

# Urszula Pawlicka

---

## Pijane syreny i niespełniona utopia : "Kochanie, zabiłam nasze koty" Doroty Masłowskiej wobec postmodernizmu

---

Prace Literaturoznawcze 1, 179-191

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Urszula Pawlicka

UWM w Olsztynie

## **Pijane syreny i niespełniona utopia. *Kochanie, zabiłam nasze koty* Doroty Masłowskiej wobec postmodernizmu**

**Drunk sirens and unfulfilled utopia – around *Honey, I've killed our cats* by Dorota Masłowska**

**Słowa kluczowe:** postmodernizm, utopia, fantasmagorie, gry językowe, pokolenie

**Key words:** postmodernism, utopia, phantasmagorias, language games, generation

Gdy Joanne oderwała się na chwilę od tej pasjonującej lektury, zaniemówiła z przerażenia. Okazało się, że ktoś w międzyczasie wypompował z oceanu całą wodę! Został jedynie mokry piasek, na którym leżały zdychające ryby i schnące meduzy, kawałki desek do surfingu i statków pasażerskich, martwe kraby i stare pralki<sup>1</sup>.

Po językowej wirtuozerii i buntowniczych treściach przeciwko rzeczywistości medialnej w *Wojnie polsko-ruskiej* (2002) i *Pawiu królowej* (2006) przytoczony fragment z najnowszej książki Doroty Masłowskiej wzbudzać może rozczarowanie: zamiast językowych gier z popkulturą otrzymujemy stonowaną powieść niezaangażowaną, zamiast kompozycyjnych, oryginalnych perturbacji – oklepany motyw „snu w śnie”, zamiast przestrzeni polskiej – amerykańską. Masłowska po raz kolejny podzieliła krytyków i wywołała burzę „skandalicznym brakiem skandalu”<sup>2</sup>, po raz kolejny jednak wszystko zdaje się być precyzyjnie zaplanowane.

Kontestacja rzeczywistości jest, ale rozgrywa się na innym poziomie, nie językowym. Ta dość klasyczna narracja była dla mnie odmianą, wyzwaniem. Skandal bardzo się zdewaluował, czym właściwie w tej chwili jest? Tym, że ktoś pokaże

---

<sup>1</sup> D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, s. 66. Kolejne cytaty będą oznaczane skrótem: [KZK, 66].

<sup>2</sup> D. Masłowska: *To będzie skandaliczny brak skandalu*, 04.10.2012: <http://kultura.onet.pl/wiadomosci/dorota-maslowska-to-bedzie-skandaliczny-brak-skand,1,5267831,artykul.html> [dostęp: 10.02.2013].

wargę sromową? Skandal to tandeta, niezbyt gustowne emocje publiczności, na które nie mam już ochoty<sup>3</sup>

– tą wypowiedzią autorka daje wszystkim pstryczka w nos, pokazuje, do czego doprowadziło przesycenie treściami banalnymi, że dla odbiorcy to, co nieskandaliczne, jest po prostu nudne, niewarte uwagi i pozbawione wartości.

*Kochanie, zabiłam nasze koty* jest wyrazem świadomej prozy, stawiającej pytanie o przyszłość człowieka we współczesnym „dramacie sytości” oraz o kształt przyszłej literatury, dla której postmodernistyczne gry językowe są jak wywietrzała puszka Coca-Coli<sup>4</sup>.

## Od decycklingu do recyklingu

W *Pawiu królowej* Masłowska prezentowała rzeczywistość za pomocą języka medialnego i remiksu gatunkowego, by w pełni odzwierciedlić estetykę kultury popularnej i masowej.

Prozaicy minionej i obecnej dekady w samej konstrukcji i kompozycji utworów, a także poprzez zastosowaną w nich oprawę graficzną imitują charakterystyczną dla komunikatów medialnych skrótowość, sekwencyjność, albo migawkowość. Tak można tłumaczyć właściwą wielu utworom powstałym po 1989 roku estetykę zwięzłości czy programową nielinearność, jak również tendencję do elipsy i ikonizacji języka<sup>5</sup>.

Magdalena Lachman wskazuje na ukształtowaną wśród pisarzy stylistykę, mającą imitować teksty popkulturowe. Włączanie w obszar literackości elementów nieliterackich miało miejsce już w postmodernizmie, w którym dominowały Derridiańskie zasady: „nie ma tekstu literackiego samego w sobie” oraz „nie ma nic poza tekstem”<sup>6</sup>. Materiałem literackim był każdy tekst kulturowy, w związku z czym stosowano strategię remiksowania treści.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> O *Kochanie zabiłam nasze koty* pisałam także w artykule *Nieudane kopie Masłowskiej*, w którym opisywałam dwa debiuty – prozę Dominiki Dymińskiej pt. *Mięso* (2012) oraz zbiór opowiadań Agaty Porczyńskiej pt. *Wada wymowy* (2013) – każda z nich okrzyknięta została „nowa Masłowska”. W pierwszej części szkicu poszukiwałam w powyższych utworach właściwości charakterystycznych dla początkowej twórczości autorki *Pawia królowej*. Następnie analizowałam dane debiuty z perspektywy kultury Internetu, by wskazać zjawiska, które wpłynęły na ukształtowanie się zarówno ich formy, jak i języka. „Podczas gdy Dymińska i Porczyńska pokazują świat napęczniały od przedmiotów i realnych, i wirtualnych, przyjmując przy tym postać syren, które upijają się rzeczywistością. Masłowska opisuje ten świat już z innej perspektywy – przedstawia go w momencie, kiedy »kurek oceanu« został wyjęty, a w czasie suszy świat zmienia się w jedno wielkie śmietnisko. Masłowska znów jest o krok dalej”: U. Pawlicka, *Nieudane kopie Masłowskiej*, „Wakar” 2012, nr 1–2 (20–21), s. 142.

<sup>5</sup> M. Lachman, *Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. A. Głowczewskiego, M. Wróblewskiego, Toruń 2007, s. 20–21.

<sup>6</sup> Zob. R. Wijowski, *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012, s. 19–20.

Przemysław Czapliński podkreśla zastosowaną w *Pawiu królowej* metodę decycklingu, która w przeciwieństwie do techniki recyklingu – polegającej na przerabianiu produktu w taki sposób, że zatracą się źródło jego pochodzenia – miała polegać także na powtórnym użyciu towaru, z tą różnicą, że proces jest nieprzewidywalny i nie maskuje śladów pochodzenia odpadów: „W decycklingu znaki śmieciowej genezy są więc wyraziste, niekiedy nawet ostentacyjne, a rezultat wytwarzania jest opaczny: produkt, będący deformacją idei produkcji wtórnej, nie nadaje się do powszechnego użytku”<sup>7</sup>. Czapliński dodaje: „Wreszcie literaturę w ramach decycklingu praktykuje się jako przetwarzanie słabych – niepełnych, zakazanych, wstydlivych czy ułomnych – form komunikacji”<sup>8</sup>.

Metoda zastosowana przez Masłowską służyła zbudowaniu mitu społeczeństwa konsumpcyjnego w kapitalizmie, które, mając dostęp do wielu różnorodnych treści i produktów, jest w stanie odczuć iluzję wolności poprzez zachłystnięcie się kulturą masową i popularną. Dziesięć lat temu przed dwudziestolatkami, pokroju MC Doris, świat stał otworem – w 2012 roku to samo pokolenie trzydziestolatków przeżuwa stare idee jak zużytą gumę do żucia.

Marzenia o rzece coca-cola i snickersami płynącej spełniły się, żyjemy w kraju w miarę równych chodników, dobrze się ubieramy i jadamy sushi, ale w powietrzu wisi dziwna pustka. Moi bohaterowie to młodzi ludzie z wielkich miast, których potrzeby konsumpcyjne osiągnęły pewien poziom spełnienia, a teraz muszą odpowiedzieć sobie na pytanie co dalej? Co się robi, jeśli jest się już najedzonym? Co zrobić z tą rozpaczą spełnienia?<sup>9</sup>.

Masłowska odrzuca dawną strategię decycklingu, próbując powrócić do tradycyjnej narracji, nie wolnej jednak od hasel reklamowych i informacyjnych newsów. Pisarka pokazuje świat, któremu nie pomoże już żadna utylizacja – wszystkie produkty leżą na dnie oceanu, jakby nie nadawały się do użytku. Te same towary stają się już nie źródłem rozkoszy, ale frustracji:

Jaka obmierzła wydaje się cisza, jakie bezwartościowe drobiazgi na półkach, jak nudna, nieskończenie nudna praca. Jak wielka dopada nas marność i miałość naszego istnienia, kiedy ktoś przez moment pokaże nam życie barwne, szalone, omami nas kolorami, połechce bliskością zmysłową, obieca talon na wszystko, czego nam brak, by... By zniknąć nagle, zostawiając nas na pastwę siebie. Jesteśmy jak wygłodniały chłopiec nieznający jeszcze życia, któremu wykołojenie pokaże w jakimś kącie świńską ulotkę [KZK, 112–113].

<sup>7</sup> P. Czapliński, *Resztki nowoczesności: dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 9.

<sup>8</sup> Tamże, s. 10.

<sup>9</sup> D. Masłowska: *To będzie skandaliczny brak skandalu*, 04.10.2012.: <http://kultura.onet.pl/wiadomosci/dorota-maslowska-to-bedzie-skandaliczny-brak-skand,1,5267831,artykul.html> [dostęp: 10.02.2013]

Masłowska opisuje pokolenie, które w czasie kryzysu z poczucia porażki, z jednej strony, wyrzuca na śmietnik wszystko, co kojarzy się z utopią postmodernizmu, z drugiej zaś, daje się ponownie „wciągnąć do nie swojego snu” – życie czymś snem wydaje się bowiem bezpieczniejsze i przede wszystkim ciekawsze:

Przez resztę snu Farah grzebała dłońmi w piasku, raz po raz natykając się na spinki, pierścionki, sztuczne zęby i wałki. Wreszcie nad ranem znalazła koreczek na zardzewiałym łańcuszku. Szarpnęła go. Woda momentalnie zaczęła wirować, bulgotać i schodzić, schodzić, schodzić z oceanu coraz prędej i prędej, i prędej... [KZK, 75].

W pewnym momencie ktoś wypompował wodę z oceanu, obnażając świat z resztek idei, które zamiast rozkładać się zgodnie z procesem ekologicznym, przyczyniają się do podtruwania syren. Masłowska na „dnie oceanu” wybudowała śmietnisko postmodernizmu – stare produkty nie ulegają utylizacji, wręcz przeciwnie – porzucone są przez ludzi, którzy nie bardzo wiedzą, co z nimi zrobić. Derridiańska dekonstrukcja, Foucaultowska seksualność, Freudowska jaźń, Baudrillardowska iluzja, New Age pod postacią jogi, resztki językowej gry nawiązującej do Google Translate – to wszystko pojawia się u Masłowskiej pod metaforycznym obrazem „dna oceanu”, gdzie na porozrzucanych resztkach utopii, zbudowany został hiperświat ze znaków rzeczywistości:

[Syreny] znosząc do swoich siedzib wszystko, co wyrzucą ludzie, konstruując na dnie oceanu przedziwne, mające imitować ludzki świat koczowiska. Budują je między innymi z czarnych skrzynek rozbitych samolotów, puszek po coca-coli, starych butów, drutu kolczastego i kawałków pianek do windsurfingu [KZK, 73].

W *Kochanie, zabiłam nasze koty* powracają stare idee niczym upiory, które nawet już nie straszą, ale zwyczajnie nudzą. To świat ogarnięty przerażliwą monotonią i niesłychanym rozczarowaniem. Wszystko tu uległo przewartościowaniu – piękne syreny z Odyseusza zyskują postać wynędzniałych, podtrutych i pijanych kobiet; Mickiewiczowski „przestwór oceanu” to już nie rozwlekły obszar bujnej roślinności, ale nieogarnięta przestrzeń niespełnionych pragnień. Zużyta metafora snu i oceanu, tytuły z brukowca, testy psychologiczne z magazynów kobiecych, postmodernistyczne anakoluty zdaniowe, imiona rodem z hollywoodzkich filmów – wszystko na granicy tandety. Masłowska pokazuje świat, który dojada swój ogon.

## Postmodernizm a *Wojna polsko-ruska* oraz *Paw królowej*

Warto przyjrzeć się właściwościom postmodernizmu oraz temu, w jaki sposób przejawiały się one w początkowej twórczości Masłowskiej, by dostrzec w powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* odmienny stosunek wobec prądu literackiego drugiej połowy XX wieku, który zdaje się zmierzać ku końcowi.

Po okresie awangardowych eksperymentów w latach 60. powieść, jako gatunek, weszła w stadium wyczerpania – „Kryzys powieści jest jedną z obsesji naszych czasów”<sup>10</sup> – stwierdził Michel Raimond. Krytycy literatury określili ten czas za pomocą pojęcia „post-modern”:

Postawili tezę, że uwiąd literatury związany jest nie tyle z brakiem talentów, co raczej z „niekorzystnymi warunkami”, przez co rozumieli dokonujący się właśnie zwrot ku kulturze masowej i społeczeństwu konsumpcyjnemu<sup>11</sup>.

John Barth w słynnym eseju *Literature of Exhaustion* ogłaszał nadejście Apokalipsy, świadczącej o końcu czasów danego gatunku jako głównej formy sztuki<sup>12</sup>. Badacz podkreślił, że wszystko zostało już powiedziane, nastąpiło wyczerpanie technik artystycznych, stąd twórcom pozostało wyłącznie powtarzać samym siebie, „kategorie nowości i oryginalności muszą zostać odłożone do lamusa”<sup>13</sup>. Hasła wieszczące koniec powieści wiążą się z podważeniem jej dotychczasowych zadań mimetycznych i informacyjnych, dlatego odrzucone zostało rozróżnienie między prawdą a fikcją, przeszłością i terażniejszością. Ihab Hassan wskazał na takie cechy postmodernizmu, jak: nieokreśloność i fragmentaryczność, upadek norm i autorytetów, utrata „ja” i utrata „głębi”, nieprzedstawialność, ironia oraz hybrydyzacja (parodia, trawestacja, pastisz)<sup>14</sup>. Do wymienionych zasad powieści postmodernistycznej można dodać intertekstualność – postulatem postmodernistów było usytuowanie tekstu w ramach innych, potwierdzając przy tym antymimetyczność.

Kolejną cechą postmodernizmu była budowa utworu na kształt labiryntu, kłacza czy sieci, po których czytelnik miał poruszać się niczym nomada – bez orientacji całości i końcowego celu. Struktura fragmentaryczna odrzucała porządek, hierarchiczność, akceptując przy tym chaos, niegotowość i nieskończoność. Ważną cechą postmodernizmu stało się podważenie statusu autora, zapoczątkowane przez Rolanda Bartha, który w 1968 roku ogłosił

<sup>10</sup> K. Bartoszyński, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 129.

<sup>11</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 127–128.

<sup>12</sup> K. Bartoszyński, dz. cyt., s. 129.

<sup>13</sup> K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 128.

<sup>14</sup> Tamże, s. 129–130.



„śmierć autora”. Podmiot rozpadał się w tekście, w wyniku czego nobilitowany został odbiorca – on miał stworzyć dzieło poprzez udział w grze i zabawie językowej<sup>15</sup>.

Douwe W. Fokkema wymienia natomiast jeszcze inne wyznaczniki postmodernizmu. Po pierwsze: rozluźnienie związku między twórcą a tekstem – postmodernista wytwarza utwory niedefinitywne, może skończyć opowiadanie w każdym momencie, odrzuca sztywne reguły kompozycyjne, nie kierując się przy tym żadnymi zasadami strukturalnymi: „Wiele postmodernistycznych tekstów jest zbiorem relatywnie niepowiązanych ze sobą fragmentów, które negują literacki kod nadający czytelnikowi predyspozycje do poszukiwania koherencji”<sup>16</sup>. Druga właściwość wiąże się z niewyjaśnianiem rzeczywistości: „W swoich utworach postmodernista posługuje się raczej parodią wyjaśniania, przeprowadzając logiczny wywód, który zakłada wewnętrzne sprzeczności”<sup>17</sup>. Stąd twórca skupia się nie na tym, co przedstawić, lecz jak skonstruować opowiadanie – dzieło ma być atrakcyjne formalnie, na przykład na wzór encyklopedii, jak uczynił to Jorge Luis Borges. Celem jest zaintrygowanie czytelnika, który wpisany jest w tekst jako jego współtwórca, stąd często pojawiające się bezpośrednie pytania do odbiorcy dotyczące literatury czy samego tekstu.

W postmodernizmie, w okresie kwestionowania mimetyczności i odrzucenia podziału na prawdę i fikcję, powstają dwa kierunki kształtowania tekstu. Pierwszą tendencją jest intertekstualność, drugą zaś autotematyczność i autorefleksyjność.

Bakuła na określenie autorefleksji w prozie drugiej połowy XX wieku wprowadził termin „autotematyzm postmodernistyczny”, definiując go takimi właściwościami, jak: „zmierzch literackiego encyklopedyzmu”, czyli skierowanie uwagi na konkretną indywidualność, „mozaikowość i relatywizm obrazu świata”, „przesunięcie tematyczne z portretu poszukującego pisarza w sferę poszukującej świadomości; bohaterem jest zatem nie tyle osoba twórcy, co umysł twórczy” oraz „łączenie autotematyzmu z gatunkami zadomowionymi już w kulturze masowej”<sup>18</sup>. Autotematyzm demaskował fikcjonalność tekstu i był tym samym dowodem na zdystansowanie się twórców „wobec opresyjnych i arbitralnych schematów mówienia i myślenia o rzeczywistości, nawet jeżeli występują pod masą oryginalności, realizmu lub postępu”<sup>19</sup>. Zwrot przeciwko tradycji, przeciwko dotychczasowym regułom przed-

<sup>15</sup> Tamże, s. 152–153.

<sup>16</sup> D. W. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková Warszawa 1994., s. 54.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998, s. 123.

<sup>19</sup> W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 25.

stawiania rzeczywistości był wyrazem poczucia wyczerpania się powieści. Meta-tekst antymimetyczny miał skoncentrować się zatem nie na porządkowaniu świata, lecz na problematyzowaniu „fikcjonalności i językowości jego obrazu w dziele literackim i w każdej innej operacji intelektualnej”<sup>20</sup>. Autorefleksyjność zwracała uwagę na zagadnienie prezentacji prawdy, która w owym czasie poddana została relatywizacji.

W Polsce badacze literatury toczyli dyskusje dotyczące przełożenia terminu „postmodernizm” na grunt polski. Ryszard Nycz dostrzegał tendencje „postmodernistyczne” w literaturze polskiej po roku 1956<sup>21</sup>. Właściwością postmodernistyczną w Polsce jest naruszenie hierarchii aksjologicznej – z jednej strony obserwujemy rezygnację z pojęcia „prawdy”, które, w wyniku procesów politycznych i działań partii zmierzającej do jej zakamuflowania, straciło swoje pierwotne znaczenie. Z drugiej zaś ma miejsce odejście od fikcji w stronę odzyskania prawdy, czego przykładem są wprowadzane cytaty z rzeczywistości, kolaże testów użytkowych, ma ukazywać rzeczywistość i prezentować „śmietnik kultury”<sup>22</sup>. Zachwianiu aksjologicznemu i buntowi przeciwko literaturze fałszującej obraz świata towarzyszą formy postmodernistyczne: nieuporządkowane, fragmentaryczne, niegotowe, kolażowe i parodystyczne.

W *Wojnie polsko-ruskiej* oraz *Pawiu królowej*, mimo iż wydano je na początku XXI wieku, widoczne są poetyki postmodernizmu, jak dekonstrukcja języka, autotematyzm, afabularność (czy fabularność nowego typu, łącząca realizm z publicystyką), popkulturowość, samplowanie, zatarcie granicy między fikcją i rzeczywistością, niestabilny obraz świata oraz rozbitcie rzeczywistości zbudowanej z symulaków<sup>23</sup>. Szczególnie na plan pierwszy wysunięty został język, dzięki któremu „mówienie masłem było podstawą lansu”<sup>24</sup>.

Masłowska skonstruowała świat językowy, w którym wydarzenia złożone były z wyrażen słownych. Zgodnie z określeniem Czaplińskiego fabuła „odbijała się od słów”<sup>25</sup>, w związku z czym komponowany przez pisarkę świat nie miał swojego odniesienia w realnym życiu.

Postmodernista nie traktuje „rzeczywistości” jako podstawowego elementu bu-  
dulcowego swoich opowieści – ważniejsza dla niego jest możliwość żonglowania  
językiem i słowem. Powieść postmodernistyczna wykorzystuje wszelkiego rodzaju  
relacje między znakami, cytatami, a także tekstami innych autorów, prowa-

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, s. 23.

<sup>22</sup> J. Galant, dz. cyt., s. 58.

<sup>23</sup> Zob. M. Szybiak, „Paw królowej” Doroty Masłowskiej – powrót podmiotu, powrót fabuły?, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 3, s. 71–85.

<sup>24</sup> J. Gondowicz, *Kompot*, „Dwutygodnik.com”, 2012, nr 93 <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4013-kompot.html> [dostęp: 10.02.2013].

<sup>25</sup> P. Czapliński, *Ślady przełomu*, Kraków 1997, s. 149.



dząc gry intertekstualne i zabawy słowne. Powieść postmodernistyczna igra z czytelnikiem, wprowadzając go do kreowanego przez siebie świata gier i zabaw językowych, niejednokrotnie czyniąc go bohaterem czytanej właśnie powieści<sup>26</sup>.

Masłowska zwróciła wówczas uwagę krytyków swoją niesamowitą wrażliwością słuchu, płynnym łączeniem różnorodnych stylistyk, zadziornością, polegającą na igraniu z czytelnikiem, odwagą w krytycznym opisie rzeczywistości medialnej. Autorka zbudowała wymaginowany, intensywnie językowy świat, który do tej pory nie miał miejsca w polskiej literaturze. Po 10 latach krytycy oczekiwali kolejnej pozycji zaangażowanej społecznie, która ponownie wyznaczy tor przyszłej prozie.

### **Odpadki postmodernizmu i „dramat sytości”**

„Nowa Masłowska” jest równie krytyczna jak dawna, ale oceny rzeczywistości dokonuje już innymi narzędziami. Wydawać by się mogło, że żonglerka słowna i autotematyzm są nadal adekwatnymi metodami do opisu współczesności. Według Masłowskiej jednak skandal nie jest już skandalem, rzeczywistość nie jest już rzeczywistością, sen nie jest snem, a prawda nie jest prawdą. Uwagę autorki zwraca kwestia iluzji, tożsamości, unifikacji i nudy, które wywołują już innego podejścia do prozy. „Ugrzeczniony” język i stonowana forma mają odzwierciedlić kondycję 30-latków – ich poczucie rozczarowania, bezsilności i zniechęcenia – o których mówi Czapliński: „Na to czekaliśmy – aż Masłowska opowie o wspólnych doświadczeniach obejmujących terażniejszość młodych i średnich wiekiem. Ich wspólnym doświadczeniem miało być życie w świecie kapitalistycznym, korporacyjnym, zglobalizowanym – w świecie, w którym cierpienie jest bezsensowne, a szczęście obowiązkowe”<sup>27</sup>.

Nie mieści mi się w głowie, że w tym postmodernistycznym, a właściwie postfizycznym, POSTREALNYM świecie nagle – coś takiego. Przyjaźń przez Facebook, sport na konsoli, seks przez kamerkę, wychowanie dzieci przez Skype’a, martwe ryby w rzekach, martwe ptaki na drzewach, martwe drzewa; hologramy, wakacje w kosmosie, żele antybakteryjne i żele probiotyczne, i żele antyprobakteryjne dwa w jednym, i nagle w tym wszystkim nadjeżdża wagon metra. Po brzegi pełen buzującej, tętniąco-pulsującej, skłębionej, namolnej, bezładnej, fizycznej do szaleństwa masy ludzkiej! [KZK, 137]

„Postrealność” poznajemy z punktu widzenia dwóch bohaterek, Farah i Joanne, które zanurzone w świecie na miarę „Yogalife” nieustannie poszukują wrażeń i sposobów na zaspokojenie własnych pragnień, wynikających

<sup>26</sup> R. Wijowski, dz. cyt., s. 150.

<sup>27</sup> Pierwsza recenzja nowej powieści Masłowskiej: P. Czapliński, *Na to czekaliśmy – aż Masłowska opowie o wspólnych doświadczeniach dzisiejszych 30-latków*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 3(6), s. 21.

nie z wewnętrznych potrzeb, ale z presji otoczenia – tej fizjologicznej masy ludzkiej, której są częścią. Źródła przyjemności – przedmioty, alkohol, seks – są jednocześnie możliwością ucieczki od rzeczywistości ku obszarom idyllicznym: „Cóż, być może po prostu te wszystkie pieszczoty, czułe i gorące, fizyczna rozkosz, w której falach nurkowali teraz codziennie tak gorliwie, przywiodły tych dwoje na skraj transcendencji” [KZK, 57].

Farah stan zapomnienia i upojenia uzyskuje w środowisku bohemy, Joanne z kolei zatracą się w związku z bogatym mężczyzną, z którym seks na dywanie był sposobem na metafizyczne odczucie nieskończoności:

Puści, rozdelikaceni, nieświadomi, jak źle wyglądają nago, pozwalali, by ciepły, pachnący botanicznie wiatr znad rzeki oblekał ich podrażnione miłością, pokryte czerwonymi plamami ciała w kojące całuny. Z Water Street, na którą wychodziły okna, wpadały niecierpliwe nawoływania oblepionych ołowiem ptaszków, dźwięki szybujących aeroplanów i huk przetaczającej się po estakadzie kolejki” [KZK, 58].

Sytość, o której mówi Masłowska, pojawia się pod postacią powtarzalności przywoływanych rzeczy i przytaczanych haseł reklamowych, a przede wszystkim jej egzemplifikacją są opisy kobiet, które wtapiają się w tło otaczających przedmiotów, niemalże nie wyróżniając się od produktów, czego przykładem jest fragment: „Farah leżała na dnie wśród śmieci i starych gazet, bezwładna i pusta, oglądając swoje podrapane przez kota dłonie” [KZK, 148].

Masłowska porusza problem tożsamości współczesnego człowieka, która tworzona jest z odpadków rzeczy: „Moja tożsamość, moja ukochana kolekcja bzdur, tak skwapliwie poskładana ze wspomnień, myśli, śmieci, gustów, obsesji, przykrości zostaje wchłonięta, zassana, rozproszona. Rozpierzcha się, rozpełza, rozplywa w oceanie innych...” [KZK, 138]. Osobowość podmiotu nie jest indywidualnie kształtowana, lecz otrzymywana przez napotykaną osobę bądź składana z gromadzonych przedmiotów. „Protezy osobowości” są magazynowane i montowane z wielką pieczołowitością – trzeba je dobrze scalić, by nie pojawiły się błędy, wzbudzające poczucie zwątpienia i bezsensu:

Gdy mnie bierzesz, czuję się taka pełna, silna, żywa, a gdy jest po wszystkim, znów ogarnia mnie ta dojmująca samotność. Wiem, że znowu jesteśmy dwiema obcymi jednostkami, że połączenie jest niemożliwe, że człowiek jest samotny w sobie na zawsze... [KZK, 59].

Najgorszym stanem okazuje się samotność, którą przezwyciężyć można wyłącznie chwilowo – seks, alkohol i rzeczy dają wyłącznie iluzję spełnienia i sytości, ale iluzję niezbędną by trwać dalej w świecie fantasmagorii.

W przypadkach depresji i poczucia wyjałowienia proponuje się „przeszczep jaźni”, który jest niczym innym jak zrzuceniem starej, zużytej tożsamości i „założeniem” nowej: „Dzięki operacji jest znowu w stanie dalej żyć,

a bliscy twierdzą, że stopniowo wraca do formy. Podobno zaczynają cieszyć go smaki i zapachy, choć sam przyznaje, że zmienił się trochę jego charakter” [KZK, 121]. W świecie „postfizycznym” człowiek niczym kameleon zmienia osobowości i bez problemu, niczym wąż, zrzuca skórę. Przejście niemalże od jednego życia do drugiego zostało przyrównane do błąkania się między marzeniami sennymi. Obsesyjna potrzeba szczęścia, spełnienia i posiadania drugiej osoby powoduje, że człowiek gotowy jest „śnić”, czyli żyć urojeniami. Fantazmaty są tak silne, że jednostka wręcz nie dostrzega, że zaczyna śnić nie swoim snem.

Powtarzające się zdania o snach bohaterów, powodują, że czytelnik nie jest do końca pewien co jest urojeniem, a co wydarzeniem realnym. Wszyscy bohaterowie śnią, jakby to był jedyny sposób na przetrwanie w prawdziwym świecie: „Śniłaś mi się”, „Opowiadała o tym śnie w pracy”, „Ponoć śniłaś się cioci Albie”. Masłowska, mieszając sen z życiem, znosi granicę między przestrzenią realną i wirtualną, off-line i on-line.

Nim zdążyła przewertować w myślach sekrety, które jedni drugim mogli sobie przekazywać, okazywało się, że już wszystkie krążą w obiegu. Pokazywano sobie jej zdjęcia w wannie z kuzynem i historię jej Googla, komentowano fakt, że nagminnie wchodzi na strony o grzybicach i chorobach pasożytniczych (ciekawe dlaczego!), taszczono nawet poplamiony przez nią krwią menstruacyjną materac na antresoli w domku letnim [KZK, 34].

Mieszanie dwóch przestrzeni powoduje pojawienie się zagadnienia prawdy, która zamiast być wydobywana, jest kreowana w drodze łączenia przypadkowych, „wygooglanych” rzeczy. „To była prawda, że kogoś poznała. Przy najmniej nie była to do końca nieprawda” [KZK, 35] – zapętłone zdanie podkreśla dany problem epistemologii prawdy w rzeczywistości medialnej.

Życie bohaterów „nie swoimi snami” jest znakiem osiągnięcia stanu swojej sielanki, którą Czapliński określa „klasą średnią”: „I dla tej sielanki nie ma alternatywy. Jest ona tożsama z kapitalizmem, więc rozmiarami sięga kosmosu. Jest społeczną pustynią, która rośnie, zagarniając wszystko i nie rodząc niczego konkretnego”<sup>28</sup>. Badacz wskazuje na zastosowaną u Masłowskiej „poetykę trywialnej fantasmagorii”, polegającą na tym, że postaci „marzą o tym, by wyprowadzić się ze świata, do którego należą – gdziekolwiek ów świat jest – w stronę sielanki, która jest nigdzie”<sup>29</sup> – pragnienie idealnego życia z magazynu „Yogalife” spełnia się pod postacią gnoczki, Starbucksa i H’n’Mu. Wielkowiejskość, przesyt, fantasmagorie – to wszystko ujęte w motywie oceanu, na dnie którego znajdują się zużyte osobowości, niespełnione sny, „puste, nijakie i zmarnowane dni”, a wszystko wyrzucane „jak chorą rybę na brzeg samotnego wieczoru” [KZK, 6].

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

W *Kochanie, zabiłam nasze koty* zwraca uwagę również poszatkowana forma i momentami nielinearna narracja – fragmentaryczność i zonglowanie czasami oddają myśli poruszone w powieści, a mianowicie bezrefleksyjne snucie się między życiem a snem, zatracanie się w używkach, czy gromadzenie bezużytecznych przedmiotów. Narracja zyskuje postać „rozciągliwej”, co można rozumieć jako sygnalizowanie pewnego wątku w jednym fragmencie i jego rozwinięcie w kolejnym akapicie bądź rozdziale. Powtarzane kluczowe słowa stają się niejako internetowymi linkami, konstruującymi sieć między tekstami – pełnią rolę wabika, który kusi, by zajrzeć, co się pod nim kryje. Ponawiane frazy, podobnie jak hasła reklamowe, odpowiedzialne są za budowanie relacji między odbiorcą a tekstem. Przykładem może być budowanie relacji: „Przedstawić się osobie, do której się właśnie strzela” [KZK, 8], który ma swoją kontynuację w akapicie kolejnego rozdziału: „Nagle usłyszała strzał z pistoletu” [KZK, 9]. Kompozycja „olinkowana” przypomina powieściowy ocean, na dnie którego pozornie niezwiązane ze sobą śmieci składają się na całościowy obraz „dramatu sytości”.

*Kochanie, zabiłam nasze koty* prowokuje również do dokonania interpretacji narzędziami ekokrytyki, która zaznacza związki między człowiekiem a przyrodą oraz dąży do określenia jego miejsca w świecie naturalnym<sup>30</sup>. Zgodnie z przeświadczeniem badaczy, że każdy tekst porusza zagadnienia ochrony środowiska – milczenie również jest specyficzną odmianą przekazu – w powieści Masłowskiej dostrzec można ślady współistnienia ekologicznego ludzi i przyrody. Dno oceanu wypełnione starymi frytkami i reklamówkami, podtrute syreny z obłupanymi łuskami i chorymi tkankami czy chory kot z białym kołnierzem leżący wśród pędzących samochodów – przykładowe znaki świadczą o poruszonym problemie niszczenia środowiska naturalnego w wyniku egoistycznego spełniania ludzkiej sielanki. Masłowska poprzez zestawienie niszczonej natury z wielkomięskim przepychem podkreśla obecne znaczenie tworzenia sieci między tym co ludzkie, przyrodnicze i techniczne.

Po postmodernistycznych grach językowych uwaga skierowana jest na treść i formę, które wskazują już nie na relacje językowe, lecz na więzi między człowiekiem a podmiotami nieludzkimi. „Natura i społeczeństwo nie są odrębnymi biegunami, ale jednym procesem wytwarzania naturo-społeczeństw, kolektywów. Pierwszą gwarancją w naszym projekcie staje się nierozdzielność quasi-obiektów i quasi-podmiotów”<sup>31</sup> – odwołując się do teorii Latoura, można wnioskować, że quasi-podmiotem u Masłowskiej jest „podtruta syrena”, będąca połączeniem kobiety i ryby. Według Latoura człowiek poddawany jest ciągłej wymianie form, nawiązuje sieć powiązań pomiędzy różnymi obszarami świata, bo tylko dzięki temu może zbudować spójną wizję

<sup>30</sup> Zob. J. Fiedorczuk, *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, „Fragile” 2010, nr 3, s. 9.

<sup>31</sup> B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, przekł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 197.

przyszłości. Odwołanie do teorii Latoura jest dowodem na zmianę paradygmatów w kulturze i literaturze, widocznych w twórczości Masłowskiej – wyraźnie nastąpiło przejście od postmodernistycznej dekonstrukcji koncentrującej się na języku i tekście ku posthumanistycznym teoriom nastawionym na życie podmiotów ludzkich i nieludzkich.

30-latkowie u Masłowskiej nie mają już nic wspólnego z buntowniczą MC Doris – to pokolenie w letargu, pokolenie „pijanych syren”, które oddycha już zatrutym powietrzem, mając nadzieję, że im mocniej będzie śnić, tym urojenia staną się bardziej realne. Zamiast oczekiwanej od pisarki ponownej, frywolnej zabawy językowej, otrzymaliśmy świadomie nudny, niekiedy banalny utwór, który przypomina niejedne asocjacyjne, poplątane i monotonne sny, powieść o współczesnych fantazmatach, a także snach, o których powinniśmy zacząć śnić.

## Bibliografia

- Bartoszyński K., *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991.
- Browarny W., *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002.
- Czapliński P., *Na to czekaliśmy – aż Masłowska opowie o wspólnych doświadczeniach dzisiejszych 30-latków*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 3(6), s. 18–21; tegoż, *Resztki nowoczesności: dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011; tegoż, *Ślady przełomu*, Kraków 1997.
- Fiedorcuk J., *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, „Fragile” 2010, nr 3, s. 9–10.
- Fokkema D. W., *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, przekł. H. Janaszek-Ivaničková Warszawa 1994.
- Galant J., *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.
- Lachman M., *Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 11–27.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przekł. M. Gdula, Warszawa 2011.
- Masłowska D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.
- U. Pawlicka, *Nieudane kopie Masłowskiej*, „Wakar” 2012, nr 1–2 (20–21), s. 142.
- Szybiak M., *„Paw królowej” Doroty Masłowskiej – powrót podmiotu, powrót fabuły?*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 3, s. 71–85.
- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.
- Wijowski R., *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.
- D. Masłowska: *To będzie skandaliczny brak skandalu*, 04.10.2012 <http://kultura.onet.pl/wiadomosci/dorota-maslowska-to-bedzie-skandaliczny-brak-skand,15267831,artykul.html> [dostęp: 10.02.2013].
- Gondowicz J., *Kompot*, „Dwutygodnik.com”, 2012, nr 93 <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4013-kompot.html> [dostęp: 10.02.2013].

### Summary

After the games, language and rebellious against the reality of media content in the *Polish-Russian War* and *Pavo Queen* by Dorota Masłowska, her latest book can disappoint – instead of the language of pop culture we get sober and non-political novel. This article analyzes the latest prose Masłowska in the context of the author's early works, which implemented the principles of postmodernism. *Honey, I've killed our cats* posed a question about the future of man in 'satiety drama' of the modern world and the shape of the future of literature, for which the postmodern language games are already outdated. Masłowska reaches sober language and form to reflect the condition of the 30-year-olds – their sense of frustration, helplessness and discouragement. The text describes the main issues addressed in the book: the problem of identity, illusion, ecology, all included in the form of a theme of sleep and the ocean, at the bottom of which are old ideas and dreams.