Paw warszawski*. „Wprost” 2005, nr 21. – A. Górski, *Portret artystki czasu amoku*. „Życie Warszawy” 2006, nr 234. – M. Kominek, *Nike bez retuszu*. „Nasz Dziennik” 2006, nr 236. – M. Olszewska, rec. „Gazeta Krakowska” 2006, nr 250.

³ Wśród tekstów krytycznoliterackich pojawiły się również głosy pozytywne. M. Tymiński w „Dzienniku Bałtyckim” chwali Masłowską za „talent do przerysowań i groteski”, H. Bereza w komentarzu do Nagrody Literackiej „Nike”, którą autorka otrzymała za *Pawia królowej* w 2006 r. – za jej zadziwiająca władzę nad językiem, cechującym się, zdaniem krytyka, absolutnie indywidualnym charakterem. Dobrze wypowiadał się o pisarce również M. Wilk w recenzji *Pawia królowej* zatytułowanej *Masło, ska, paw*, zamieszczonej w „Czasie Kultury” (2005, nr 3/4). Ciekawą interpretację opublikował A. Wójtowicz (*Pawi ogon*. „Akcent” 2005, nr 4, s. 173). W swojej recenzji zwraca uwagę na talent Masłowskiej do stylizacji i językowe wycucie autorki. Widzi w jej twórczości portret języka i kultury, która go stworzyła. Jak pisze, „Oscyłująca między pustosłowiem a bezładnym słowotokiem narracja eksponuje absurdalność języka, który traci transparentny charakter, stając się własną karykaturą”. Przywołuje tezę M. Heideggera o języku jako narzędziu, który, dopóki jest funkcjonalny i poręczny, wydaje się naturalnie odzwierciedlać rzeczywistość, jeśli ulega dysfunkcji, wyraża się jego deformujący, problematyczny status.

nizmach groteski i parodii gra z formą skazu i monologu wypowiedzianego; że Masłowska pokazuje powieściowy obraz cudzego języka i światopoglądu, jak można by stwierdzić za Michaiłem Bachtinem⁴. Włączone do narracji fragmenty cudzych wypowiedzi (które równie dobrze dałoby się uznać za słowa sfingowane, wytworzone na wzór autentycznej mowy) nie są w tej twórczości pierwotnymi środkami przedstawienia, stają się natomiast przedmiotem przedstawienia parodystyczno-stylizującego. Jest to obraz cudzej mowy zarazem przedstawiany i przedstawiający⁵.

Masłowska, niczym Puszkin w ujęciu Bachtina, ironicznie polemizuje z cudzą mową, kwestionuje ją, przysłuchuje się jej i przygląda, wyśmiewa ją, czyli wchodzi w stosunki dialogowe z różnymi formami wypowiedzi⁶ i kształtuje intertekstualną dialogową przestrzeń między nimi. Omawiane tu utwory to zatem wewnętrznie udialogizowane obrazy wielu cudzych języków⁷, które, co komplikuje status tej mowy i tej prozy, autorka sama wytwarza i przetwarza – w taki jednak sposób, by mimo zabiegów deformujących cudzą mowę zachować efekt językowej *mimesis*. Jak pisze Zofia Mitosek:

Tekst *Wojny polsko-ruskiej* mówi zapożyczonymi językami o zapożyczonych językach, ale mimo to sprawia wrażenie, że mówi o rzeczywistości, że odtwarza w sposób głęboko realistyczny mentalność i zachowania polskiego „dresiarza” z czasów określanych jako „kapitalizm, reklama, spółka akcyjna”⁸.

Co istotne: „Osobliwy język tej powieści, mieszanie i zagęszczanie elementów socjolektu powoduje, że realizm przeradza się w groteskę, a *mimesis* językowa staje się *mimesis* krytyczną”⁹.

Negatywne opinie na temat *Wojny polsko-ruskiej* i *Pawia królowej*¹⁰ wynikają

⁴ M. Bachtin, *Słowo w powieści*. W zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 480.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 480–481.

⁶ *Ibidem*, s. 482.

⁷ Zob. *ibidem*.

⁸ Z. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska, Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną)*. W: *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków 2003, s. 334.

⁹ *Ibidem*, s. 338. *Mimesis* krytyczna wedle Z. Mitosek (*Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997) wiąże się z naśladowaniem uwzględniającym technikę cytatu, parodystyczny, ironiczny cudzysłów, intensyfikowanie technik przedstawieniowych.

¹⁰ Powieść *Inni ludzie* zebrała znacznie lepsze, a przynajmniej bardziej wyważone recenzje. Nie pojawiły się zasadniczo głosy recenzentów zszokowanych językiem wykorzystującym pozaliterackie rodzaje wypowiedzi; powszechnie uznano konwencję groteskowego przedstawienia języka w tej prozie, ironiczną świadomość autorki. Krytyczne uwagi odnoszą się do zagadnień pozajęzykowych, np. dotyczą stosunku Masłowskiej do opisywanych przez nią z dystansem reprezentantów różnych klas społecznych (zob. np. A. Byrska, *Inni to nie my*. „Fragile” 2018, nr 3). Recenzenci doceniają słuch językowy autorki i wykorzystanie konwencji piosenki rapowej/hip-hopowej w konstruowaniu języka powieści. Zob. P. Cybulski, rec. na blogu *Przy muzyce o książkach*. Na stronie: <https://przymuzyceoksiazkach.com.pl/2018/05/dorota-maslowska-inni-ludzie-recenzja/> (data dostępu: 7 VII 2019). – P. Czaplinski, *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie”. Stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest w niej sprawą niesmaku*. „Gazeta Wyborcza” 2018, nr z 23 IV. – „Inni ludzie” – nowa książka Doroty Masłowskiej. „Rzeczpospolita” 2018, nr z 7 V. – P. Nyga, *Pat królowej*. Serwis Reflektor. Na stronie: <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/07/03/pat-krolowej-recenzja-ksiazki-inni-ludzie-doroty-maslowskiej/> (data dostępu: 7 VII 2019). – M. Sowiński, rec. Serwis Culture.pl. Na stronie: <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> (data dostępu: 7 VII 2019). – M. Stroiński, *To są nasze billboardy*.

na ogół z założenia, że język tych powieści zasadza się, by tak powiedzieć, na regule zgodności: słowa z jego literalnym sensem – po pierwsze, po drugie, wypowiedzi z jej podmiotem, to zaś oznacza przypisanie bohaterowi czy narratorowi kwestii, którą wygłasza, a także zrównanie głosu narratora z głosem autorki, co wiąże się, po trzecie, z utożsamieniem wartości świata przedstawionego z jej przekonaniami i upodobaniami. Po czwarte, założenie to opiera się na deklarowanym przez krytyków poczuciu, że forma języka powieściowego jest zgodna ze sposobem jego kreowania; wielu uznało, że utwory Masłowskiej to brudnopisy odzwierciedlające roboczy etap pracy nad tekstem.

Tymczasem wspólną właściwością tych trzech utworów (analizuję tu również, poza *Wojną polsko-ruską* i *Pawiem królowej*, powieść *Inni ludzie*, lepiej przyjętą przez krytykę niż dwa pierwsze utwory) jest nie reguła zgodności, przystawalności, łączności wymienionych tu aspektów wypowiedzi, ale zasada dystansu, który można pojmować ogólnie jako ironiczną rezerwę autorki, jej krytyczny stosunek do świadomości społecznej i utrwalonych w języku społecznych praktyk mówienia¹¹. Przedstawienie ich w karykaturalnej postaci ma cel parodystyczny i interwencyjny: służy krytycznej analizie przemian współczesnej mowy, jej schematyzacji i splotu intelektualnego.

Zasada dystansu dotyczy, po pierwsze, oddalania słów od ich literalnych znaczeń. Słowa nie tyle wskazują tu na swoje bezpośrednie desygnaty, ile odsyłają do treści ukrywanych, wstydliwych, podskórnych, kierują też do sensów implikowanych; metonimicznie przywołują kontekst obyczajowy czy kulturowy, związany zazwyczaj z kulturą popularną. Po drugie, wypowiedzi w prozie Masłowskiej odłączają się niejako od sytuacji wypowiedzania, a więc i od swego podmiotu. Nie każdą kwestię można w tej prozie przypisać konkretnej postaci, dialogi nierzadko wtapiają się w inne dialogi i w narrację; z kolei narrator nawet w toku jednej wypowiedzi wielokrotnie zmienia swoją postać przyjmując również rolę bohatera czy też wielu bohaterów. Z drugiej strony, w pojedynczych kwestiach konkretnych osób ciągle pobrzmiwają głosy innych postaci, nie tyle dlatego, że głosy te nakładają się na siebie, ile z powodu specyficznego udialogizowania wypowiedzi; bohaterowie zdają się stale mówić do kogoś, ze względu na czyjąś obecność, również w monologach wewnętrznych, gdy w obrębie świata przedstawionego nie rysuje się żadna sytuacja rozmowy. W zaludnionym wieloma osobami świecie przedstawionym tych powieści to nie bohaterowie zmieniają wygłaszane kwestie, tylko odwrotnie – długa, wielorodna, wielogłosowa wypowiedź wciąż jakby zmienia swoich nadawców (co, oczywiście, jest sprawą inwencji narratora, nadrzędnego podmiotu tej opowieści).

dy, „Przekrój”. Na stronie: <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/to-sa-nasze-billboardy> (data dostępu: 7 VII 2019). – B. Suwiński, *Prestiżowy instant*. Serwis Instytutu Książki. Na stronie: <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> (data dostępu: 7 VII 2019). – W. Szot, rec. Serwis Kurzojady. Na stronie: <https://www.kurzojady.pl/1679-dorota-maslowska-inni-ludzie> (data dostępu: 7 VII 2019). – J. Traciewicz, rec. Rozrywka.blog. Na stronie: <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/05/09/inni-ludzie-maslowska-recenzja/> (data dostępu: 7 VII 2019).

¹¹ Istotę tych zagadnień wskazuje na gruncie teoretycznym i w odniesieniu do innej twórczości niż analizowana w niniejszym tekście M. Głowiński w książce *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* (Kraków 2000).

Ostatnią sferę dystansu, oddalenia, rozłączności stanowi związek poetyki analizowanych utworów z hipotetycznym porządkiem procesu twórczego. Masłowska – wbrew chybionym diagnozom bezpośredniego odwzorowywania ulicznej mowy w narracji – powiedziała w jednym z wywiadów, że praca nad książkami to „koronkowa robota”, która polega na starannym modelowaniu zdań i dobieraniu drobnych elementów mowy, choć te zabiegi nie są, jak twierdziła, zauważalne dla czytelnika¹². Prezentowanie cudzego języka określiła mianem „aktorstwa umysłowego”¹³. O pisaniu *Innych ludzi* opowiadała z kolei tak:

Włożyłam w nią [tj. powieść] takie ilości pracy, że aż mi jest siebie żal. Bo na przykład kiedy pisałam *Pawia królowej*, to nie stroniłam też od bełkotu, bzdury, kakofonii, a tutaj chciałam, żeby wszystko było w punkt. Narzuciłam sobie formę piosenki, chciałam też, żeby słowa znaczyły kilka rzeczy naraz i żeby każde zdanie było w jakiś swój sposób piękne¹⁴.

Potoczna mowa powieści Masłowskiej, z pozoru nieczyszczona i niedbała, to w istocie efekt wtórnego aranżowania niedoskonałości językowej. „Wtórnego” w kilku znaczeniach: wiąże się ono nie tylko z fingowanym brakiem ingerencji, sztucznie wytwarzanym autentyzmem, ale też z problematyką nadbudowy poetyckiej tekstu, która oznacza tu nakładanie efektów literackich na struktury języka mówionego. Pojęcie wtórności ewokuje również sens powrotu – restytuowania autentyzmu języka za sprawą dokonującej się w tych powieściach krytycznej analizy jego nieudolnych przetworzeń, będących częścią codziennych praktyk komunikacji.

Wykorzystanie właściwości wypowiedzi nieliterackich w utworze artystycznym nie jest w tym przypadku formą ich nobilitacji, wręcz przeciwnie, literackość, oparta na regułach groteski, zmierza do kompromitującego mowę przetworzenia, dezauduowania słowa, celowego „pogarszania” mowy, obniżania jej poziomu, wyostrzania, zagęszczania i nasilania jej negatywnych jakości i zjawisk, mnożenia kontrastów, prowokowania brzydotą, a więc opiera się na strategii deformowania języka.

Wszystkie te zabiegi służą przetworzeniu mowy, zatem realizują konwencję groteski lingwistycznej, opartej na „dostrzeżeniu źródła semantyki wypowiedzi w samym języku, odkryciu jego automatyzmów, absurdów, nielogiczności [...]”¹⁵. W analizowanych tu powieściach elementy przetwarzanej mowy nie są ani służebne wobec fabuły, ani ilustracyjne, stają się tematem samym w sobie. „Świat jawi mi się jako język, więc językiem go przetwarzam i dlatego jestem w stanie pisać”¹⁶, „to, co robię najlepiej, to dość wiarygodny zapis polszczyzny w różnych odmianach i umiejętność grania na tym. Niewiele więcej potrafię zrobić, ale to potrafię zrobić dobrze. To moje narzędzie do rzeczywistości”¹⁷ – mówiła w wywiadach autorka *Pawia królowej*. Groteska lingwistyczna ma tu zakres totalny, obejmuje wszystkie sfery literackiej

¹² M. Zielińska, *Mrok, duży mrok*. „Didaskalia” 2006, nr 4, s. 33.

¹³ *Dyskoteka w piekle*. Z D. Masłowską rozmawia P. Dunin-Wąsowicz. „Lampa” 2004, nr 4.

¹⁴ *Nakreca się mrok*. Z D. Masłowską rozmawia Z. Król. „Dwutygodnik” 2018, nr 5. Na stronie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html> (data dostępu: 7 VII 2019).

¹⁵ W. Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej. Historia – terminologia – zjawisko*. W: *Moderności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012, s. 545.

¹⁶ *Toja, dyletantka*. Z D. Masłowską rozmawia M. Michalska. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 224, z 25 IX.

¹⁷ *Nakreca się mrok*.

mowy. Masłowska nie pozostawia w zasadzie żadnego trybu mówienia, np. narracji, w neutralnej postaci, żaden wewnętrzny język powieściowy nie stanowi tła czy punktu odniesienia dla form ekscentrycznie przetworzonych. Również sfera wypowiedzi narratora, niejednorodna, migocząca wieloma głosami, staje się obszarem działań (auto)parodystycznych.

Groteskowość tej prozy wynika nie tylko z zabiegów literackich, ale też z samych właściwości mówienia. Autorka wykorzystuje sformułowania, które mogłyby się wydać karykaturalne nawet bez artystycznych środków intensyfikacji. Mogłyby się wydać, bo istotnie, choć są wynikiem deformującej kreacji, łatwo je sobie wyobrazić w wersji wyjściowej, w realnym użyciu, pozbawione groteskowej nadbudowy.

Groteska ma względem strategii deformowania zakres szerszy – jest ono bowiem jedną z technik groteskowego przedstawiania rzeczywistości¹⁸. W interpretacji prozy Masłowskiej można uznać deformowanie za dominującą strategię tworzenia jakości artystycznych z form nieliterackich, za ogólną zasadę odniesienia autorki do cudzego słowa. Choć nie brak tu również innych technik groteski, np. hiperbolizowania czy jukstapozycji. Świat przedstawiony w prozie Masłowskiej – jak przystało na groteskę – wydaje się amorficzny i niezborny, a sama literackość pełni tu funkcję zabawy i ludycznej gry na przekór normie wysokiej literackości, hołdującej koncepcji sztuki jako sprawy „poważnej” i „uroczystej”. Groteska eksponuje ponadto automatyzm i sztuczność zachowań; destabilizuje się w niej również podmiot twórczy¹⁹, co w prozie Masłowskiej ma szczególnie istotne konsekwencje.

Co dokładnie jest w tej prozie przedmiotem przedstawienia? Autorka *Wojny polsko-ruskiej* problematyzuje, po pierwsze, procesualność i niedoskonałość mówienia, pokazując wypowiedzi uchwycone jakby w trakcie formowania, nie poddane zabiegom estetyzacji; po drugie, obnaża myślowe mielizny i klisze użytkowników codziennej polszczyzny; po trzecie, ujawnia ich skrywane, lecz widoczne w języku intencje i myśli: wstydlive rojenia, niskie pobudki, niechlubne aspiracje, autoprezentacyjne popisy i pożałowania godne zachowania utrwalone w samej mowie, a także różnego rodzaju „skazy”, takie jak kompleksy czy lęki. To, co określa bohaterów tej prozy, to, jak pisał Jan Gondowicz w recenzji *Pawia królowej*, „świadomość głęboko pozawerbalna, oparta na lękach, zwidach, przesądach, gołych popędach, konfuzji i agresji, cały ów bigos opierających się wypowiedzeniu treści [...]”.

Paw królowej to coś więcej niż perfidny językowy portret bohaterów masowej wyobraźni i ich połączanego żywota. To przyłapanie na gorącym uczynku narzucanej nam wszechobecnej mowy, za pomocą której nie sposób powiedzieć prawdy. I wskazanie, że kłamliwość tej mowy demaskuje właśnie jej składnia, składnia bełkotu²⁰.

¹⁸ W ten sposób przynajmniej jest to definiowane we współczesnych opisach groteski. W okresie Młodej Polski deformacja, rozumiana jako stylizowanie brzydoty, była przeciwstawiana grotesce (mimetycznej). Taką teorię sformułował J. Topass w rozprawie *Szlakami dusz twórczych*, przybliżonej przez K. Kłosińskiego w książce *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja, brzydota, groteska* (Kraków 1992). Wedle Topassa groteska przedstawia brzydotę bezstronnie i wiąże się z bezpośrednim stosunkiem artysty do opisywanego obiektu. Stylizowanie brzydoty jest „stronne”, a umożliwiające je systemy symboliczne.

¹⁹ Cechy groteski wymieniam za Bołeckim (*op. cit.*, s. 552).

²⁰ J. Gondowicz, *Glizdzia piosenka*. „Nowe Książki” 2005, nr 8.

Autorka sięga po zjawiska ekstremalnie prawdziwe, boleśnie rzeczywiste, zgrzebne i brzydkie. Wszystkie negatywne cechy mówienia wykorzystuje właśnie ze względu na ich niedoskonałość. „To, co piszę, jest trochę przeglądem przez rzeczy odrzucone, takim przekrojem przez wysypisko” – mówiła w wywiadach²¹; „zrobiłam sztukę z czegoś, z czego pozornie sztuki zrobić się nie da. Z najbardziej wstydlivej warstwy rzeczywistości. Z czegoś żenującego, odgradzonego od sztuki. Wykrzesalam z tego literaturę”²²; „przypominam sobie różne najbardziej beznadziejne rzeczy, jakie słyszałam albo myślałam, i robię z nich kompozycje”²³. Owe „beznadziejne rzeczy” ujęte w literacką narrację tracą znaczenie wypowiedzi błędnych czy brzydkich, tj. wypowiedzi, które można rozpatrywać pod względem norm poprawnościowych bądź estetycznych, i stają się obiektem analizy oraz ekspozycji, niczym tekstowe *ready-mades*.

Elementy obce z punktu widzenia wysokoartystycznej normy stają się w tej prozie tworzywem języka powieści, a fragmenty „poetyckie” – tj. poetyckie w zamysle fingowanych nadawców, silących się daremnie na językową elegancję, a w efekcie komiczne – nabierają cech słowa obcego, wykrzywionego w parodystycznej karykaturze. Dialogiczna relacja między słowami polega tu na sprzeczności intencji pierwotnego i wtórnego nadawcy wypowiedzi (tj. bohatera i podmiotu dzieła literackiego). Groteskowość pełni w stosunku do tego typu mowy funkcję podwójną – umożliwia ją i buduje wobec niej dystans²⁴. Temat ten podejmuje Krzysztof Kłosiński w swoim opisie groteski:

„groteskowość” jest słowem, które współtworzy przeskok – od wypowiedzi do wypowiadania – przy jego [tj. „narratora (»autora«)"] udziale dochodzi do głosu podmiot wypowiadania (narrator) w miejsce podmiotu wypowiedzi (bohatera). To, co „groteskowe” dla pierwszego, nie jest takim dla drugiego, bowiem „groteskowość” oznacza tu właśnie nieuchwytnie dla producenta ideologii obrócenie się wytworu przeciw wytwórcy²⁵.

Odwołania do różnorodnych form wypowiedzi wiążą z kolei twórczość Masłowskiej z problematyką intertekstualności, nie tyle przez artystyczne wykorzystanie słów, które są częścią różnych odrębnych, rozpoznawalnych porządków wypowiedzi, ile – by przywołać istotne dla tej kwestii zagadnienia wskazane przez Michała Głowińskiego – ze względu na grę, jaka rozpoczyna się między włączonymi do utworu tekstami, na relacje zachodzące między nimi²⁶. Należy wobec tego spytać za badaczem²⁷, co oznaczają groteskowe elementy mowy wykorzystane w powieściach Masłowskiej, jaką rolę grają w ich wyposażeniu semantycznym; w jaki sposób autorka wprowadza do nich wypowiedzi z obcego porządku językowego, czy motywuje je za pomocą jakichś konkretnych środków, jaką pełnią funk-

²¹ *Dyskoteka w piekle*, s. 19.

²² *To ja, dyletantka*.

²³ *Jak urodzenie dziecka*. Z D. Masłowską rozmawia P. Gruszczyński. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr z 10 X.

²⁴ Zob. M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W zb.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972, s. 273.

²⁵ Kłosiński, *op. cit.*, s. 205.

²⁶ Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 22.

²⁷ Głowiński stawiał te pytania w odniesieniu do innej twórczości niż tu analizowana.

cję i jak współbrzmia z innymi hipertekstami, co wnoszą do ogólnego znaczenia utworów²⁸?

W przypadku analizowanych tu powieści Masłowskiej jest to o tyle istotne, że cudze teksty nie tyle wnoszą cokolwiek do ogólnego znaczenia, ile je w zasadniczy sposób określają i kształtują; a zarazem o tyle problematyczne, że autorka zupełnie redukuje sferę (względnie) neutralnej wypowiedzi narratora, na której tle mogłyby się wyróżniać wypowiedzi stylistycznie odmienne; operuje wyłącznie materia cudzego słowa. Mówiąc językiem Bachtina, twórczość Masłowskiej polega na pełnym zasymilowaniu cudzego słowa, które w użyciu artystycznym pozostaje nadal uprzedmiotowioną i przetworzoną mową cudzą (tj. nie zostaje ona utożsamiona z językiem autorki, nie staje się jej mową własną). Deformująca ingerencja artystyczna, która przekształca tę mowę w tworzywo literackie, polega na parodystycznym odwróceniu jej wartości: to, co w pierwotnym użyciu miało być poważne, staje się komiczne. Autorka „zapożycza słowo cudze, lecz w odróżnieniu od stylizacji nadaje mu kierunek myślowy wręcz sprzeczny z jego naturalnym” – wedle Bachtina²⁹. Następnie, zgodnie z regułami groteski, które przywołuje za Głowińskim, „przejmuje elementy należące do aprobowanej lub narzucanej świadomości społecznej, jednakże separuje je od kontekstu, w którym one występują: zachowując części składowe, burzy całości”, gdyż „dla groteski najważniejsza jest część burząca”³⁰. Toteż autorka, zgodnie ze sztuką groteski, rozkłada świat na czynniki pierwsze, tj. jego społecznie utrwalone wizje, i buduje z nich nowe całości.

Słowo jako proces

Wojna polsko-ruska, *Paw królowej* oraz *Inni ludzie*, jako utwory skomponowane z wypowiedzi niedoskonałych, niby niegotowych, uchwyconych jakby w chwili, w której powstają, uświadamiają procesualny charakter i myślenia, i wysłowienia, i twórczości literackiej. Oto fragment *Pawia królowej*. Otwiera go powracający w całej powieści parodystyczny schemat opisu okoliczności zdarzeń („Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska”, PK 54), z typowymi dla przetwarzanej przez autorkę mowy inwersją i wielosłowiem, które odsyłają do potocznych wyobrażeń o elegancji językowej. Ów schemat opisu niepostrzeżenie przeistacza się w mowę pozornie zależną, prezentującą przebieg myśli niezbyt rozgarniętej sprzedawczyni, Katarzyny Lep. Do prowadzonej przez nią piekarni przychodzi dwóch policjantów. Choć celem ich wizyty są zwykle zakupy, widok funkcjonariuszy sprawia, że wyobraźnia bohaterki, przywykła do poetyki sensacji telewizyjnej, wyświetla jej scenariusz interwencji kryminalnej. Na wypadek powołania na świadka zdarzenia (które nie miało miejsca) „Lep Katarzyna” pospieszenie objmyśla plan swojej odmowy:

Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska, o co może chodzić? –

²⁸ *Ibidem*, s. 7.

²⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 293.

³⁰ M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 155.

pyta się Katarzyna Lep siebie sama w sobie, poprawiając pospiesznie ułożenie na oczach powiek, czego chcą ci dwaj tutaj zbliżający się policjanci panowie? Jakby co, to nic nie wiem nic i jak coś, to nic im nie powiem, ja nie mam nic wspólnego z niczym i jak coś to mnie o nic nie chodzi, nic ja o niczym nie wiem i nic mnie to nie obchodzi, i nic nie powiem, nic nie widziałam, bo ja tu patrzyłam wtedy w inną stronę, leżeli tu jeden z drugim jacyś tacyś? A może, ale ja wtedy w stronę pieczywa miałam patrzeć, penis w pochwie. [PK 54]

Fragment przedstawia myślenie w sytuacji nerwowego napięcia. Bohaterka układa w głowie serię gorączkowych pytań i odpowiedzi. Wszystkie z grubsza znaczą to samo, lecz obawa o skuteczny przekaz każe jej przymierzać tę samą treść do różnych form wyrazu, jakby kilka wariantów identycznych wyjaśnień mogło dać chwilowe poczucie przygotowania wyczerpującej argumentacji i było czymś więcej niż rozpaczliwa pustka w głowie. Testując w myślach różne formy zeznania, Kasia powtarza kilka tych samych struktur wypowiedzi: podobne zdania, zorganizowane wokół przywoływanego parę razy negatywnego zaimka („nie wiem nic” i „nic im nie powiem”), te same fatyczne wtręty („jakby co” i „jak coś”), te same słowa w obrębie jednego zdania (np. „jakby co, to n i c nie wiem n i c”). Iluzję wypowiedzi mówionej³¹ oddaje zabieg kumulowania elementów niekorygowanych, odtwarzający porządek formowania takiej wypowiedzi. Jednokierunkowej – wszakże rozwija się ona w czasie – uniemożliwiającej poprawki. Autorka zachowuje więc i uwypukla niedoskonałości mówienia: powtórzenia, treści „nieważne”, znaki myślowego niedbalstwa, chaotyczny, nieliniarny bieg myśli i ich zapętlenie.

Narracja przypomina tu skaz, który polega na „wprowadzeniu w obręb opowiadania żywiołu języka potocznego”³². Skaz, tak jak i monolog wypowiedziany aktualizuje – wedle Głowińskiego – sytuację rozmowy, dąży do nadania monologowi cech bezpośredniej, zwykłej opowieści, co wyraża się „w nawiązaniu do pozornie nie kontrolowanej i jakby utrwalonej na gorąco mowy potocznej”; elementy skazu widoczne są we frazach niedbałych, wypełnionych pourywanymi zdaniami i oddanymi w tekście gestami fonicznymi³³. Monolog wypowiedziany, stanowiący, podobnie jak skaz, formę monologu odwołującego się do wypowiedzi ustnej, nosi z kolei cechy retorycznego i intelektualnego zrygoryzowania (opowieść utrzymana w tym porządku musi być zdolna do przekazania zasadniczej problematyki utworu, jak pisze Głowiński). Obydwie te formy „są motywowane przez sytuację w narracji wypowiedzianej zasadniczą sytuacją dialogową, która powołała do życia monolog”³⁴. Dominuje tu więc rola czynnika oralnego i obecności odbiorcy.

Proza Masłowskiej łączy cechy skazu i monologu wypowiedzianego; pozoruje niedbałą mowę, utrwaloną rzekomo na gorąco, która jednak w istocie jest wynikiem rygoru intelektualnego; skomplikowanych operacji semantycznych, rozluźniających relację między słowem a jego desygnatem, i kunsztownych (wbrew pozorom niedbałości) zabiegów ingerujących w estetykę oraz znaczenie słów. Typowa dla mo-

³¹ Odwołuję się do sformułowania B. E j c h e n b a u m a z pracy *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* (w zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 491).

³² M. G ł o w i ń s k i, *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 86.

³³ *Ibidem*, s. 99.

³⁴ *Ibidem*.

nologu wypowiedzianego i skazu obecność odbiorcy w danej frazie nie tylko wynika w prozie Masłowskiej z odtworzenia w narracji rzeczywistych praktyk mowy, realnego, wpisanego w język, kontaktu nadawcy z odbiorcą. Jest także efektem działań literackich, łączących właściwości narracji pierwszoosobowej, drugoosobowej i autorkalnej z dialogami, mowy pozornie zależnej z monologiem wewnętrznym, itd. Wszystkie sfery wypowiedzi narracyjnej przenikają się tu i łączą. Autorka *nb.* odwraca porządek dialogów i narracji³⁵; czyni z narracji przestrzeń wypowiedzi wielu osób, a żywiół rozmowy wprowadza do monologu jednej postaci, która we własnych myślach projektuje swego interlokutora.

Tendencja do dialogizowania języka (czy może: wydobywania jego dialogowości) jest w tej twórczości bardzo wyrazista i nie dotyczy jedynie stosunków dialogowych między odmiennymi formami wypowiedzi. Bohaterowie Masłowskiej mówią zawsze do kogoś lub choćby z myślą o potencjalnym adresacie, stąd tak częste w ich wypowiedziach – nie tylko w rozmowach, ale też w monologach wewnętrznych – fatyczne elementy porozumienia, ustabilizowane w praktyce językowej szablony rozmowy, uchwytny sygnały językowej autoprezentacji (przed kimś), sublimowania wstydu (wobec kogoś), wywierania presji (na kimś), nawiązywania i podtrzymywania kontaktu (z kimś). Jako zjawiska mimetycznie czytelne (mimo groteskowej przesady), a zatem odsyłające do realnych właściwości mówienia, uświadamiają istnienie elementów komunikacji wpisanych w język.

W powieściach Masłowskiej pojawia się także sporo *quasi*-dialogowych partii w narracji czy w monologach bohaterów – zachowań językowych służących podtrzymaniu kontaktu z interlokutorem bądź sformułowań potwierdzających rangę słów mówiącego. Np. „jakbym miał wybierać, to zupkę chińską z kaczki też bez zastanowienia wybrałbym. Ale wiesz. Tam straszna chujoza na tym *Z Koźmi sylwester* była w kwestii aprowizacji [...]” (PK 85); „Pyta, dlaczego siedzę z twarzą do ściany. Mówię, czy gdybym siedział przodem, to może by coś zmieniło, t a k?” (W 6–7); „Ale generalnie to powiem t a k: s z c z e r z e? najczęściej są to kobiety, co nie podobają się facetom, i przez to jedna z drugą tak sobie to tłumaczą, że są lesbą” (IL 49). Podobne frazy – umieszczone w monologu, nie w dialogu, w którym byłyby umotywowane prawdopodobieństwem komunikacyjnym – tracą znaczenie funkcjonalne czy pragmatyczne i zyskują sens literacki, stają się figurami awangardowej dezautomatyzacji, która przez zmianę kontekstu użycia czyni zauważalnym zjawisko utrwalania nawykowych zwrotów w języku i pozwala dostrzec wpisane w język psychologiczne motywacje mówienia: potwierdzanie rangi słów bądź podtrzymanie kontaktu to ustabilizowane w języku sygnały myślenia o sobie samym w relacji z kimś, dbałości o chwilowe poczucie wspólnoty czy o perswazyjną skuteczność wypowiedzi.

Słowa i emocje

Aby bliżej przyjrzeć się wskazanym kwestiom, a także ujmowanym przez pisarkę psychologicznym motywom mówienia, warto jeszcze wrócić do sceny rozmowy

³⁵ Zob. L. Doležel, *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha 1960. Cyt. za: M. Głowiński, *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 37.

z policjantami. Masłowska wykorzystała w niej satyryczny potencjał tego niecodziennego spotkania i zaprezentowała celnie kilka zachowań językowych. Fragment przynosi w warstwie fabuły nieoczekiwany zwrot akcji. Wbrew przewidywaniom bohaterki i początkowym zamiarom jednego z funkcjonariuszy:

spodobala się Katarzyna Adamowi, fajna dżaga i w pepku ma kolczyk, długie włosy, a on to w kobietach lubi, dobrywieczór witamy dzień dobry, policja polska, chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he, to były żarty takie wesołe, cycki w pochwie, dwie drożdżoweczki dla mnie i dla współkolegi poproszę, bo tu ważne zgłoszenie mamy nieopodal i coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę. [...] i tak dalej, i tak przyjemnie im się rozmawiało, [...] aż powiedzieli: „a weź ty już bo trzydzieści jest tu siedemnasta, chodź z nami pani Kasia [...]”. Co »nie może«? Kto nie może?! To jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwala albo nie pozwala, penis cycki penis pochwy penis złamany, my cię tu aresztujemy i my cię w samochód tu zaraz wekujemy [...]”. [PK 54–55]

Narracja w przytoczonym fragmencie łączy głosy trójki bohaterów oraz zmiennego w swych rolach narratora. Wskazuje na uchwycone w samym zapisie mowy oznaki ich samopoczucia, stosunku do tego, o czym mówią, a także sygnały uniwersalnych (tj. stereotypowych, tłumaczących się poza kontekstem rozmowy) postaw i zachowań. Ogniskują się one wokół reprezentowanej przez funkcjonariuszy instytucji władzy i są widoczne zarówno w ich wypowiedziach, jak i w relacji Kasi, w jej nerwowym napięciu, które wywołał widok policjantów. W ich słowach przebiega poczucie wyższości i powagi sprawowanego urzędu, manifestowane w rozbudowanej formule powitalnej „dobrywieczór witamy dzień dobry, policja polska”, ale i w przełamującym tę powagę jowialnym dowcipie, protekcyjnym wobec kobiety, niejako im podległej („chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he”; „To jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwala albo nie pozwala”). Już sama żartobliwie użyta przez nich forma „pan Adam”, która w polskich realiach określa konkretny typ zażyłości, dystansu i sympatii zarazem, przywołuje pewien kontekst obyczajowy, atmosferę poufałości właściwą oficjalnym relacjom. Autorka często wykorzystuje słowa w taki sposób, by poza integralnie wpisanym w nie znaczeniem (które zresztą chętnie problematyzuje, przeinacza, wykrzywia) wnosić wraz z nimi sensy naddane: konteksty, okoliczności, sytuacje, nie wprost wyłożone intencje. W wypowiedziach policjantów pojawiają się frazy interesujące ze względu na problematyczny typ odniesienia do rzeczywistości. Kwestie „żarty takie wesołe” czy „coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę” raczej nie są prawdopodobne w realnym użyciu. Ilustrują z zamierzoną przesadą (która nasila umowność) sam mechanizm tautologicznego pusto- i wielosłowania.

Najbardziej wyraziste przykłady zerwania referencji to pojawiające się w całym *Pawiu królowej* (i oczywiście także w tym fragmencie) wyrażenia takie, jak „penis w pochwie”, „cycki w pochwie” czy „penis cycki penis pochwy penis złamany”. Ich umowny sens uruchamia ściśle literacki, artystyczny tryb odbioru, właściwy interpretacji dzieł awangardowych: dezautomatyzuje znaczenie słów i wskazuje na typ ich użycia. Fragmenty, z jednej strony, nasuwają skojarzenie z podskórną seksualną ekscytacją bohaterów, nie wypowiedzianą (czy niewypowiadalną), ale wciąż powracającą w myślach, z drugiej – stanowią, być może, luźne nawiązanie do zjawiska bezmyślnego, nawykowego powielania wulgaryzmów. Zastąpienie słowem

„penis” jego wulgarnego ekwiwalentu nie wynika z dbałości Masłowskiej o elegancję języka ani też z cenzorskiej intencji wydawcy – w całej narracji wulgaryzmy pojawiają się często. Wyraz użyty w zastępstwie innego, w sytuacji gdy zastąpione słowo nie spełnia swojej roli jako równorzędny znaczeniowo i stylistycznie odpowiednik, wskazuje na sam zabieg zastępowania, czyni go znaczącym, a więc sprawia, że staje się chwytem literackim. Tę literackość spiętrza dodatkowo inne znaczenie. Wtręty o penisach, pochwach i „cyckach” stanowią również odległe nawiązanie do rozpowszechnionego zjawiska erotyzowania przekazu w mediach. Umieszczenie w narracji podobnych elementów znosi regułę referencjalności, ale uwypukla sam mechanizm językowych aberracji i uwalnia ich potencjał komiczny.

Fragmencik przedstawiający scenę w piekarni przywołuje w wiarygodnie oddanym zapisie języka niemający kontekst psychologiczno-społeczny; jest wykładnikiem lęku Kasi, gonitwy jej myśli, respektu przed władzą, sygnałem niepewności łączonej ze swego rodzaju butą. Wszystkie te znaczenia są skumulowane w mowie bohaterów, nie znalazły się w zewnętrznym względem niej komentarzu narratora ani w warstwie zdarzeń. Sam narrator, pozornie wycofany do szeregu bohaterów, wybija się jednak spośród nich swoją nadświadomością językowych mechanizmów, parodystycznymi operacjami i ciągłą zmianą form ingerencji w świat przedstawiony. W cytowanym niżej fragmencie mimetyczny monolog Kasi Lep przechodzi w formę wypowiedzi mającej niejasny, zmienny status podmiotowy:

w myślach sobie policzyła, że bez ściemy, nie będzie zamknięcie sklepu wcześniej ciężkim przewinieniem, to było oka mgnienie, gdy wzięła jeszcze trochę ciastek świeżych względnie i jakichś tam bułek, że na ziemię spadły je potem je weźmie wpisze we fakturę, by nie dostać potem burę, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury [...]. [PK 55-57]

Iluzję wypowiedzi mówionej i doświadczenia pozornie niezapośredniczonego³⁶ przez narracyjny komentarz wywołują sygnały pośpiechu i myślowego niedbalstwa, takie jak bezsensowne powtórzenie zaimka („spadły je potem je weźmie”), potoczne dublowanie orzeczenia za pomocą drugiego „wziąć” („weźmie wpisze”), brak precyzji („jakichś tam”) czy błąd fleksyjny („nie dostać burę” zamiast „bury”), który jednak zyskuje status elementu poetyckiego jako rym do „fakturę” oraz „skórę” i słabiej wyczuwalny do „mury”: „by nie dostać potem burę, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”; jest to zresztą nawiązanie do znanej piosenki Jacka Kaczmarskiego. Trudno podejrzewać, by Kasia w swym nerwowym pośpiechu zadbała o rytm i rym własnego monologu wewnętrznego czy też o intertekstualne aluzje. „Mentalna skóra” jako metafora nieoczywista, niezleksykalizowana, a więc nie tyle językowa w sensie ogólnym, ile ściślej: poetycka, także by się w nim raczej nie znalazła, gdyby istotnie był odzwierciedleniem chaotycznych myśli, podobnie jak wpisane w tekst żarliwe wezwanie do optymizmu („niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”), ośmieszane przez kontrast tej poważnej (w zamysśle sfigowanego nadawcy) frazy z potokiem niedbałych słów o niczym; kontrast bę-

³⁶ Jest to ciekawy zabieg iluzji niezapośredniczenia, który swoją wiarygodność zawdzięcza w istocie złożonemu zapośredniczeniu, polegającemu na spiętrzeniu sformułowań „zbędnych” i „pustych”.

dący skądinąd, podobnie jak nieoczywisty status wypowiedzi, chwytem literackiej groteski.

Ta błaha krótka fraza: „bo kurde, mówię po raz któryś”, łączy dwie sprzeczne przesłanki dociekania w sprawie „kto tutaj mówi”. Ekspresyjne wykrzyknienie „bo kurde” jest jakby głosem Kasi, ale już „mówię po raz któryś” jako część jej wypowiedzi nie ma uzasadnienia w fabularnym porządku zdarzeń (Kasia wszystko mówi po raz pierwszy, skoro właśnie poznała policjantów). „Po raz któryś” padła kwestia o burzeniu murów pesymizmu nie w tym fragmencie, lecz w całej powieści, co zdradza świadomość metaartystyczną i metafikcyjną podmiotu wypowiedzi, a więc ten, kto mówi, to narrator panujący nad materiałem literackim *Pawia królowej*, nakładający swoją wypowiedź na kwestię bohaterki.

Bardziej radykalne, bo sięgające absurdu lingwistycznego, zupełnie nieprawdopodobne w realnej komunikacji, przykłady takiego przetworzenia mowy znajdziemy w *Innych ludziach*. Egzemplifikacją może tu być fragment, w którym we śnie głównego bohatera pojawia się scena szkolna, oddająca jego dziecięce upokorzenie za pomocą języka. Na standardową kwestię nauczycielki nakładają się dziecięce wyzwiska: „Janik Kamil? jedynka z minusem, jedynka z brudnymi uszami i starą kanapką, z samą musztardą, wstań i przyjdź z matką” (IL 20). Ciekawymi elementami wypowiedzi są tu „brudne uszy” i „stara kanapka”, stanowiące nie ściśle językowy, lecz wizualny element świata przedstawionego, który zastępuje dziecięcą, „szczeniacką” inwektywę służącą napiętnowaniu i odrzuceniu³⁷. W tym abstrakcyjnym sformułowaniu „jedynka z brudnymi uszami i starą kanapką” zlewają się dwa komunikaty: „stawiam ci jedynkę” nauczycielki z dziecięcym „masz brudne uszy i stare kanapki, nie będziemy się z tobą bawić”. Oto osobliwe połączenie konwencjonalnej belferskiej wypowiedzi i skomplikowanej semantycznie synekdochicznej figury inwektywy, zastąpionej obcym jej ekwiwalentem z innego porządku wyrazów (zamiast spodziewanej uczniowskiej frazy pojawia się element szkolnej rzeczywistości). Te dwie formy wypowiedzi łączy, oczywiście, nadrzędny podmiot opowieści. W języku przeciętnego Kamila Janika raczej nie mieści się poetycki, absurdalny obraz szkolnej oceny z brudnymi uszami.

W innym punkcie narracji kłoszardzi (zwani tu „menelami”) wymieniają uwagi o zdrowym odchudzaniu – wiarygodne, ale w rozmowie innego typu bohaterów. „Chudnięcie to tylko 30 procent trening, reszta odżywianie [...]” (IL 58), pouczają, wypowiadając zapewne poprawne merytorycznie, lecz nie swoje słowa. A więc podmiot utworu przywołuje ich kwestię „nieprawidłowo” pod względem pragmatycznym. Dalsza jej część zupełnie odrywa się od zarysowanej tu sytuacji dialogu, słowo zaś przekształca się w mikromakabreskę: „Ja rekomenduję raka, schudłem nagle i na zawsze / umarłem tam, na tej ławce” (IL 58) – tu można odnieść wrażenie, że mówi już nie bohater, ale jakby narrator, który zjawił się niespodziewanie w cudzym dialogu.

Styl tego ostatniego zdania nie odbiega zasadniczo od kwestii bohaterów, co jest sygnałem wycofania trzecioosobowego komentarza formułowanego z perspektywy wszechwiedzy narratora, oznaką żartu z jego majestatycznej autonomii.

³⁷ Na ten trop naprowadzają wcześniejsze fragmenty: „Cała klasa się śmieje [...], on w ostatniej ławce, z downem i Cyganem, co śmierdzi zbutwiałym praniem [...]” (IL 19–20).

A jednak narrator dominuje. Tym, co go wyróżnia spośród bohaterów, jest realizująca się na innym niż stylistyczny poziomie nadrzędna świadomość schematyzmu mowy, odczytywania intencji słowa i zdolność do jego literackiego przetwarzania. A niekiedy również – demonstrowana swoboda przenikania do różnych poziomów literackiego przedstawienia. Bywa, że narrator opisuje świat Stanisława Retry, bohatera *Pawia królowej*, w auktorialnej opowieści (którą traktuje parodystycznie, jako konwencję przedstawienia), niekiedy uczestniczy w jego perypetiach jako bohaterka, „Masłoska”, by znów nieoczekiwanie zrównać się z autorką i omawiać w ramach narracji recepcję swoich książek. Albo opisywać własny warsztat pracy, uwzględniając jego czysto techniczne aspekty³⁸.

Przytoczony niżej cytat, w warstwie zdarzeń przedstawiający spotkanie Kasi z Retrą, skrywa autotematyczne fragmenty ukazujące pojętą literalnie czynność pisania – pełnią taką funkcję nazwy używanych przez nią klawiszy. Jak to w prozie Masłowskiej, podmiotowy status wypowiedzi nie jest jasny i równie dobrze można czytać ten tekst jako słowa Kasi, na które – niewykluczone – nakłada się narracja autotematyczna:

w Katarzyny głowie rzezi stłuczone szkło, myślowych operacji pospiesznych swąd, pokus nagłych tłok, żeby nie kupował pieczywa starego chce ostrzec go, powiedzieć ale co, „*this old*” czy po prostu „*this is not*”, na ekranie płonącym ciągle nowego wyskakuje jej coś, szaleją procesory, świeci się lampka CAPS LOCK, zawsze kochała go i w ogóle rock, choć generalnie woli polski hip hop, zespołów różnych natłok, ale teraz wie najlepsze jest co, angielskiego nauczy się, niech da jej rok, jej dotychczasowe życie to był żenujący błąd, ma chłopaka ale jakiego? Szybko, szybko, szybko. Jak szafę pełną lumpów zużytych przegląda swe przed przyjściem jego do piekarni życie, od zbyt silnego wciskania psuje jej się BACKSPACE przycisk, więc używa teraz na masową skalę opcji WYTNIJ, wytnij wytnij wytnij *cut*, ma? Miała chłopaka, ale on nic do powiedzenia nie ma, od dwóch lat w Biedronce jest strażnikiem i jego pozycja w życiu jest żadna, trzy kilometry ganiać sprintem za dziećmi, by prince polo im zabrać, co ukradły, i tak do nocy od rana, a nocą ze zmęczenia się ślaniać, przed współżyciem telewizją zaciekawieniem się zasłaniać, a ona czulości by chciała, wciąż marzy o seksualnych cosmograh i cosmozabawach, cosmotricki i cosmoztuczki różne chętnie by z nim miała, ciekawe z kim, skoro on siedem wypił piw i śpi od dawna, penis i pochwa, co za chała. [PK 42]

Do piekarni przychodzi Stanisław Retro. Czytelnik śledzi pospieszne prognozy słów Kasi, które wedle jej przewidywań powinny paść za chwilę. „Szalejące procesory” wyobraźni dziewczyny ukazują jej postać z wyobrazonej przez nią perspektywy Stanisława. Bohaterka przewiduje słowa, które mogłyby paść, gdyby piosenkarz z miejsca się w niej zakochał, oraz swoją odpowiedź na ewentualne wyznania i deklaracje wspólnej przyszłości. Szybki bilans własnego życia, które niechybnie musiałyby mu w tej sytuacji zrelacjonować, powoduje w niej takie zażenowanie, że postanawia część zdarzeń wykasować z pamięci przy użyciu klawisza *backspace* i funkcji „wytnij”. Fragment ten można odczytywać jako krytyczną autoanalizę, która w wyobraźni bohaterki przybiera postać narracyjnego konstruowania własnego życia. Funkcje pisania na komputerze byłyby metaforycznie określonymi narzędziami jej autoprzedstawienia, które skądinąd zdradzają wykraczające poza skalę jednego przypadku i zarazem literacko wyolbrzymione zjawisko przenikania do realnego życia – kategorii i narzędzi opisu różnych gatunków komunikacji internetowej.

³⁸ Zob. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości*, s. 344, 346.

Dotyczy to również kolorowej prasy, czego znakiem są fantazje erotyczne Kasi, opisane w kategoriach tabloidowych: „wciąż marzy o seksualnych cosmograch i cosmozabawach, cosmotricki i cosmosztuczki różne chętnie by z nim miała”, a także – ogólnie mówiąc – wedle tabloidowej wyobraźni. Jej ślady widać np. w tym fragmencie:

„A tu też dziś u mnie kupował ten Retro Stanisław, ten taki co jest w Radiu Zet na liście...” – mówi Katarzyna – ale oczywiście po angielsku wyłącznie ja z nim rozmawialiśmy”. „Ale dla jakich powodów po angielsku?” – pyta Korzeń Karol. Nie wiem, ale podobno czytałam jakoby, że to mason”. [PK 55]

Pojawia się tu częsta w prześmiewczej prozie ostatnich lat figura gwiazdy, wobec której bohaterowie próbują definiować swój status. Z jednej strony, jak Kasia w tym przypadku, budują iluzję własnego udziału w celebryckim świecie, sugerując swoje bliskie z nim związki, z drugiej – dystansują się od niego.

„Podobno czytałam jakoby, że to mason” oznacza oczywiście co innego niż „to mason”. Użycie archaicznego spójnika „jakoby” służy na poziomie przewidywalnych zamiarów bohaterki uwzniośleniu wypowiedzi. Cała zaś fraza podkreśla rolę tego, kto wygłasza podobne słowa, daje mu poczucie wtajemniczenia, bycia w ekskluzywnej grupie tych, którzy „wiedzą”. Sama figura masona jest tu zresztą symptomatyczna. W prymitywnym dyskursie publicznym, w którym mieści się wypowiedź bohaterki, figurę masona traktuje się jako wcielenie obcości i zła. Kontekst wypowiedzi wskazuje na nieświadome użycie tego słowa, znaczące tylko jako rodzaj stygmatyzującej obelgi, która przez dystans do „gorszego” sytuuje Kasię po stronie „lepszyc”. Kryje się za tym podszyte kompleksami ambiwalentne uczucie łączące podziw i pogardę. Pogarda dziewczyny pozwala rekompensować niemożność bycia częścią wzbudzającego jej podziw i nieosiągalnego świata jednosezonowych gwiazd.

Zjawisko przenikania narzędzi komunikacji internetowej do języka ogólnego autorka zilustrowała ciekawie w *Innych ludziach*. Włącza tu do narracji popularne w komunikacji tzw. mediów społecznościowych wyrażenia opatrzone „hasztagami”, które nadają słowu status „linku” odsyłającego do innych słów połączonych wspólną kategorią (np. zdjęcie podpisane „hasztagiem” „#wakacje” lokuje je w sferze wielu innych wakacyjnych fotografii różnych nieznanym sobie osób). W *Innych ludziach* pojawia się szereg „hasztagów”, kondensujących nie opowiedzianą historię bohaterów w kilku kategoriach, co tyleż odzwierciedla konwencję internetowej komunikacji, ile – włączone do dzieła literackiego – staje się dla narratora alternatywną wobec opowiadania formą skrótowego objaśnienia jakiejś sekwencji zdarzeń.

Poznajemy tu historię „czterdziestoletniej dziewczyny, co mieszka w pracy, a w chacie trzyma airmaxy. Airmaxy na śluby, airmaxy na pogrzeby, airmaxy na różne okazje, na Instagramie #szczęście #wolnyweekend #noraczej, w realu #znowusamawłózkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek” (IL 96). Pierwsza sekwencja („#szczęście #wolnyweekend #noraczej”) sprawia wrażenie cytatu z internetowego konta bohaterki, daje wgląd w jej misternie konstruowany publiczny wizerunek szczęśliwie zakochanej, druga („#znowusamawłózkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek”) здаje sprawę z jej prawdziwego położenia „w realu”; uświadamia jej autentyczne rozgoryczenie i samotność. W „rzeczywistych” (tj. niezaklamywanym przez nią w internecie) myślach bohaterki „hasztagi” nie mają racji bytu, nie motywuje ich użycia komunikacyjne prawdopodobieństwo internetowego wpisu. W narracji pojawiają

się na prawach ingerencji artystycznej nadrzędnego podmiotu, który, opatrując słowa znakiem stosowanym w komunikacji elektronicznej, naświetla problem myślenia w kategoriach internetowej autoprezentacji, językowej organizacji doświadczeń w wirtualnej sferze życia, a skądinąd również wykorzystuje tę osobliwą technikę przedstawienia rzeczywistości jako przekorną alternatywę dla linearnej opowieści literackiej.

Masłowska stosuje w funkcji literackiej wiele formuł zaczerpniętych z popkultury, np. z rozpoznawalnych reklam czy seriali, ale też z ogłoszeń wywieszanych na przystankach. Stają się one niekiedy częścią odnarratorskich wypowiedzi (np. „w ręce trzyma gumowy noworodek »My Baby« 153 złote. Kup go i bądź taka jak ona”, PK 97), które tyleż dezautomatyzują ten przekaz za sprawą twórczej rekontekstualizacji, co zwracają uwagę na nieoczywisty status narratora. Cudzy-słowowe, literackie użycie utrwalaonych w uzusie językowym szablonów wytrąca je zazwyczaj z ich wewnętrznej funkcji semantycznej. Warto przyrzeć się np. frazie „*let's happy, let's be party*”, będącej częścią opisu modelowego przyjęcia sylwestrowego: „no weź sobie nie żartuj, bo przecież paluszki i słone orzeszki, komety i petardy, cekinu konieczność, arlekinu i *let's happy, let's be party* [...]” (PK 70). Pozbawiona wartości informacyjnej, wyjęta z pierwotnego kontekstu komunikacji, traci status słowa i staje się jakby przedmiotem, takim jak słony orzeszek, cekin i petarda. Odsyła również celnie do formy *small talku*, typowej dla przyjęć.

Słowo a elegancja

Masłowska sięga w swoich książkach do dwóch stylistycznych rezerwuarów językowej pseudopowagi i *quasi-elegancji*: do mowy policyjno-urzędowej i do stylu artystycznego w jego kilkakrotnie przetworzonym czy zapośredniczonym wariacie poetyki XIX-wiecznych powieści. Mowę wykrzywia, po pierwsze, świadoma parodystyczna deformacja, którą podejmuje autorka, po drugie – nieświadoma deformacja w wypowiedziach przeciętnych użytkowników języka. A to one właśnie, nie zaś oryginalne sformułowania literackie, stały się w prozie Masłowskiej materiałem groteski lingwistycznej. Wzorce literackości przenikają do polszczyzny ogólnej zapośredniczone przez szkolny system edukacji polonistycznej, która utrwała stereotyp literackości kojarzonej w potocznym rozumieniu z tonem koturnowym i silnie zmetaforyzowanym, kwiecistym stylem. Autorka w swoich parodystycznych przykładach ozdabiania mowy zarejestrowała łączące się z tym mechanizmem okoliczności i motywacje. Zwykle wiążą się one z ważnymi życiowymi wydarzeniami, wymagającymi uroczystych deklaracji. Masłowska dla efektu groteski usytuowała je w stylistycznym kontraście wypowiedzi nieadekwatnych do tonu wysokiego, a tym samym wydobyła i podkreśliła komiczny potencjał wzorców „pięknego” mówienia.

Aby uderzyć w ton uroczystej powagi, bohaterowie Masłowskiej sięgają po archaizujące spójniki, najchętniej łącząc kilka naraz, jak w tym fragmencie: „Skąd wiesz, że niby aby jest to jakoby przeze mnie?” (PK 44). Na intencję uzyskania efektu „poetyckości” wskazują również zaimki dzierzawcze w skróconej postaci – zdaniem jej zwolenników (i bohaterów, i realnie istniejących osób mówiących po polsku), dobrze komponują się one zwłaszcza z pojęciami takimi, jak „życie”, „serce”, „tesknota” itd.: „Wszystkie m e myśli, m e uczucia. I wtedy jakby w jednej

chwili dochodzi do mnie całe me życie rozesłane dookoła [...]” (W 82). W narracji Masłowskiej podobne intencje i cechy mówienia wydobywa groteskowy zabieg wyjaskrawienia, zwielokrotnienia czy zagęszczenia. Większość parodystycznych ujęć *quasi-poetyckiej* mowy polega na eksponowaniu silnie skonwencjonalizowanej patetycznej metaforyki:

Jedzie MC Doris trawiona przez gorycz: po to się przeprowadzałaś na tę Pragę, żeby składać spojeżeń obojętnych kwiaty na te żalozne ołtarze, patologii ruchome krajobjrazy, jak lampa przedstawiająca wodospady [...]. [PK 31–32]

Autorka *Pawia królowej* zwraca uwagę nie tylko na pojedyncze sformułowania arbitrowi językowej elegancji, lecz także na kontekst użycia formuł *quasi-artystycznych* – nieprzypadkowo umieszcza je w wypowiedziach prostackich, do których „iż” pasuje jak kwiatek do kożucha. W przedstawianiu tych daremnych prób ozdabiania mowy istotny jest psychologiczny, autoprezentacyjny kontekst takiego poetyzowania. Bohaterowie mówią w ten sposób wtedy, gdy chcą nadać swoim wypowiedziom rangę uroczystych deklaracji, a mówią tak po to, by wypaść dobrze w czyichś oczach. Fraza, w pierwotnym kontekście mowy wskazująca na intencję opisu językowego – potraktowana krytycznie, jako materiał literacki – traci sens jednostkowej autoterapii czy autokreacji i staje się ilustracją problemu, figurą metajęzykowej refleksji, która, z jednej strony, naświetla zjawisko pretensjonalnego ozdabiania mowy, a z drugiej wydobywa z niej potencjał komiczny, obnaża niechlubne intencje użycia słowa.

Narracja obydwu wczesnych powieści Masłowskiej przetwarza również formuły urzędowe, w sposób literacko wyolbrzymiony, ale znów – mimetyczny. Ta reprezentatywność wobec realnych praktyk komunikacji uzmysławia ogólną we współczesnej polszczyźnie tendencję do kancelaryzowania języka, które ma służyć nadawaniu wypowiedzi rangi poważnych sądów o świecie. Ma służyć – lecz oczywiście nie służy, co autorka podkreśla z upodobaniem, dając komiczne ilustracje tego zjawiska. Przywołuje np. – jako tło oficjalnych form wypowiedzi – zdarzenia opisujące silne uczucia, które z natury rzeczy obce są neutralnym i oficjalnym sytuacjom, wymagającym użycia stylu urzędowego: „I zastygł tak, przymknawszy oczy w oczekiwaniu na przychylną odpowiedź, pozytywne rozpatrzenie jego prośby [...]” (PK 83).

Na kancelaryjny kontekst stylistyczny wskazują takie elementy, jak charakterystyczny zapis „danych osobowych”, inwersyjny szyk imienia i nazwiska, a także szczególne „cywilno-prawne”:

W telewizji nic, choć w meblościance odnajduję ptasie mleczko, które niezwłocznie wciągam. Gdyż poprzez zdarzenia dzisiejszej nocy stałem się kategorycznie głodny. Rozmyślałem przez chwilę o swej matce, z domu Maciak Izabeli, po mężu Robakoskiej. [W 64]

– czy utrwalone w uzusie struktury syntaktyczno-frazeologiczne, takie jak: „w celu zrobienia czegoś”, „badać się na okoliczność czegoś” w tym fragmencie:

dookoła się rozgląda za jakimiś gałęziami i cierniami Grociński Adam, w celu zrobienia z nich wianka, tak mu się ponieważ spodobała ta sklepikantka, Katarzyna na nazwisko Lep Kasia, która na okoliczność makijażu i uwydatnienia rysów twarzy się w lusterku wstecznym bada właśnie, o swej dzisiejszej przysgodzie zapomniawszy ze znanym piosenkarzem, Stanisławem [...]. [PK 58]

Szablony ze słów

Spetryfikowane frazy, poddane rekontekstualizacji, tracą znaczenie neutralnych określeń i zwracają uwagę na sens ich użycia, zarówno w funkcji poetyckiej, jak i w macierzystym kontekście, do którego odsyłają. Autorka *Wojny polsko-ruskiej* szczególnie upodobała sobie wielokrotnie powtarzaną w narracji szablonową frazę wziętą z nomenklatury tzw. działów tekstylnych w dużych sklepach: „bluzka typu golf”. Fraza użyta we właściwym kontekście: „czyści sobie rąbkiem bluzki typu golf swe okulary, chuchnąwszy pieczołowicie w oba szkła [...]” (W 134), nawet nie rzuca się w oczy. Innych znaczeń nabiera jako element absurdałnego obrazka – pieczeni z łabędzia ubranego w ową bluzkę:

Okej – mówi Ala i ciesze się, iż jest w końcu *game over*, czas antenowy się kończy i program „Gotuj z nami” wraz nim dobiega końca, nasza pieczeń z łabędzia jest gotowa do spożycia po zdjęciu tekstylnych dekoracji, na razie jeszcze w bluzce typu golf wygląda dość nieapetycznie, ale smakuje wybornie, chociaż jest odrobinę łykowata. [W 144]

– czy jako nazwa choroby:

tak mówiąc, patrzę raz w nią, raz w swój lokal pusty. I choć jest taka jakaś, że nie należy jej dotykać kijem przez ubranie, bo można się zarazić zarówno tą groźną chorobą toksyczną bluzką typu golf, jak i jakimś niewspółmiernie gorszym syfem, to wiem, iż muszę, bo taki jest mój do niej stosunek jako płci męskiej w wieku rozrodczym. [W 128]

Semantyczne deformacje tego szkaradnego skądinąd określenia, uwikłanego w jukstapozycje budujące poczucie absurdu, można odczytać jako krytyczną ocenę kilku zjawisk dotyczących uzusu językowego: tautologicznego wielosłownia, które wynika z hiperpoprawności (formułę „bluzka typu golf” można z powodzeniem zastąpić słowem „golf”), a także tendencji do używania szablonów szpecących język. Wiele wypowiedzi pojawiających się w *Pawiu*, *Innych ludziach* bądź w *Wojnie* odsyła do jakiegoś dyskursywnego czy stylistycznego porządku jako jego rozpoznawalny, reprezentatywny element. Kwestie bohaterów układają się zazwyczaj w formy gatunków użytkowych kojarzonych z mediami masowymi. Masłowska wybiera równie mocno utrwalone schematy wypowiedzi, umieszcza je przy tym w kontekście tematyczno-gatunkowym na tyle bliskim, by określić rodzaj odniesienia do rzeczywistości, lecz zarazem na tyle dalekim, by dla efektu absurdu i nasilonej poetyckości zademonstrować ich wzajemną nieprzystawalność, a przez to dezautomatyzować lekturę, wzbudzając nieufność do przekazu utartych formuł.

Najciekawsze przypadki użycia konwencjonalnych struktur wypowiedzi to te, które kwestię bohatera łączą z formułą gatunkową w sposób nieoczywisty. W *Wojnie polsko-ruskiej* pojawia się interesujący przykład deformacyjnego przetworzenia monotonnej autocharakterystyki jednej z bohaterki. Początkowo neutralna pod względem formy wyrazu: „Mój tata jest nauczycielem, a moja mama także nauczycielką. Mieszkamy w domku jednorodzinny [...]” (W 127), przeobraża się stopniowo w narrację typową dla programu przyrodniczego. Właściwa tej formule gatunkowej powolna, statyczna, poważna prezentacja dobrze oddaje nudę, którą opowieść mogła wywołać u odbiorcy. Narrator początkowo nasycy wypowiedź bohaterki cechami przekazu telewizyjnego, by ostatecznie uruchomić jeszcze inny kontekst gatunkowy i nadać jej postać poradnika dla hodowców papużek falistych:

hoduje papużki faliste. Ten inteligentny i towarzyski ptak pochodzi z Australii i żyje tam w dużych stadach, w Polsce papużka falista jest najpopularniejszą papugą pokojową. Jest niewielka, nieuciążliwa w hodowli, a samca z łatwością możesz nauczyć naśladowania różnych dźwięków. [W 127]

Kształtowanie wypowiedzi bohaterów wedle reguł gatunków użytkowych służy niekiedy celom demaskatorskim, które polegają na obnażeniu banału obiegowych formuł opisu rzeczywistości:

Co studiujesz, Andrzej? – mówi Ala z powrotem zakładając swe magiczne pozłacane okulary, czary mary hokus pokus i studiuję ekonomię, lubię dobrą książkę i dobry film, nie słucham żadnego rodzaju muzyki, poznam kulturalnego chłopca bez nalogów w wieku od dwudziestu pięciu do trzydziestu lat celem poważnego, kulturalnego związku. [W 142]

Pytanie bohaterki zapowiada zwyczajną rozmowę, która jednak za sprawą magicznego zaklęcia i bajkowego rekwizytu przeradza się w sekwencję odpowiedzi z formularza matrymonialnego lub portalu randkowego, na co wskazują typowe dla nich kryteria wyboru adoratora, a także konwencjonalne, ugruntowane w schematach pierwszej rozmowy bądź ogólnej autocharakterystyki spetryfikowane deklaracje w rodzaju „lubię dobrą książkę i dobry film”.

Intertekstualność czy intersubiektywność?

W wielogłosowej narracji tych trzech utworów wybijają się, jak można by stwierdzić za Bachtinem, skonkretyzowane wypowiedzi o czytelnej podmiotowej intencji, znamionujące cudze pozycje myślowe – wypowiedzi, w których wyraźnie słychać cudze głosy³⁹ i do których nadrzędny podmiot tych opowieści zaznacza swój stosunek dialogowy. „Słowo jest tu dwukierunkowe – zwrócone, jak zwykle, ku przedmiotowi mowy, a jednocześnie nastawione na inne słowo, na mowę cudzą”⁴⁰. Nie wszystkie wszakże wskazane przez Bachtina właściwości narracji wielogłosowej, wyróżniającej się bogatymi stosunkami dialogowymi, można odnieść do prozy Doroty Masłowskiej:

Stylistyczna organizacja obu kompleksów [tj. kompleksów wysłowienia się autora i bohatera] jest odmienna. Słowo bohatera jest zorganizowane właśnie jako słowo cudze, jak słowo osoby z określonej kategorii charakterologicznej lub typologicznej, a więc jako przedmiot autorskiego ujęcia, wcale nie pod kątem jego własnego ukierunkowania przedmiotowego. Słowo autora natomiast pod względem stylistycznym jest zorganizowane w kierunku bezpośredniego znaczenia przedmiotowego⁴¹.

Przenikanie porządku dialogów i narracji, skutkujące łączeniem głosów bohaterów i narratora, komplikuje kwestię podmiotowości autorskiej, która konstytuuje się nie w odrębnym porządku wypowiedzi (np. w narracji), lecz w wielokierunkowym odniesieniu do cudzej mowy. Słowo autorki pojawia się tu pod postacią przetworzonego krytycznie słowa cudzego czy też jako suma wielu cudzych słów, wielu rodzajów wypowiedzi, które – zasymilowane w dziele literackim – odłączają się od znaczenia przedmiotowego i za sprawą groteskowej deformacji zmieniają sens. Odniesienia do różnych odmian mowy, podwójność znaczenia każdego fragmentu

³⁹ Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 279.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 281.

⁴¹ *Ibidem*, s. 283.

tej prozy, jej złożone stosunki dialogowe czynią ją głęboko i wielowymiarowo intertekstualną.

Nasilenie sygnałów groteski lingwistycznej i eksponowanie parodystycznej intencji przetwarzania praktyk mowy potocznej wiąże powieści Masłowskiej również z problematyką stylizacji, przedstawioną obszernie w książce Stanisława Balbusa *Między stylami*. Badacz zwraca w niej uwagę nie na sensy autonomicznych utworów literackich podejmujących intersemiotyczną grę, ale na międzysłowną przestrzeń między odrębnymi formami wypowiedzi, zestawionymi w pojedynczym utworze bądź w intertekstualnej sieci historycznoliterackich odwołań. Napięcia, które powstają „między stylami”, Balbus określa mianem „implikowanych znaczeń kontekstualnych”. Pojawiają się wtedy, gdy utwór zostaje zaangażowany w relacje i w interakcje międzysystemowe (międzystylowe), „a więc wówczas, gdy przekracza on na przykład konwencjonalną granicę własnego gatunku, granicę »własnego« (np. autorskiego czy historycznego) stylu językowego, wchodzi w cudze stylistyczne (systemowe) kompetencje formalne, miesza style, deformuje je, narusza ich systemową integralność lub suwerenność”⁴².

Badacz wskazuje tu na porządek wypowiedzi „własnych” autora/narratora, tzn. rozpoznawalnych w ogólnym dla utworu systemie stylistycznym, mieszczącym się w definicji jego gatunku, i porządek wypowiedzi obcych względem niego. Myślenie o porządku dwóch stylów w tekstach operujących stylizacją widać także w powracających w książce Balbusa określeniach „zewnątrzny” i „wewnętrzny”, które dzielą wypowiedzi intertekstualne na obce mowie narratora i swoiste dla niej. Badacz posługuje się również opozycją pojęć hipertekstu i hipotekstu, zaczerpniętą z teorii Geneta. Jak pisze Balbus:

utwór stylizowany ujmuje w nadrzędną ramę językowej komunikacji artystycznej styl wzięty jako tworzywo z zewnętrznego w stosunku do aktualnego języka literackiego kontekstu historycznego lub socjalnego [...]”⁴³.

– a stylizacja oznacza „styl, który zjawia się i funkcjonuje w nie właściwej dla siebie pozycji w obrębie kultury literackiej i ujawnia przy tym swoją genealogię [...]”⁴⁴. W odniesieniu do prozy Masłowskiej jest to o tyle interesujące, że każda wykorzystana przez nią wypowiedź wydaje się w równej mierze obca i „niewłaściwa”, ponieważ nie ma tu neutralnej sfery narracji będącej tłem dla odmiennych od niej, obcych form wypowiedzi. Wszystkie włączone do narracji głosy są w takim samym stopniu obce. Trudno opisać charakteryzującą te powieści, nadrzędną dla komunikacji artystycznej ramę językową, stanowiącą wewnętrzny stylistyczny porządek utworu i zarazem, wedle Balbusa, „konwencjonalną granicę własnego gatunku”. Można natomiast powiedzieć, że Masłowska wyznaczyła granice nowego gatunku, na co wskazywałby urodzaj na groteskę lingwistyczną w polskiej prozie po debiucie pisarki.

Powieści analizowane w tej pracy składają się wyłącznie z elementów „zewnątrznych”, obcych jedynie w stosunku do wysokoartystycznej normy, istniejącej wszak-

⁴² S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 17.

⁴³ *Ibidem*, s. 31.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 29.

że poza obszarem dzieła, jako negatywny punkt odniesienia. Każde słowo *Pawia, Wojny i Innych ludzi* łączy się z dobrze rozpoznawalnym zewnętrznym wobec utworu kontekstem użycia wypowiedzi nieliterackich i wikła się w wielopiętrową ironię. Poszczególne style różnicuje zestawienie z innymi stylami, a nie odniesienie do hipotekstu, do „mowy własnej” narratora⁴⁵. Nie odróżniają się też na tle normy języka literackiego – wszystkie są od niej jednakowo odległe. Choć, z drugiej strony, można powiedzieć, że w ostatnim 20-leciu wypracowany został model heterogenicznego, nieartystycznego języka literackiego, który wykreował rodzaj nowej normy stylistycznej. Co więcej, „własny” język powieści nie ma w prozie Masłowskiej stylistycznej spójności czy identyfikacji; podmiotowa ingerencja polega tu wszak na inwencji łączenia i przetwarzania elementów obcych.

Każdy głos w tej prozie odsyła do innych źródeł, znaczeń, kontekstów, co w sumie buduje bogatą siatkę intertekstualnych odniesień – nie tyle nawet w całościowo rozpatrywanych powieściach Masłowskiej, ile w pomniejszych jednostkach tekstu, takich jak pojedyncza wypowiedź bohatera czy nawet jedno zdanie. Owe głosy nie istnieją więc w strukturze dwóch porządków wypowiedzi, raczej tworzą wielorodny „melanz” niewielkich elementów współczesnej polszczyzny.

Hiperteksty w powieściach Masłowskiej w mniejszym stopniu niż wszystkie zaprezentowane przez Stanisława Balbusa przykłady stylizacji podlegają jasnym klasyfikacjom i zabiegom hierarchizowania. Ponieważ składają się z wielu odniesień między drobnymi elementami języka, w ich analizie wysuwa się naprzód problem relacji między różnymi typami wypowiedzi. W drobniejszej siatce połączeń bardziej niż to, co łączone, widać same połączenia. Posługując się terminologią Balbusa, można powiedzieć, że twórczość Masłowskiej cechuje szczególnie nasiloną konwersacyjność intersemiotyczna o wyrazistej funkcji indeksalnej. Owa konwersacyjność jest przestrzenią podmiotowej aktywności narratora, a zarazem sferą literackości; sensy utworu wydobywają się w uformowanej przez niego kompozycji przekształconych elementów potocznego mówienia. Jak pisze Włodzimierz Bolecki:

Wypowiedź narratora nie tyle przejmuje istniejące w tradycji [...] możliwości wysłowienia, co określa się wobec nich. I to określanie się (deziluzyjne, parodystyczne, satyryczne, pastiszowe *etc.*) staje się głównym chwytem opowiadania⁴⁶.

Na tym poziomie powstaje literackość – w przestrzeni międzysłownej, która dzieli słowo wypowiedziane serio (przez bohatera) i jego parodystycznie przetworzony wariant.

W porównaniu z różnymi historycznymi formami stylizacji – powieści Masłowskiej, podobnie jak operująca groteską proza najnowsza, odznaczają się zwiększonym zakresem intertekstualnych odniesień. Poza wymienionymi przez Balbusa relacjami: tekst – tekst (zbiór konkretnych tekstów), tekst – system (styl, gatunek, tradycja), tekst – nieograniczony i labilny horyzont kultury⁴⁷, można też wskazać relacje: tekst – potoczne doświadczenie, konkretyzowane w (również przetworzonych i fingowanych) zapisach języka mówionego. Z czasem stało się ono ekspansywnym

⁴⁵ Zob. W. Bolecki, *Wolne głosy*. W: *Prawdy niemiłe. (Eseje)*. Warszawa 1993.

⁴⁶ Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*, s. 534–535.

⁴⁷ Balbus, *op. cit.*, s. 42.

porządkiem wypowiedzi, który narzuca literaturze styl, słownictwo, normy pisania i czytania, reguły komunikacji czy sposoby postrzegania rzeczywistości (przedstawionej).

Wypowiedzi, które podlegają mechanizmom stylizacji, widziane w kontekście całej powieści tworzą system znaczących same przez się odniesień do użycia języka innych niż te zawarte w dziele. Z powodu swego pre-tekstowego pochodzenia, uprzedniego względem narracji, której stały się częścią, a także przez funkcję ich użycia przypominają przestrzeń intertekstualną. Ponieważ jednak przedmiotem tych mechanizmów nie są teksty, lecz słowa uwikłane w kontekst potocznej komunikacji, zatem punktem odniesienia jest tutaj nie historia literatury, ale zakorzenione w realnym doświadczeniu użycia języka – za nadrzędną wobec nich ramę można by przyjąć *intersubiektywność*, zakładając, że to pojęcie, podobnie jak intertekstualność, może również ewokować literacką strukturę odniesień i relacji między wypowiedziami, w tym wypadku nieliterackimi. Podstawowe znaczenie tego słowa, zakładające podzielaną powszechnie wiedzę na jakiś temat, bliskie jest zresztą problematyce zastosowanej w utworze techniki *mimesis* językowej, która wszak polega na odniesieniu tekstu literackiego do rozpoznawalnego przez ogół czytelników wzorca wypowiedzi. Wyrzistość literackiego odniesienia do języka warunkuje łącząca odbiorców z podmiotami wypowiedzi wspólnota doświadczeń związanych z mową⁴⁸.

Przemiany groteski

Inny istotny historycznoliteracki kontekst tej prozy stanowią przemiany groteski we współczesnej literaturze polskiej. *Wojna polsko-ruska* i *Paw królowej* jeśli nie wzmogły zainteresowania groteską lingwistyczną, to z pewnością są zgodne z wyraźną tendencją do pisania w jej duchu. Tendencja ta uwidacznia się w przypadku wielu wierszy neoawangardowych i neolingwistycznych oraz niemalże części prozy publikowanej po 89 roku⁴⁹. W latach siedemdziesiątych (i wcześniej) groteska święciła triumfy w twórczości popularyzowanej przez Henryka Berezę czy w tekstach autorów nie związanych z konkretnym środowiskiem, np. Leopolda Buczkowskiego, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Mariana Pankowskiego, Edwarda Redlińskiego, Janusza Głowackiego, Tadeusza Siejaka i wielu innych.

Trudno wobec tego nasilenia pisarstwa opartego na grotesce przystać na dia-

⁴⁸ Zob. A. Palmer, *Social Minds in the Novel*. Columbus 2010. W nieco innym znaczeniu pojęcie intersubiektywności funkcjonuje w poświęconej temu zjawisku książce M. Rembowskiiej-Płuciennik *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* (Toruń 2012). Badaczka traktuje je jako nadrzędną kategorię opisu narracji literackiej, w której widzi raczej zakorzenioną w *stricte* ludzkich zdolnościach umysłowych kulturą praktykę tożsamościotwórczą i strategię porządkowania podmiotowych doświadczeń niż układ wyabstrahowanych jednostek językowo-tekstowych, właściwy strukturalistycznym badaniom dzieła literackiego. Tak ujmowana narracja odzwierciedla cieleśnie uwarunkowane ludzkie zdolności poznawcze, a także mechanizmy komunikacji, dzięki czemu umożliwia odbiorcy zdolność do przyjmowania cudzego punktu widzenia.

⁴⁹ Można tu wymienić m.in. utwory Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego, Nataszy Goerke, Justyny Bargielskiej, Janusza Rudnickiego, Darka Foksa, Sławomira Shuty, Weroniki Murek czy niektóre teksty Andrzeja Sosnowskiego.

gnozę jej zaniku po 1968 roku, którą to tezę postawił Kajetan Mojsak w książce o grotesce w powojennej polskiej prozie narracyjnej. Zdaniem badacza, w XX wieku groteska „przeszła drogę od pozycji kontrkulturowej, przez stopniowe oswojenie, aż po nobilitację i – w końcu – swego rodzaju rozplynięcie się w innych formach artystycznych”⁵⁰, stopniowe „rozpuszczenie” w morzu tradycji literackich. Po roku 1968 według Mojsaka rola groteski osłabła, a rozdział jej historii ostatecznie dobiegł końca.

Inaczej opisał jej dzieje Włodzimierz Bolecki. Wedle badacza w okresie Młodej Polski zdewaluowały się motywy groteski historycznej – mitologicznej, gotyckiej, fantastycznej i ornamentacyjnej – a jej znaczenie przejęła nowa formuła tej konwencji przedstawienia, którą charakteryzują zwielokrotnione funkcje metaartystyczne: wzmoczenie deziluzji, kwestionowanie zasad opowiadania, demaskowanie ich konwencjonalności, nasilenie parodii, uwidaczniającej intertekstualny status literatury, oraz groteski lingwistycznej⁵¹. Choć w literaturze wczesnego modernizmu aktualizują się – jak pisze Bolecki – tradycje groteski, rodzą się również zjawiska nowe, które mają istotne znaczenie w dalszym, XX-wiecznym rozwoju tej konwencji. Mniejszą rolę odgrywają w XX stuleciu rekwizyty (słownik groteski), bardziej natomiast liczy się kwestionowanie samych reguł wypowiedzi⁵².

Towarzyszy temu przeniesienie typowych motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych (temat, postać, fabuła) na poziom działań stylistycznych (narracyjnych i leksykalnych), które – począwszy już od poszczególnych słów – zaczynają określać semantykę i modalność wielu wypowiedzi literackich. Bezpośrednim tego rezultatem było przeniesienie wyznaczników groteskowości z poziomu repertuaru na samą wypowiedź. O istnieniu groteski decydował już nie tylko świat przedstawiony, lecz także mechanizm powstawania znaczenia wypowiedzi. Ujmując rzecz najostrzej – chodzi tu o różnicę między motywem groteskowym (np. hybryda) lub „rzeczywistością groteskową” (np. karnawał), przedstawionymi za pomocą konwencjonalnych reguł wypowiedzi, a „groteskową wypowiedzią”, w której zakwestionowane zostały wzorcowe reguły wypowiedzania⁵³.

We współczesnej polskiej twórczości literackiej (drugiej połowy XX i początków XXI wieku) groteska istotnie przenosi zakres swoich eksperymentów do sfery językowej, kwestionuje reguły i wzorce wypowiedzania utrwalone w nieliterackiej mowie. A zatem można ją rozpatrywać „jako stosunek do świadomości społecznej”⁵⁴. W tej mierze różnicuje się na tle tradycji groteski we wczesnym modernizmie i w Dwudziestoleciu międzywojennym. Właściwa jej estetyka niezwykłości, bogactwa, ostentacji, jak ją określa Michał Głowiński⁵⁵, miała niegdyś odwrotne do dzisiejszych założenia – wiązała się zasadniczo z odbieganiem od codzienności i wspólności. Choć nie w każdym przypadku.

Uczony zwrócił uwagę w analizie groteski Witkacego, że uniezwyklenia nie eliminują potoczności, opierają się również na przetwarzaniu językowego stereotypu i banału; „sięgał pisarz po środki często tandetne, wywodzące się z romansu odinkowego, pism humorystycznych itp. i usiłował podporządkować je własnym

⁵⁰ K. Mojsak, *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945–1968*. Warszawa 2014.

⁵¹ Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*.

⁵² *Ibidem*, s. 533.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 155.

⁵⁵ Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 68–69.

celem”⁵⁶. Groteska Masłowskiej jest bardziej radykalna pod względem zastosowania elementów mowy potocznej. Nie tylko nie eliminuje potoczności, lecz czyni ją podstawowym tworzywem swojego języka literackiego. A więc tym językiem i jego środkami demaskuje jego przywary. Podmiot działań groteskowych nie jest umiejscowiony poza obszarem parodiowanej mowy, operacji tych dokonuje wewnątrz niej, tworząc swego rodzaju efekt groteski w sobie. Sfera wypowiedzi, którą Masłowska mogłaby traktować jako źródło cudzej mowy, jak można by powiedzieć za Głowińskim, staje się semantycznym partnerem tekstu⁵⁷.

dawniej męka [...] był strach przed Nieznanym i groźnym, dzisiaj jest to raczej strach przed pospolitością i codziennością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie⁵⁸.

– pisał Witkacy. Źródłem groteski w twórczości współczesnej staje się tymczasem powrót do codzienności w jej językowych formach wyrazu, a sferą podmiotowości jest intertekstualność czy może intersubiektywność, zgodnie ze znaczeniem tego wyrazu, które tu zaproponowałam, ponieważ parodystyczna, krytyczna świadomość konstituuje się nie w obrębie tekstu czy jednej wypowiedzi, lecz pomiędzy wieloma typami wypowiedzi, a także w ramach relacji wykorzystanego w dziele pre-tekstowego słowa z jego źródłowym użyciem.

Gdyby nakreślić historię groteski w literaturze polskiej hasłowo i w telegraficznym skrócie, można by wskazać kilka jej etapów: groteska stanowi początkowo rezerwar konkretnych motywów, funkcjonujących w świecie przedstawionym. Następnie przenosi cel i zakres swoich działań na poziom metaliteracki, by wreszcie, w ostatnich 40 latach, związać swoją rolę z analizą języka. Nasilenie lingwistycznych eksperymentów z językiem mówionym pozwala sądzić, że groteska ewoluuje w tym kierunku. Gdyby spojrzeć na dzieje współczesnej literatury polskiej nieco szerzej, można by przyjąć, że rozmaite przykłady przyswajania literaturze Nieliterackich obszarów mowy okrzykiwały w historii i uformowały ogólną tendencję określającą część historycznoliterackich przemian drugiej połowy XX wieku. Opisanie w tym artykule pobieżnie, uzmysławiają zasadniczy dla współczesności prymat ironii, która jest i przyczyną, i celem, i zasadą wszystkich wskazanych tu zjawisk.

Abstract

MARTA BUKOWIECKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw

ORCID: 0000-0002-0405-7747

WORLD AS LANGUAGE SPOKEN LANGUAGE AND LINGUISTIC GROTESQUE IN DOROTA MASŁOWSKA'S PROSE

The article deals with an analysis of language in Dorota Masłowska's experimental novels (*Wojna polsko-ruska* (White and Red), *Paw królowej* (The Queen's Peacock), *Inni ludzie* (Other People)). Its starting

⁵⁶ *Ibidem*, s. 271.

⁵⁷ Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 8.

⁵⁸ S. I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*. Oprac. J. Degler. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 323. Cyt. za: Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 69.

point assumes that the prose is not a direct transfer of colloquial speech (as was claimed by many critics), but it consists in its radical transformation according to the rules of linguistic grotesque. "Someone else's words" are both subject and material of representation. No mode of expression has here neutral form, and none forms background for eccentrically transformed forms. Also, the sphere of the narrator's comments, heterogeneous and flickering with many various voices, becomes a place of (auto)parodical activities. Using someone else's language and its means of expression, Masłowska unmasks its vices, creating the effect of auto-grotesque. It complicates the problem of the author's subjectivity which is not constructed in a different order of expression, but in a multidirectional, intertextual, dialogical reference to some else's word.