

# Agnieszka Wójtowicz

---

## Podmiot autorski w "Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną" Doroty Masłowskiej

---

Postscriptum Polonistyczne nr 1(13), 111-134

---

2014

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.

AGNIESZKA WÓJTOWICZ  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Podmiot autorski w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej

Choć taka niby miła, otwarta, z wyglądu trzynaście lat,  
a będzie już tylko młodsza, aż zniknie<sup>1</sup>

*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* od momentu ukazania się stała się sensacją medialną. Popularność debiutu prozatorskiego Masłowskiej nie przełożyła się jednak na jej wnikliwą lekturę (Unilowski 2008, 214). To, co wydaje się niedoczytane w trzech powieściach Doroty Masłowskiej (*Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*, *Pawiu królowej* i *Kochanie, zabiłam nasze kota*), to ich wspólny, metaliteracki charakter. W debiucie występuje Dorota Masłowska – maturzystka, policyjna protokolantka, początkująca pisarka. *Wojnę polsko-ruską...* najczęściej traktuje się jako powieść dresiarzką lub „konkret obyczajowy, dobry językowy słuch z ciekawą fabułą” (Witkowski 2002, 39), zwykle pomijając lub zaledwie wspominając o tym, co, moim zdaniem, w powieści najciekawsze – wpisaniem się Masłowskiej we własny tekst. Pod koniec powieści młoda pisarka „wywraca na lewą stronę” literaturę, pokazując, że wszystko, co brano za „obyczajowy konkret” i „relację z dresiarzkiego świata”, to w istocie literacka kreacja i nie o świadomość Silnego tu chodzi, a samą autorkę, która przegląda katalog zachowań i poglądów dostępnych młodzieży z niewielkiego miasteczka. Na ostatnich stronach *Wojny polsko-ruskiej...* znajduje się dopisek, w którym autorka nie posługuje się już

---

<sup>1</sup> Silny o protokolantce Masłowskiej (zob. Masłowska 2002, 134).

Silnym, a mówi we własnym imieniu – w imieniu dorastającej dziewczyny, na granicy między dzieciństwem a dorosłością.

Powieść doczekała się olbrzymiej liczby recenzji i komentarzy. Krytycy i badacze zwracają uwagę na konstrukcję języka utworu, odniesienia do współczesności, czasem na metanarracyjność tej prozy i niepewny status zarówno podmiotu mówiącego, jak i świata przedstawionego. Wydaje się, że wiele o *Wojnie polsko-ruskiej*... powiedziano i napisano, jednakże wciąż pozostają w niej fragmenty niedoczytane, a pewne niejasności i niespójności – pominięte. Proponuję przyrzeć się przede wszystkim *alter ego* pisarki – protokolantce i niedosłej poetce Masłoskiej, jej relacji wobec Silnego, a także specyficznemu doświadczeniu, zapisanemu w tekście – dojrzewaniu. Nie jest to jednak dojrzewanie bohaterów w ogóle – dotyczy ono ugenderowanego podmiotu, jest zapisane nie tylko na ostatnich stronach powieści, ale wplecione w monolog Silnego.

Wśród śladów autorskiego „ja” w powieści tropem najbardziej oczywistym, bo też i najbardziej rzucającym się w oczy w lekturze, jest *alter ego* pisarki. Pierwszy raz, jako Dorota Masłowska, pojawia się w monologu Ali, który przytacza Silny:

Będzie tam siedzieć jak teraz, noga założona na nogę, i przerzucać strony magazynu dla kobiet pod tytułem „Twój Styl”.

Wiesz, Andrzej? (...) Szalenie ciekawe jest to czasopismo. Naprawdę na poziomie. Są tu ciekawe artykuły, wywiady, krzyżówki. Powinieneś przeczytać i sam ocenić. Pozornie jest to magazyn dla kobiet, ale moim zdaniem mężczyzna może tam znaleźć wiele dla siebie ciekawych wątków i informacji, uwag. Podrzucę ci parę numerów, a szczególnie mój ulubiony, majowy. Jest w nim wydrukowany bardzo fajny i interesujący pamiętnik. Jego autorka nazywa się Dorota Masłowska i ma szesnaście lat. Mimo różnicy wieku sądzę, iż mogłybyśmy się zapoznać, zaprzyjaźnić. Jest ona osobą ciekawą, oryginalną, ma uzdolnienia artystyczne, tworzy i pisze. W tak młodym wieku to zaskakujące, intrygujące. (...) Choć jednocześnie uważam, że jest osobą dość zagubioną we współczesnym świecie, przeżywa bunt, zaczyna palić papierosy. (...) (Masłowska 2002, 101).

Rzeczywiście, w roku 2000 Dorota Masłowska otrzymała Nagrodę Miesięcznika „Twój Styl” w konkursie *Dzienniki Polek*, a tekst został opublikowany w numerze majowym z 2002 roku pod tytułem *Lekcje miłości* (tytuł ten pochodzi od wydawców). To, że o Masłowskiej wspomina akurat Ala, po-

stać, wobec której autorka wyraźnie się dystansuje, mogłoby wskazywać na autoironię młodej pisarki i odcinanie się od wygranej w konkursie „Twojego Stylu”. Nie był to wszak debiut prasowy<sup>2</sup> i jedyna jak do tej pory publikacja Doroty Masłowskiej, jednak zasięg czytelniczy i nakłady „Twojego Stylu” oraz „Lampy i Iskry Bożej” wyraźnie się różnią. Również odbiorcy obu czasopism to zupełnie odmienne grupy docelowe. Pisarka odcina się od „kobięcych pism” i publiczności w rodzaju wykreowanej przez nią Ali. Można by ten zabieg uznać za próbę „mrugnięcia” do czytelnika, gdyby nie to, że kilkadziesiąt stron dalej pojawia się Masłoska – protokolantka, tożsama z Masłowską, której pamiętnik zachwala Silnemu Ala. Silny, aresztowany wraz z Lewym po festynie z okazji Dnia Bez Ruska, trafia na komisariacie do „pokoju numer dwajścia dwa” (Masłowska 2002, 128), gdzie niejaka Masłoska ma spisać jego zeznania. Nazwisko wydaje mu się znajome:

Ja już jestem całkiem obojętny na to, co ze mną zrobią, ale to akurat coś mi się wydaje dziwne, to nazwisko. Gdyż słyszałem je już gdzieś, co nie jestem pewien gdzie, lecz nadzieja we mnie odżywa, iż może uda się coś zakręcić po znajomości, tu i tam podać rękę, powiedzieć coś miłego (Masłowska 2002, 128).

Silny, oczywiście, słyszał to nazwisko od Ali, ale nie kojarzy go z jej wywodami o czasopiśmie i nastoletnim buncie. Liczy na to, że po znajomości uda mu się coś dla siebie ugrać, uniknąć kary, a najlepiej zyskać status bohatera i „męczennika w obronie rewolucji anarchistycznej” (Masłowska 2002, 128). Traci nadzieję, widząc aresztowanego, który opuszcza gabinet Masłowskiej:

wszedł pewnie uśmiechnięty, pełen optymizmu i o prostym kręgosłupie, a jak już wychodzi to postępująca skolioza i garb pełen zapasowej wody na moralnego kaca, a wszystko to, cała jego zmiana, to była kwestia wejścia na ten jeden właśnie pokój dwajścia dwa (Masłowska 2002, 129).

O psychiczne tortury i falszowanie zeznań posądza właśnie Masłoską – stenotypistkę, zarzucając jej takie postępowanie już od czasów przesłuchań „artystów plastyków o ciągach solidarnościowych” (Masłowska 2002, 129). Jednak stenotypistka nie może zostać posądzona o podobne występki już w latach osiemdziesiątych, „gdyż na oko to ma maksimum trzynaście lat” (Masłowska 2002, 129). Masłoska sprawia wrażenie niezrównoważonej:

---

<sup>2</sup> Dorota Masłowska debiutowała na łamach „Lampy i Iskry Bożej” opowiadaniem *Wyprowadź na dach więźniaka i Oponiem ci o strupach* („Lampa i Iskra Boża” 2000, nr 17).

te zeznania, Masloska, to masz potem zanieść razem z kawą i ciastkiem do komendanta, tak on mówi, i sama też masz do niego przyjść na dłuższą chwilę na poważną gawędę, on tak mówi. Na to Masloska mówi głośno: tak, panie sierżancie, a równocześnie stereo coś mruczy do siebie, jakieś wulgaryzmy, coś o ZHP. Jak to słucham, co ona mówi, kiedy tak gapi się w te klawisze i celuje w jeden po drugim jednym palcem, a drugi ogryza paznokiec, to od razu zdaje mi się, iż to ja tu powinienem prędzej siedzieć za tą maszyną i spisywać jej historię choroby. Umysłowej zresztą (Masłowska 2002, 129–130).

Pisarka przedstawia tu siebie jako niedojrzałą (a przynajmniej tak wyglądającą), niezrównoważoną, trochę oderwaną od rzeczywistości, poza kontaktem. Obserwujemy ją nadal oczami Silnego, który próbuje zbratać się z protokolantką i ugrać na tym odpowiednie zeznania. Jednocześnie bohaterowi wydaje się, że skądś ją zna: „Ja Dorota – mówi ona i na mnie dziwnie patrzy, że aż dostaję halun na bańkę, iż ona wszystko jak gdyby o mnie wie. Lecz o co chodzi. Patrzę na nią, czy może ją gdzieś kiedyś już spotkałem, na jakiejś dyskotekce w Luzinie czy w Choczewie latem (...)” (Masłowska 2002, 130). W tym momencie zatarta zostaje granica między fikcją a rzeczywistością, literaturą a życiem, status świata przedstawionego staje się niepewny. Czytelnik miał dostęp do rzeczywistości tekstowej poprzez świadomość i język Silnego, podrasowane różnymi substancjami. Oczywiście, „halun na bańkę” Silnego można interpretować jako efekt jego lęków, iście kafkowskich, związanych z zatrzymaniem przez policję, gdzie protokolantka może wszystko o nim wiedzieć. Jednakże jest to pierwszy moment, w którym Masłowska sygnalizuje pokrewieństwo Silnego ze swoim powieściowym „ja”.

Nie płacz, masz takie piękne oczy, ja na to mówię. Lecz gdy ona je podnosi raptem znad biurka, wtem error, zwarcie, nie te hasło, nie te napięcie, wybuch, porwane instalacje. Gdyż wtem nagle dochodzi do mnie w przerażeniu, iż choćbym nawet bardzo chciał, to bym jej nigdy nie mógł puknąć, całkowity zakaz plus wibrujący brzęczyk, kontakt grozi śmiercią. (...) I zarówno właśnie teraz mam podobne odczucie przerażenia i chęci ucieczki przed tą dziewczyną, gdyż gwałtem nabieram przekonania, że ona jestem moją jakąś genetyczną być może siostrą lub matką, choć raptem może jej nigdy nawet nie spotkałem. Bo co jak co, lubię różne kobiety i dziewczyny, ale totalnie tak zboczony nie jestem, by postulować współzycie wewnątrzrodzinne. A już szczególnie, biorąc pod uwagę jej wygląd, pedofilie (Masłowska 2002, 133).

Silny, próbując podrywać Masłoską, nagle przeczuwa, że jest z nią blisko spokrewniony – to jego matka lub siostra. Masłowska ujawnia się tutaj jako, po pierwsze, twórczyni Silnego, po drugie – dochodzi do utożsamienia autorskiego „ja” z bohaterką powieści, Masłoską. Być może to tylko kwestia pomyłki czy niecelowego błędu, ale frazę „że ona jestem [podkr. – A.W.] moją jakąś genetyczną być może siostrą lub matką” można interpretować jako utożsamienie Silnego z Masłoską, ich nie tyle pokrewieństwo, co tożsamość właśnie. Stawia to pod znakiem zapytania „autentyczność” świadomości Silnego, a także, jako że świadomość ta i język są jedynymi formami udostępniania czytelnikowi świata powieściowego, można za jaźnią bohatera dostrzec rzeczywistego narratora tej powieści – Masłoską. Scena na komisariacie stawałaby się zatem nie tyle sceną spisywania zeznań powieściowego bohatera (czy faktyczną, czy będącą efektem odurzenia narkotykami), a sygnaturą, zapisem procesu pisania.

Masłowska dokonuje w tej scenie ironicznej autoprezentacji: ma na sobie „niebieski kombinezon, kostium pod tytułem »kierowca autobusu Neoplan«, za duży zresztą. Zegarek ma ze złą godziną ustawione, na lewej ręce napisane ma długopisem »L« jak lewy, a na prawej »P« jak pinda, co pisząc lub robiąc cokolwiek, często gęsto sprawdza” (Masłowska 2002, 130), dalej dodaje, że „jest ruda, ale ma odrosty” (Masłowska 2002, 131). Dodatkowo, poza niechlujnym wyglądem, ma natręctwa i tiki nerwowe. Rzuca w Silnego wyrywaniem z maszyny przyciskiem, kiedy ta się zacina, wali w sprzęt ręką raczej agresywnie, rysuje wykresy, gdzie „pionowa kreska igrek oznacza kurwicę, a pozioma iks upływ czasu. Funkcja jest rosnąca” (Masłowska 2002, 131), „pstryka na wyścigi długopisem” (Masłowska 2002, 132). Dodatkowo opowiada o swojej edukacji – uczy się w studium zaocznym nauczania początkowego dla osób bez matury, gdyż maturę obląła – na ustnym egzaminie z religii. Opowiadając o oblanej maturze, Masłowska kolejny raz zostaje utożsamiona z Masłoską – autorką pamiętnika opublikowanego w „Twoim Stylu”. Pamiętnik ten przyczynił się do oblania egzaminu, gdyż nauczycielka po jego lekturze zarzuciła uczniom „moralność ujemną, minusową” (Masłowska 2002, 132):

Wtedy ona zaczyna coś niby odpowiadać mi. Że niby tam wygrała jakiś konkurs, coś gdzieś, jakaś gazeta, „Ty i Styl”, czy „Kobieta i Życie”, że niby wygrała to dwa lata temu, ale teraz nadrukowali dopiero, gdyż wcześniej mieli dużo pilnych reklam do drukowania. I jeśli nie zgubiłem wątek, to chodziło o to, iż tam był wydrukowany jej niby jakiś dziennik lub

pamiętnik. (...) To jeszcze jest pikuś, a teraz dopiero będzie hardkor, co się dalej stało.

I opowiada. Że ten dziennik to niby przeczytała jakaś jej nauczycielka czy coś, i wtedy jak ona poszła na maturę, to ta nauczycielka była dla niej z gruntu nieprzyjemna, wrogo i podchwytliwie nastawiona. Bo chodziło, że ona coś w tym dzienniku napisała nie tak, że pali na przykład, że różne rzeczy się działy w jej życiu natury immoral, i ta nauczycielka przechwyciła ten dziennik i to po chamsku przeczytała. (...) Ale ona była na mnie tak cięta za ten dziennik, za wszystko tam opisane, palenie papierosów, pokazywanie majtek, że i tak mnie oblala (Masłowska 2002, 132–133).

Wydarzenia „natury immoral” w pamiętniku Masłowskiej komentuje też Ala – jako bunt i zagubienie. Jednak opowieści o „pamiętniku z okresu dojrzewania” opublikowane w „Twoim Stylu” nie są tylko grą z czytelnikiem i ujawnianiem tekstowego charakteru świata. Pozwalają utożsamić tekstową Dorotę Masłowską z tą rzeczywistą, której nazwisko widnieje na okładce. W *Pakcie autobiograficznym* Philippe Lejeune stawia problem odróżnienia fikcji od rzeczywistości, pisząc:

Kiedy więc – ażeby odróżnić fikcję od autobiografii – chcemy ustalić, do czego odsyła „ja” z opowieści osobistych, nie trzeba szukać nieosiągalnej rzeczywistości pozatekstowej: sam tekst, na swych pograniczach, proponuje nam ów ostateczny punkt odniesienia – nazwisko autora będące fragmentem tekstu obdarzonym niewątpliwie rzeczywistym odniesieniem. A jest ono wiarygodne, bo gwarantowane przez dwie instytucje: dane stanu cywilnego (rodzaj umowy społecznej znanej nam od wczesnego dzieciństwa) oraz kontrakt wydawniczy. Nie ma zatem powodu, by kwestionować tak ustaloną tożsamość (Lejeune 2001b, 45–46).

W *Czym jest pakt autobiograficzny?* z kolei zauważa: „W końcu, bardzo często, pakt autobiograficzny wynika z tożsamości nazwiska autora, figurującego na okładce i nazwiska postaci, której historia opowiedziana jest w tekście” (Lejeune 2001a, 298). Daleka jestem od uznania *Wojny polsko-ruskiej...* za autobiografię, jednakże uważam, że bohaterka i autorka są tożsame na mocy paktu autobiograficznego. Oczywiście w tę „mini-autobiografię” wpleciona jest fikcja – np. spotkanie z Silnym na komisariacie i oblana matura z religii z pewnością do fikcji należą. Tworzenie śladów autobiografii w tekście służy pisarce do czegoś innego – pozwala zaznaczyć jej obecność, jej perspektywę i jej *gender*. Umożliwia zapisanie doświadczenia dojrzewającej dziewczyny

oraz doświadczenia pisania i bycia pisarką, a także kreację siebie jako pisarki, jako młodej dziewczyny, jako maturzystki. Tekst służy za przestrzeń *performance'u*, który jest „świadomą grą i teatralizacją »ja« dokonywaną przez performera. *Performance* indywidualizuje, otwiera nowe możliwości w procesie stawania się i autokreacji” (Kłosińska 2010, 353). Nancy K. Miller w *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts* (Miller 1991) proponuje, „aby to, co polityczne, teoretyczne, »spotkało się«, przenicowane, z perspektywą osobistą” (Kłosińska 2010, 342). Masłowska wpisuje się we własny tekst, włączając elementy autobiograficzne, nie tworząc zarazem spójnego „ja”. Jak pisze Miller,

to, co osobiste w tych tekstach, pozostaje w sporze z hierarchiami usytuowania [*hierarchies of the positional*] – działając bardziej jako pewien przełącznik między sytuacjami [*position*], tworzący krytyczną płynność. Ukonstytuowane ostatecznie w jakimś społecznym *performance*, te akty autobiograficzne mogą tworzyć pewien nowy repertuar dla jakiejś ożywczej krytyki kultury (Miller 1991, za: Kłosińska 2010, 350).

Amerykańska badaczka problematyzuje co prawda kwestie autobiografii wpisanej w tekst krytyczny, jednak jej konstatacje można odnieść również do pisarstwa Masłowskiej. *Wojna polsko-ruska...* jest przecież w głównej mierze krytyką tego, co pisarka-bohaterka rozpoznaje jako otaczającą ją rzeczywistość. Akty autobiograficzne Masłowskiej pozwalają odczytać powieść na nowo – ich przestudiowanie ujawnia perspektywę pewnego „ja”, rozproszonego, procesualnego, w procesie dojrzewania, zapisującego w literaturze swoje potyczki ze światem.

Konsekwencje pisania, jakie poniosła Masłowska – bohaterka powieści, są poważne. Skutkiem opublikowania tekstu, w którym uczennica pisze o „paleniu papierosów i pokazywaniu majtek”, jest oblana matura z religii. Dziewczyna dojrzewająca jest objęta zakazami – niemoralne z punktu widzenia nauczycielki postęпки grożą konsekwencjami w postaci niezdanej matury. Szkoła z upaństwowioną religią – bo przecież maturę z religii oblała powieściowa abiturientka – karze Masłowską nie tyle za publikację tekstu, co za przyznanie się do postępowania niezgodnego z tym, którego się od niej wymaga. Podmiot piszący jest uwikłany w *gender*, wszak Silnemu za opisywanie swoich „przeżyć natury immoral” właściwie nic nie grozi, nie ma żadnej instancji, która za takie postępowanie mogłaby go ukarać. Dlatego też Masłowska „używa go” do pisania kolejnego tekstu. Kiedy spotykają się na komisariacie,



protokolantka jest zajęta pisaniem, choć nie bardzo wiadomo czego. Przy okazji przesłuchania pojawia się kilka opisów Masłoskiej pisarki:

Ta pisze dalej, ma tak wolny zapłon, a jak wtem nie powie raptem: co? do mnie, to sam aż się jej boję, gdyż wygląda na raczej nienormalną, jakby całkowicie nie z tego osiedla była co ja, tylko z innego. No i wtedy jakby zrozumienie tekstu mówionego przez nią z jej strony, ma dziewczyna tę zaletę przynajmniej, że rozumie po polsku, choć najprawdopodobniej mówi jakimś własnym narzeczem wewnętrznym śródlądowym, w który zalicza się też palenie papierosów. Nawiasem mówiąc, jak ona tak pisze na tej maszynie, to najwyraźniej toczy ze sobą jakieś grubsze potyczki słowne w myślach, jakąś śródwewnętrzną wojnę domową i walki bratobójcze na noże do smarowania chleba, jakieś wewnętrzne obliczenia na własnych liczbach niewymiernych. No ale po polsku też jako tako się porozumiewa (...) (Masłowska 2002, 130)

Zgodnie z koncepcją Miller, odnajdujemy tu „przedstawienie samego pisania” (Miller 2006, 495). Masłowska jest szalona i nieprzewidywalna, co niejednokrotnie obserwujący ją Silny podkreśla. Mówi „własnym narzeczem wewnętrznym śródlądowym” i jest „całkowicie nie z tego osiedla” co Silny. Zaznaczona zostaje tutaj odmienność, ale i perspektywa patrzącego. Silny, zauważając odmienność Masłoskiej, brak możliwości skontaktowania się z nią, klasyfikuje ją jako „obcą” i wariatkę. W tej odmienności i szaleństwie można odczytać ślad podmiotu piszącego, osadzonego w kobiecym *gender*. Kobięcy podmiot jest „inny”, szalony, poddany i zarazem klasyfikowany przez męskie spojrzenie. Jednocześnie Masłowska zapisuje tu proces twórczy – „grubsze potyczki słowne w myślach”, „śródwewnętrzna wojna domowa”, „wewnętrzne obliczenia na własnych liczbach niewymiernych” obrazują niepełność, rozdarcie piszącego podmiotu, wewnętrzne spory. Silne w wymowie „wewnętrzne walki bratobójcze” od razu zostają złagodzone – są to walki „na noże do smarowania chleba”. Wewnętrzne potyczki zostają ośmieszone, są „na niby”, choć próbują udawać groźne. Procesy wewnętrzne piszącego podmiotu są nie tylko osobne, ale w swoim dramatyzmie złagodzone, a przez to – ośmieszone. Ponadto nie wiadomo za bardzo, co Masłowska pisze. Nie są to zeznania Silnego, gdyż ten jeszcze nie zaczął mówić. Nie pisze też innych dokumentów policyjnych, gdyż poprzedni oskarżony wyszedł, a sierżant nie zlecił jej nowego zadania. Może więc Masłowska pisze właśnie scenę na komisariacie? Następnym opis piszącej bohaterki również nie skupia się na tym, co ona pisze, ale jak to robi:

Wtedy jeszcze coś tam niby klepie niczym by grała na jakimś instrumencie klawiszowym w zespole nurtu regres, a potem raptownie odsuwa tą maszynę z wielkim hałasem tak bardzo, iż ta maszyna ledwie co się na mnie nie zjebie i latają przez to różne papiery, kartki, jak białe, pierdolnięte ptactwo jej domowe, które ona żywi okruszkami z kanapek. Takiej palniętej jeszcze nie widziałem (Masłowska 2002, 131).

Pisanie na maszynie zostało porównane do grania na instrumencie klawiszowym – ale w nurcie regres. Gra znaczeń między „muzyką progresywną” (alternatywną, ambitną, wymagającą, poszukującą) a „nurtem regres” waloryzuje wytwór grania-pisania jako nieudolny. Więc już nie tylko sam proces twórczy nosi znamiona szaleństwa i ulomności, wytwór również jest wadliwy, wsteczny. Unoszące się po odepchnięciu maszyny zapisane kartki ulatują jak „pierdolnięte jej ptactwo domowe”. Można w tej scenie odnaleźć dalekie echo mickiewiczowskiej Zosi, otoczonej przez ptactwo domowe w ogrodzie. Zosia, uchwycona przez spojrzenie Hrabiego, zostaje przez niego upotyżowana i uwznioślona. Prozaiczna czynność karmienia drobiu staje się scenką znaną z literatury. W przypadku Silnego patrzącego na piszącą Masłoską zachodzi proces odwrotny. Pisanie, twórczość, akt kreacji w wykonaniu kobiety przestają być wzniosłe. Kartki maszynopisów wyfruwają jak ptactwo, do tego waloryzowane negatywnie („pierdolnięte”), karmione „okruszkami z kanapek” przez Masłoską. Czynność niecodzienna, spoza „kobiecej” sfery domowej, zostaje sprowadzona do codziennej i „kobiecej” właśnie, przy czym wykoślawionej („pierdolnięte ptactwo domowe”, „karmienie okruszkami z kanapek”). Ptaki często potocznie są kojarzone z kobiecością – „kura domowa”, „głupia gaska”, „papuga” lub „kolorowy ptak” (o kobiecie przesadnie wystrojonej), „brzydkie kaczątko”. Plotkując – „gdaczą”. Ala zostaje scharakteryzowana jako „dziewczyzna typu kura” (Masłowska 2002, 93), „coś pośredniego, drób, ptactwo domowe” (Masłowska 2002, 100), „pieczeń z labędzia” (Masłowska 2002, 110). „Ptasia” kobiecość jest w kulturze waloryzowana negatywnie, stąd metafora pisania jako dokarmiania ptactwa domowego pojawia się w ciągu dezawuuujących twórczość bohaterki metafor. Zgodnie ze schematem najistotniejszych opozycji przedstawionym przez Pierre’a Bourdieu w *Męskiej dominacji*, „orzel” mieści się po stronie tego, co męskie, natomiast „kuropatwa” i „kura” po stronie tego, co kobiece. Podobnie pisanie, jako to, co „wysokie”, „publiczne” i „męskie”, zgodnie ze schematem, w wykonaniu kobiety zostaje przyporządkowane do właściwych dla niej kategorii – „niskie”, „zwichnięte” (Bourdieu 2004, 20).

Porównanie papierów zapisanych przez Masłoską do białego ptactwa pojawia się w powieści raz jeszcze:

I wtedy wyjmuję jakieś teczki, akta, cały burdel, całą swoją hodowlę papierzysk, białych ptaszysk gruntownie rozprasowanych na płask, pospi-  
nianych w pliki. I zaczyna mi czytać, co ma opanowane biegle mimo wie-  
ku ewidentnie dziecięcego. „Andrzej Robakoski, pseudonim »Silny«, na-  
zwisko panięskie matki Maciak Izabela rozwódka zatrudniona oficjalnie  
przy promocji artykułów higienicznych Zepter przez Zdzisława Sztorma  
numer pesel, to nieważne. Widziany w dniu dzisiejszym 15 sierpień 2002  
na festynie w amfiteatrze miejskim pod hasłem »Dzień Bez Ruska« z nie-  
jaką Arletą Adamek pseudonim »Arleta« (...)” (Masłowska 2002, 135).

Poupychane w szafkach akta to „gruntownie rozprasowane na płask”  
ptactwo. Masłoska hoduje „papierzyska” – metafora hodowli drobiu jako  
pisanania zostaje rozszerzona. Jest to zarazem fragment, w którym Masłoska  
ujawnia się jako twórczyni świata, w którym żyje Silny. Zapisane przez nią  
policyjne akta obejmują cały powieściowy świat – rodzinę Silnego, jego zna-  
jomych, wydarzenia na „Dniu Bez Ruska”. W kolejnych fragmentach wy-  
tworzenie rzeczywistości poprzez teksty pisane przez protokolantkę zostaje  
wyakcentowane:

Ale ona dalej z tym swoim filmem: chyba nie wierzysz, że ten komisariat  
istnieje? Ja ci nic nie chcę mówić, ale on jest tu podstawiony. Ja też je-  
stem tu podstawiona (...) to wszystko jest wypożyczona ściema, włókno  
szklane, papier. A za oknem nie ma ani pogody, ani krajobrazu, tylko jest  
scenografia. Że jak mocniej uderzysz, to się rozleci i przewróci. To się  
nie dzieje naprawdę, tylko, rozumiesz, to jest napisane. W wykresach,  
w tabelach, w aktach, w dziennikach lekcyjnych... (Masłowska 2002, 138).

Nic nie dzieje się naprawdę, wszystko jest zapisane, a więc – wszystko jest  
fikcją. Pisarka pod koniec powieści demaskuje tekstowy charakter świata  
powieściowego, zaciera granicę, i tak już niewyraźną, między rzeczywisto-  
ścią, świadomością Silnego a własnym tekstem. To, co tworzy „hodowczyni  
pierdolniętego ptactwa”, to świat, który znamy z relacji Silnego. To ona,  
w szalonym, osobnym procesie twórczym, kreuje rzeczywistość. Kiedy Silny  
opuszcza komisariat, sam podważa realność świata:

Przecież nie myślisz chyba, że to się dzieje naprawdę, przecież to miasto  
jest papierowe, gdyż ja jestem również zrobiona z tektury (...). Tak tak,

Andrzej, ludź się, współpracuj z fotomontażem, co Masloska wysmażyła na twoje potrzeby, wsadź głowę w ten otwór (Masłowska 2002, 140).

Pisarka podwaja swój wpływ na świadomość Silnego – po pierwsze, ujawnia się jako podmiot piszący, jako autorka świata powieściowego. Po drugie, zdradza Silnemu podczas rozmowy na komisariacie, że otaczający go świat jest „zrobiony z papieru”, „podstawiony” oraz że ona sama jest tu tylko „podstawiona”. Za nią, tekstową reprezentacją, kryje się wyższa instancja wytwarzania tekstu – autorka Dorota Masłowska, jako „podmiotowość innej poetyki, poetyki przynależnej ciałom mającym *gender*, które zapewne żyły w historii” (Miller 2006, 513). Wszystkie epitety i metafory pisanego Masłoskiej odnoszą się do Doroty Masłowskiej jako pisarki, ale i kobiety. Metafory związane z karmieniem ptactwa, jej język, co prawda polski, ale „wewnętrzny śródładowy, w który zalicza się palenie papierosów”, szaleństwo i natręctwa są sygnaturą kobiety-pisarki. Sygnaturą specyficzną, gdyż kobietą-pisarką jest tutaj młoda, dorastająca dziewczyna. Wygląda na najwyżej trzynaście lat (co zostaje w tekście wielokrotnie podkreślone), w za dużym uniformie, nie pasuje do swojej roli. Jej niedorosłość wyraża się również poprzez obłąkaną maturę jako „egzamin dojrzałości”. Jest więc zawieszona między dzieciństwem a dorosłością, niemożliwa do jasnego sklasyfikowania, a przez to inna, szalona, co odbija się także na jej procesie twórczym. Silny w trakcie rozmowy z protokolantką poznaje moc kreatywną pisma, rozumie konsekwencje, jakie może przynieść dla niego występowanie w pisaniu Masłoskiej. Dla niego nie ma granicy między tekstowym a realnym, prawdą a fikcją, zmysłem a rzeczywistością. Wszystko, co stenotypistka o nim napisze, staje się jego rzeczywistością:

A nawet, jeśli tak nie jest, jak myślę i ona mnie tak po chamsku nie zrobi i mnie nie zakapuje, to zawsze ona może wziąć i mnie opisać w jakimś swoim utworze, a co jej zależy, z użyciem prawdziwego mego nazwiska i danych osobowych, niech nie wychodzi ten prorusek z domu na miasto do końca życia ze wstydu (Masłowska 2002, 135).

Silny boi się Masłoskiej – nawet nie dlatego, że jest ona prawodawczynią i twórczynią jego świata. Przede wszystkim dlatego, że jest szalona, a jej wytwory to w najlepszym wypadku „chore filmy”. Teksty, które produkuje, to efekty szaleństwa:

Przecież albo ona jest spalona tak bardzo, że jej złącza poszły na bańce, albo ma jakiś grubszy schiz, drzwi percepcji z zawiasów na amen wy-

wichnięte i tak tu chodzi po komisariacie, złorzeczy swoje chore do-  
szczętnie filmy o twórcach sztucznych. A że co ma zrobić, wpisać do  
maszyny – to wpisze, to dają jej spokój (...) (Masłowska 2002, 138).

Frazę „drzwi percepcji z zawiasów na amen wywichnięte” Zofia Mitosek proponuje czytać jako aluzję do „the time is out of joint” z *Hamleta* Williama Szekspira, powołując się na tłumaczenie Stanisława Barańczaka – „Ten czas jest kością, wylamaną w stawie – / Jak można liczyć, że ja ją nastawię?” (Szekspir 1990, 51). Mitosek wpisuje tę aluzję w szereg kryptocytatów szekspirowskich (Mitosek 2003, 343–344). Wydaje się, że „drzwi percepcji na amen wywichnięte” są jednak dość dalekim skojarzeniem z tłumaczeniem Barańczaka. Zresztą, inne aluzje szekspirowskie w tekście bazują raczej na tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego. Prawdopodobnie Masłowska odnosi się tu do *Drzwi percepcji* Aldousa Huxleya. Po pierwsze, jest to nawiązanie dużo czytelniejsze. Po drugie, esej Huxleya (tytuł oryginału to *The Doors of Perception*), wydany w 1954, jest traktatem o oddziaływaniu narkotyków na postrzeganie świata (przede wszystkim ulubionej przez Witkacego meskaliny). Autor stara się w niej dokładnie interpretować swoje narkotyczne wizje. Książka zyskała olbrzymią popularność wśród hipisów, odwołuje się do niej również w swojej nazwie zespół *The Doors*. Aluzja do Huxleya jest bardziej czytelna i bardziej „na miejscu” – Silny posądza Masłoską o „spalenie się” i produkowanie „chorych filmów” na „halunnie”. W grę wchodzi raczej narkotyki i ich wpływ na percepcję. Masłowska nie otwiera sobie „drzwi do percepcji” – one są wywichnięte, otwarte na oścież, pisarka żyje w szaleństwie. Pisarka „złorzeczy swoje chore filmy o twórcach sztucznych”. Tworzywa sztuczne są metaforą pisarstwa – tworzywo jako „coś stworzonego, wytwór”, sztuczne, „nienaturalne, wykreowane”. Produkowana przez Masłoską tekstowa rzeczywistość jest odrealniona, chora, utkana z halucynacji. W relacji między fikcją a rzeczywistością gubi się też sama autorka:

A tak to ciągle jakieś odpilowanie łańcucha z barierki, jakieś poplamienie flagi, jakiś handel niepolską herbatą, już dostają dosłownie filmu, że książkę tu o tym piszę.

– No jasne, pisz – mówię jej na koniec – najlepiej wspomnieniową.  
Pod tytułem „Byłam pierdolnięta” (Masłowska 2002, 139).

Silny uznaje tekst Masłoskiej za „chory film”. Chociaż odkrywa, że jej pisanie tworzy jego rzeczywistość, samą autorkę ma za wariatkę. Tekst jest produktem chorego umysłu, powstaje w szalonym, nerwowym procesie,

a do tego nie jest „na poważnie” – „bratobójcze walki” odbywają się jedynie na „noże do smarowania chleba”. Autorka zostaje zdyskredytowana. Sama również ironizuje na temat swojego tekstu i swojej twórczości. W usta swojej tekstowej reprezentantki wkłada takie słowa:

Bo ja niby miałam iść na studia – ona ciągnie. Na polonistykę, bo wiesz, zawsze byłam dobra z polskiego, z gramatyki. Najbardziej lubiłam rozbiór gramatyczny zdania. Poza tym pisałam wiersze, różne utwory. Niektórzy nawet moi przyjaciele i znajomi twierdzili, że ładne, że mogłabym nawet z nimi wygrać niejedyn konkurs. Bo wiesz. Miałam talent, umiałam i użyć odpowiednio podmiotu lirycznego, i epitetu gdzie trzeba. I im się to niby podobało, ale jednocześnie słyszałam opinie, że widać wpływ frazy Świetlickiego przetworzonej przez Dąbroskiego..., sam rozumiesz, jak to wtedy przeżyłam, ja myślałam, że piszę o swych odczuciach, a okazało się, że piszę o odczuciach, które Świetlicki i Dąbroski już mieli. I tak to wygląda, co tu dużo opowiadać (Masłowska 2002, 134).

Wiersze Masłowskiej nie były oryginalne – nie dość, że widać wpływy „Świetlickiego przetworzonego przez Dąbroskiego”, to jeszcze nie pisała o swoich odczuciach, a o „odczuciach, które Świetlicki i Dąbroski już mieli”. Przywołanie Świetlickiego jest tutaj co najmniej dwuznaczne. Po pierwsze, powieść z „czwartej strony okładki” poleca nie kto inny, tylko Świetlicki, poza tym w „Kresach” (1995, nr 21) ukazała się, w ramach ankiety o poezji najnowszej, głośna wypowiedź Wojciecha Wencla na temat poezji Świetlickiego – „Problemy Świetlickiego to problemy Mariuszów i Patryków z trzeciej klasy ogólniaków”, a autor jest „pomysłodawcą szczególnej odmiany literatury dla młodzieży” (*Pejzaż po przelomie* 1995, 171–195). Poeta odniósł się do zarzutów Wencla w wierszu *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży* (*Trzecia połowa*, Poznań 1996). Polemika poetów była sprawą na tyle głośną, że Masłowska, zwłaszcza jako osoba związana z „Lampą i Iskrą Bożą”, nie mogła o niej nie słyszeć. Pisarka ironicznie przedstawia swoją twórczość jako odtwórczą i niedojrzałą, a jednocześnie kłania się polecającemu jej powieść Świetlickiemu. Dwa nazwiska z okładki łączą się w fabule opowieści.

Silny wychodzi z komisariatu i nie mogąc znieść zasianej przez Masłowską niepewności co do realności świata, wali głową w mur: „A wtedy to już nie wiem, co jest prawda, a co papier. Znowu rozlega się ciemność” (Masłowska 2002, 140). Nieprzytomny dalej snuje rozmaite wizje – przewiduje zamach Masłowskiej na siebie w iście orwellowskiej scenie „seansu nienawiści”:

I już tłum podchwytuje, ja raptem też, by się nie ujawnić ze swoimi poglądami, wołam razem z nimi: wypchać Silnego! wypchać Silnego! A wtem jak Masłoska nie wyceluje we mnie wskaźnikiem, widzę jego czubek, co mierzy mi w klatę, na co ja mówię: no co, Masłoska, przecież jesteśmy kolegami, nie? Jesteśmy przecież koleżanką i kolegą, co ty tak nagle, nie lubisz mnie już? Jak cię obraziłem wtedy, no to sorka, no przecież nie mówiłem poważnie, no Masłoska... nie rusz... zostaw... (Masłoska 2002, 142).

Silny odzyskuje przytomność w szpitalu, gdzie odwiedzają go Natasza i Andżela. Półprzytomny mamrocze coś o Masłoskiej, na co reaguje Andżela, obecnie „objawienie środowisk młodoliterackich” (Masłoska 2002, 143): „Przecież ja znam tą Masłoską, to wszystko mogło wyglądać inaczej, ona czasami czyta przecież w »Strychu«, mogliśmy tam razem pójść, posłuchać, razem to poczuć. Jej poezja jest właśnie taka jak lubię, o zniszczeniu, o rozkładzie kobiety przez mężczyznę (...)” (Masłoska 2002, 142–143).

Masłoska pojawia się w świecie powieściowym kolejny raz – tym razem w roli literatki – debiutantki, której twórczość podziwia Andżela. Silny, dalej otepiąły, widzi też Magdę. Jak zauważa Zofia Mitosek, powieść okala klamra kompozycyjna. Na samym początku Silny wyobraża sobie swoją śmierć i pochylającą się nad nim Magdę. W ostatnich scenach bohater leży w szpitalu i odwiedza go Magda, mówi to, co zaprojektował sobie wcześniej bohater: „Nie umieraj, to wszystko moja wina” (Masłoska 2002, 6) – „Nie umieraj jeszcze, na razie jeszcze żyj. To ja, Magda” (Masłoska 2002, 145). Zofia Mitosek interpretuje powieść jako „mowę wewnętrzną bohatera znajdującego się w stanie *coma*” (Mitosek 2003, 332), ale klamrę powieściową można zinterpretować również jako ostentacyjne podkreślanie „sztuczności” tekstowego świata. Widać też, że autorka doskonale nad materiały powieści panuje – jej „ptactwo” nie rozbiega się dookoła, jak widzi to Silny. Kiedy bohater wybudza się następnym razem, Masłoska siedzi przy nim:

Zmiędzy prześcieradeł, zmiędzy pergaminów wylania się nikt inny jak Masłoska. Może wyciągnęła mnie właśnie z szuflady, otworzyła kopertę, położyła sobie na stół, siedzi i patrzy. A jak zacznę się ruszać, to ona we wrzask i trzaśnie mnie jakąś książką. Tyle jeszcze kojarzę, że to ona. Lecz muszę to powiedzieć, iż ona wygląda jeszcze gorzej ode mnie, o matko. Że ja wyglądam być może źle, to jest logika, związku przyczynowo-skutkowe w przyrodzie, lecz dlaczego ona (Masłoska 2002, 149).

Silny jest przekonany, że jest zabawką Masłowskiej, ona trzyma tę zabawkę w kopercie i obserwuje. Bohaterka-autorka czyta opracowania lektur szkolnych i uczy się do matury poprawkowej. Czyta Silnemu na głos – streszczenie *Granicy* Zofii Nalkowskiej, pytania i odpowiedzi. Przy czytaniu opracowań bohater się buntuje – zaczyna parodiować język pomocy dydaktycznych, próbuje się wymknąć swojej stwórczyni: „Serialnie, ci się wydaje, że ja jestem taki ot, wiesz, dwie ręce, dwie nogi, dzordż zmienia biegi, ci się zdaje, że mogłabyś mnie przerobić na grę komputerową. (...) wklepywałam jego akta do maszyny i wiem wszystko (...)” (Masłowska 2002, 151). Odpytuje Masłoską, parodiując pytania maturalne:

Serialnie, gdzie ty żyjesz, dziewczyno, nic nie kumasz, jak chcesz zdać ten cały interes, to weź lepiej sobie kup opracowanie do rzeczywistości plus ściągą do wycinania gratis i wtedy możemy gadać. (...) Uważaj, bo pytania są podchwytliwe: tło społeczno-polityczne? Czy wojna polsko-ruska to tylko udokumentowany fakt historyczny czy też zestaw okolicznościowych uprzedzeń? Jak ewoluuje zbiorowa halucynacja względem walk z wymagowanym wrogiem – naszkicuj odpowiedni wykres funkcji. (...) Postawy bohaterów na tle ich drogi życiowej, wymień ich cechy charakteru i wyglądu, na czym polega animalizacja postaci? W jakim celu narysowana wizja śmierci głównego bohatera ziszcza się? (Masłowska 2002, 151–152).

Zofia Mitosek w swojej interpretacji odpowiada na „pytania” Silnego – układają się one w klucz interpretacyjny do *Wojny polsko-ruskiej...*, pisarka sama dostarcza „bryków” i opracowań (Mitosek 2003, 332–334). Kinga Dunin zauważa, że „Silny, mężczyzna, posiada więc także silny język, w którym teoretycznie da się uchwycić system. Może unieść się ponad nim i przeegzaminować Masłoską – dziewczynkę, kobietę – z jego reguł. A ona wówczas milknie” (Dunin 2004, 236). Masłoska milczy, a Silny dalej z niej drwi:

A teraz cię zatkało, Masłoska. Teraz już jest kurs dla zaawansowanych (...), może ci język wyrwali, nareszcie. (...) Tak bardzo ci współczuję, załóż stowarzyszenie, niech inne takie wariatki też bez języków walczą przeciwko mnie alfabetem Morse’a (...) (Masłowska 2002, 152).

Masłoska, pozbawiona języka i niema, postanawia ukrócić życie swojej powieściowej postaci, wyjść z za niego i odzyskać własny język. Odłącza Silnego od aparatury podtrzymującej go przy życiu, a razem z nim jego język,



specyficzną poetykę. Zrzuca przybraną świadomość i tożsamość bohatera, którą wykreowała jako swoje zaprzeczenie. Zaczyna mówić własnym głosem.

Podmiot autorski ujawnia się w powieści także niebezpośrednio. Poza kreacją tekstowego „ja” ślady autorskiej sygnatury można odnaleźć również w monologu Silnego tam, gdzie Masłoska się nie pojawia osobiście albo w cytowanych przez bohatera wypowiedziach innych postaci. Aby je odnaleźć, należy wnikliwie przyrzeć się językowi bohatera-narratora głównej części powieści. Oczywiście nie sposób skatalogować wszystkich tych miejsc monologu Silnego, gdzie w jego język wkrada się język pochodzący bezpośrednio od autorki. Proponuję skupić się na wybranych fragmentach, najbardziej, moim zdaniem, reprezentatywnych dla omawianego zjawiska.

Dominika Cieśla-Szymańska, komentując język *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną*, zauważa:

Najczęściej jednak, gdy owa magma błyska zapierającą niekiedy dech świeżością i celowym dowcipem, wyraźnie nie jest to efekt wysokiej kompetencji językowej i kreatywności bohaterów ani bogactwa tradycji oralnej ich społeczności. Zabawne i błyskotliwe metafory pochodzą najwyraźniej nie z „głowy Silnego”, bardzo umownej syntezy dresiarza, ale z wyobraźni niezwykle inteligentnej językowo autorki, z zupełnie innej, literackiej i poetyckiej tradycji zabawy językiem, naginania reguł gramatycznych i semantycznych (Cieśla-Szymańska 2007, 43).

Na potwierdzenie swojej tezy autorka przytacza ciągi metafor w opisach Magdy i Andżeli oraz fragmenty opisów rzeczywistości (Cieśla-Szymańska 2007, 43–44). Analizując cytaty i odniesienia do klasyki literatury, wplecione w monolog Silnego, Zofia Mitosek pisze:

Sytuacja podmiotu owego cytatu jest bardzo złożona. Mówiący kryje w swojej mowie dwa inne podmioty: Szekspira, którego trawestuje w swoim języku (...) oraz autorkę, która „częstuje” swojego bohatera Szekspirem. W świetle motywacji realistycznej Silny nie może mówić Szekspirem, bo go po prostu nie zna. Jednakże jego komentarz jest dopasowany do sytuacji w sposób dosłowny (...) (Mitosek 2003, 343).

Badaczka zamieszcza na końcu swojego szkicu katalog cytatów, jak deklaruje, znalezionych w powieści przez jej córkę – maturzystkę (Mitosek 2003, 347–348). Są to głównie odniesienia do szkolnego kanonu literatury (m.in. Mickiewicz, Kochanowski, Szekspir, Gombrowicz), zupełnie niezawoalo-

wane, np. „Myśle: święty Wajdeloto przyjdź i zabierz ją ze mnie” (Masłowska 2002, 45), „(...) pokazaliby teraz klomb, drzewa, totalna sielanka, wsi spokojna, wsi wesola” (Masłowska 2002, 120), „Co się nie śniło żadnej policji” (Masłowska 2002, 4), „Gdyż z tym dzwonkiem to jest przesada, istny gwałt przez uszy” (Masłowska 2002, 64). Spoza kanonu lektur szkolnych pojawia się Tennessee Williams – „(...) woła odjeżdżając niczym tramwaj zwany pożądaniem” (Masłowska 2002, 124) oraz odnotowany wcześniej Aldous Huxley (Masłowska 2002, 138). W tekście powieści pojawiają się odniesienia głównie do lektur szkolnych, gdyż autorka uczy się do matury (rzeczywista – do pierwszej, tekstowa – do poprawkowej) i czyta bryki oraz opracowania. Stąd też powierzchowność owych odniesień. Pojawiają się tylko na zasadzie inkrustacji tekstu – nie służą nawiązaniu do innego utworu, polemiki z nim bądź podkreślenia własnego miejsca w tradycji literackiej. Są natomiast śladem autorki w monologu Silnego, gdyż, powtarzając za Mitosek, to ona „częstuje” go cytatami.

Poetyckie i literackie „implanty” językowe pojawiają się najczęściej wtedy, gdy bohater mierzy się z silnymi emocjami – są to opisy Magdy i jego uczuć w związku z nią, Andżeli, ale „Masłoskie” fragmenty służą też do opisu i zarazem krytyki rzeczywistości, np. festynu, a także „przeżyć metafizycznych”, których wyrażenie w pełni przypuszczalnie nie byłoby możliwe w języku bohatera. Żywioł poetycki najdokładniej oddaje opis Andżeli:

Niczym zwiędła i zgniła roślina doniczkowa. Wygląda, jak gdyby przed minutką wylazła z rzeki, w której utopiła się przed miesiącem. A w międzyczasie osrały ją ważki. Patrę na nią. Nie jest ładna. Jak zakonnica tą porą roku w parkach, podtrzymuje z trudem na wędnącej raz po raz szyi twarz mężczyzny (Masłowska 2002, 64).

Taktyka pisarska polega na połączeniu języka bohatera i języka autorki. W literacki, własny język Masłowska wplata zdania lub słowa, które mogą pochodzić od Silnego, np. „A w między czasie osrały ją ważki. Patrę na nią. Nie jest ładna”. Pozwala to na płynne przejścia między rejestrami języka. Nie jest to mozaika, gdzie jedne elementy należą do porządku autorki, a drugie do porządku bohatera. Pisarka zaciera granice, kontaminuje języki, stąd też przynależność niektórych sformułowań jest trudna do określenia, np. „Wygląda, jak gdyby przed minutką wylazła z rzeki, w której utopiła się przed miesiącem”. Z kolei ostentacyjnie metaforyczne i poetyckie zdanie „Jak zakonnica tą porą roku w parkach, podtrzymuje z trudem na wędnącej

raz po raz szyi twarz mężczyzny” nie mieści się raczej w możliwościach Silnego – pochodzi od autorki. Powyższy fragment doskonale obrazuje sposób wpisywania się Masłowskiej w mowę Silnego – zaznacza swoją obecność, ale zaciera jej granicę, jednocześnie rozmywając kontury kreowanej postaci.

Silny po tym, jak zerwała z nim Magda, przypomina sobie wszystkich innych partnerów, z którymi była jego dziewczyna:

wiem, że wszyscy ją mieliście przede mną i znowu teraz wszyscy będziecie ją mieć, bo od dzisiaj jest wasza, bo od dzisiaj jest pijana i jest czynna całą dobę, świecą jej żarówki osiemdziesiątki w oczach, świeci jej język w ustach, świeci jej neon nocny między nogami, idźcie ją wziąć, wszyscy po kolei (Masłowska 2002, 6).

Silny, aby uporać się ze stratą Magdy, uprzedmiotawia ją. W jego opisie staje się maszyną – „czynna całą dobę”, „świecą jej żarówki osiemdziesiątki w oczach, świeci jej język w ustach, świeci jej neon nocny między nogami”. Jednocześnie zostaje odcieleśniona – składa się z oczu, języka i krocza, wymienionych na żarówki i neony. Magda bez Silnego traci swoje człowieczeństwo, staje się rzeczą i to własności publicznej – należy do wszystkich, oddaje się wszystkim. Wizja ta jest zarazem dla Silnego bolesna i terapeutyczna – utracona Magda zostaje zdegradowana. Podobnie o Magdzie mówi Lewy, chcąc pocieszyć przyjaciela – „Przychodzi Lewy, mówi, że wie i że Magda to bardziej niż zwykła szmata spod dworca, niż te, co stoją na Głównym. Bordowe na pysku, brudne” (Masłowska 2002, 5). W przytaczanej przez Silnego wypowiedzi Lewego pojawiają się podobne mechanizmy – Magda zostaje zdegradowana poprzez urzeczowienie jej („szmata”) i podkreślenie jej „publiczności”, jest „bardziej szmatą” niż prostytutki. Te same kulturowe mechanizmy zostały zastosowane w obydwu wypowiedziach o Magdzie, jednak w zupełnie różny sposób. Lewy wyraża swoją myśl w sposób socjologicznie wiarygodny, zgodny z jego kreacją, Silny natomiast „mówi literaturą” – jego opis jest metaforyczny, plastyczny, bogaty, „zrobiony” z literatury. Jego emocje w związku z rozstaniem obrazuje poniższy fragment:

Arleta przyszła, żebym dal jej ognia, mówi, że niby robię cyrk, podobno Magda tak mówi. Proszę bardzo, oto są słonie, co przeze mnie idąc, zniszczyły moje serce, oto są pchły. Oto są psy tresowane, gdyż byłem niczym psy tresowane, co nie dostają nic w zamian, tylko jeszcze liście na twarz i ani dziękuję, ani spierdalaj. Oto jestem psem tresowanym, żeby prowadził samochód bez dachu (Masłowska 2002, 6).

Silny, z nadspodziewaną w jego przypadku finezją i kompetencją językową, w swoim rozpaczliwym monologu odnosi się do słów Arlety i potocznego wyrażenia „robić cyrk”, czyli reagować zbyt dramatycznie, teatralizować, przesadzać. Bohater opisuje swoje emocje, wykorzystując metafory związane z cyrkiem – „słonie, co przeze mnie idąc, zniszczyły moje serce”, „gdyż byłem niczym psy tresowane”. Wyliczenia, poprzedzane prezentującym, ale i cyrkowym („oto przed państwem...”) „oto są”, zamieniają uczucia Silnego w spektakl kolejno występujących, tresowanych zwierząt. Na koniec on sam staje się tresowanym zwierzęciem w rękach Magdy. Silny nie tylko buduje metaforę na podstawie potocznego wyrażenia – sprawia, że jego monolog jest cyrkowy, wpisuje go w strukturę cyrkowego przedstawienia. Zarazem dramatyzuje, wchodzi w kobiecy *gender*, spektakl emocji i skłonność do przesady, zwyczajowo przypisywaną kobietom. Autorka, burząc jednolitość i spójność postaci, zaznacza swoje „ja” w konstrukcji bohatera. Podobnie w opisie Magdy wchodzącej do knajpy:

Wygląda tak, jak gdyby coś się stało, jak gdyby rozsypała się na czynniki pierwsze, włosy gdzie indziej, torebka gdzie indziej, kiecka na lewo, kolczyki na prawo. Rajstopy całe w błocie na lewo. Twarz na prawo, z jej oczu płyną czarne lzy (Masłowska 2002, 7).

Silny, patrząc na dziewczynę, wykorzystuje kubistyczny sposób przedstawiania. Magda „rozsypała się na czynniki pierwsze”. Można w tym opisie dostrzec dalekie echa kobiecych portretów Pabla Picassa, np. *Weeping Woman* z 1937 roku<sup>3</sup>. Bohaterka rozpada się na dwie strony – części twarzy i ubrania zostają przeniesione na lewo bądź prawo, przypominając eksperymenty z nakładaniem się perspektyw. Rozbicie Magdy w spojrzeniu Silnego może wiązać się z jej obecnym brakiem przynależności – z Silnym się rozstała, ale do knajpy wchodzi bez Irka (z którym wcześniej miała się spotkać). Jej rozpad w oczach Silnego jest konsekwencją zerwania – Magda straciła to, co czyniło ją spójną, całościową. Chociaż emocje związane z dziewczyną i rozstaniem są udziałem Silnego, a nie kryjącej się za nim autorki, sposób ich przedstawiania, ze względu na jego literackie walory, stanowi ślad pisarki, ujawniającej się jako twórczyni świadomości narratora. Kreacja świata przedstawionego i bohatera odbywa się w języku i poprzez język, jednak te

---

<sup>3</sup> Informacje na temat dzieła pochodzą ze strony *Tate Modern*: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010> [dostęp: 23.11.2013] oraz <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010/text-catalogue-entry> [dostęp: 23.11.2013].

drobne, poetyckie „pęknięcia” świadczą o obecności autorki w tekście już od samego początku. Także Silny, zanim spotka się z Masłowską na komisariacie, przeczuwa, że otaczająca go rzeczywistość może nie być prawdziwa:

Może stoimy już tu godzinę. A może pół. A może sekundę. A może ja już nie żyję. Może przetrzymują mnie właśnie w jakimś papierowym ustępie dla czubków, w jakimś wyciętym z gazety dla kobiet białoczerwonym odwyku. Niby wszystko pięknie, a jak tylko się poruszę, to klej do papieru pójdzie i rozsypie się tu razem z całym stelażem (...)  
(Masłowska 2002, 65–66).

Świat jest papierowy, nierzeczywisty – tekstowy. Silny nie ma kontroli nad czasem, nie wie, ile stoi naprzeciwko Andżeli. Zaczyna podejrzewać, że sam nie istnieje. Masłowska podkreśla tekstowy, fikcyjny charakter świata zanim wprowadzi weń swoje *alter ego*. Po nocy z Andżelą Silny zauważa zmiany. Świat dookoła niego się rozspjuje:

Lecz coś się zmieniło i to stwierdzam, kiedy ściągam żaluzje pionowe. Świat wylazł z foremki. Słońce większe. Tłustsze, upasione jak pasożyt nas toczący (...). Otóż raptem nie ma już kolorów na świecie. Nie ma. Brak. Kolory przez noc zostały ukradzione. Lub cokolwiek. Może wyprane. Może wyprali ten krajobraz, pejzaż za oknem w pralce automatycznej w nie bardzo tym co trzeba proszku (...). Cokolwiek zrobili, czy kwaśny deszcz to był, czy inna katastrofa ekologiczna cysterny z wybielaczem, czy wypadek Lewego, gdy jechał swym golfem pełnym amfy, góra domów. (...) Do połowy. Wszystko do połowy białe. Najczęściej połowa domów. A to co na dole, ulica, to do kurwy jasnej jest czerwone. Wszystko. Białoczerwone. Z góry na dół. Na górze polska amfa, na dole polska menstruacja. Na górze polski importowany z polskiego nieba śnieg, na dole polskie stowarzyszenie polskich rzeźników i wędliniarzy  
(Masłowska 2002, 61–62).

Komentarz o białoczerwonym świecie wyciętym z czasopisma, papierowym ustępie dla czubków odnosi się do tego, co bohater zobaczył za oknem po przebudzeniu. Całe miasto zostało pomalowane na białoczerwono, z okazji Dnia Bez Ruska i dla podkreślenia polskości miasteczka. Masłowska zarazem kreuje miasteczko ulegające pseudopatriotycznej psychozie malowania domów, ale też, patrząc na nie oczami Silnego, komentuje polską rzeczywistość. Używa spojrzenia Silnego – to, co widzi bohater, jest nierealistyczne, gdyż najprawdopodobniej jest skutkiem obficie zażywanych substancji psy-

choaktywnych. Jednak miasteczko wyprane z kolorów nie jest tylko jego „halunem”. Autorka, zaznaczając swoją obecność w mowie Silnego za pomocą poetyzowania języka, komentuje nie tyle psychozę miasteczka, co polską psychozę narodową i ksenofobię, hiperbolizowaną w tekście. Nie można przy tym autorce odmówić celności ironii – dziewiętnastoletnia Masłowska konfrontuje się z polską rzeczywistością świąt narodowych, ze szkolnym programem lektur i lekcji historii, akademiami ku czci itd. Mania narodowa zostaje w powieści ośmieszona, sprowadzona do absurdu.

Język Masłowskiej przebija w mowie Silnego również w stanach pośrednich. Kiedy budzi się, jeszcze pod wpływem narkotyków zażytych poprzedniego dnia, używa języka bardzo zbliżonego do ostatnich stron powieści, pochodzących wprost od autorki:

Budzę się. Ślepy, głuchy, niemy, niczym duży kret wywleczony spod ziemi, zagrzebany w zakrwawionym tapczanie. Pół żywy jakby, wsadzony w pudeleczek po zapalkach i zasunięte wieczko. Potężny dylek. Zewsząd dzwony. Dzwony stereo. Reszta mono. Zdaje się, iż wszystko, czego nie było nigdy, jest teraz w mej głowie. wszystko, czego nigdy nie było. Cały ten brak. Całe milczenie jako trzeci rozmówca. Cała wata świata. Cały erzac, cały styropian napchany w mę głowę. Przez noc przytyłem. Jestem tak ciężki, iż sam siebie nie mogę postawić na nogi. Stężony roztwór. Jak gdybym zaplątał się w zasłonę, jak gdybym zaplątał się w katanę i nie mógł stamtąd wyjść, wsadził leb w rękaw i nie mógł wywlec na powrót. Jakby ta Andżela we mnie, nie w tapczan, się wybebeszyła, co teraz leże obrzmiały, podwójny, podwójne serce po obu stronach podwójna wątroba, sześć nerek i kilka pustaków (Masłowska 2002, 60).

Podobne opisy rozbitego „ja” i rozpadającego się świata można znaleźć w odautorskim dodatku. Przebudzony Silny jest na granicy świadomości, niepewny, ograniczony. W tym stanie ujawnia się w monologu drugie „ja” bohatera – autorka, sterująca jego świadomością, wpisująca w jego mowę siebie. Stąd poczucie podwójności Silnego. Masłowska balansuje na granicy światów, płynnie przechodzi między świadomością bohatera i swoją – już to nadając mu odrębny status, już to podkreślając swoją obecność w świecie przedstawionym. *Wojna polsko-ruska*... jest zarazem fikcją, jak i komentarzem autorki do otaczającego ją, pozatekstowego świata. Jej komentarz krytyczny został wpisany również w spojrzenie Silnego na festyn:

Definitywny wzrost zawartości czadu w powietrzu naturalnym, kielbasa matka jej zwyczajna poddana całopaleniu, wszędzie śmierć, wszędzie

zbrodnia, poćwiartowane zwierzęta, gdyby mogły, to by krzyczały, ale już nie mogą, już im usta skonfiskowano i zapakowano w inną paczkę. Krtań cieleca, ucho, oko, zmielone, zapakowane w paczki po dwadzieścia deka, następnej zimy wyrosną czarne przebiśniegi, następnej zimy w całym mieście pogasną światła i wszystko po ciemku. Popkultura sadi na scenie swe fałszywe rośliny, sztuczne gerbery, sztuczne palmy, atrapy kwiatów doniczkowych bezpośrednio w nieurodzajnej blasze, w wacie szklanej. Lecą fajerwerki, leca papierki od cukierków, leca ulotki, pękają bańki mydlane, przewracają się pokale na stołach (Masłowska 2002, 86).

Spojrzenie Silnego to spojrzenie młodej pisarki, chociaż status tego fragmentu nie jest jasny. To Silny, kierowany przez Masłowską, patrzy na festyn, ale jednocześnie imituje cudze spojrzenie – „Andżeli by się nie spodobało, choć nie wiem, gdzie ona teraz jest, pewnie zdejmuje majtki” (Masłowska 2002, 86). Egzaltowany język Andżeli, łączący dyskurs ekologiczny ze schyłkowym pesymizmem, a także krytyką popkultury, wcześniej był wyśmiewany. Bohaterka nie była traktowana poważnie, jej poglądy i postawa – ironicznie obśmiewane. Tu jednak została potraktowana bardziej serio. Wyśmiewane wcześniej dyskursy, którymi dość bezmyślnie posługuje się Andżela, zostały zastosowane do krytyki festynu w niewielkim miasteczku, z obowiązkową kielbasą z grilla, „popkulturą na scenie” i fajerwerkami. Autorka odcina się od tego typu wydarzeń, ośmiesza je i dystansuje się wobec nich, sytuuje się poza wspólnotą biorącą w nich udział.

Debiut Doroty Masłowskiej okazuje się nie tyle „powieścią dresiarską”, co powieścią o dojrzewaniu (zob. Nowacki 2003), sprytnie zamaskowaną przez ukrycie się autorki za świadomością Silnego i jego językiem. Autorka stopniowo ujawnia swoje „ja” w powieści, umieszczając w nim swoje *alter ego* i rozsadzając strukturę świata powieściowego poprzez zacieranie granicy między tekstem a rzeczywistością. Podmiot autorski ujawnia się w splotach tekstu, zaznacza się w języku, odbija się w swoim powieściowym *alter ego*, aby dojść do głosu w pełni w zakończeniu powieści. Masłowska przejmując kontrolę nad językiem i tekstem – odłącza Silnego i rozpoczyna własny tekst, metaforyczny, oniryczny, niejasny. Próbuje w nim wyrazić to, co zaznaczała w scenie na komisariacie – bezradność dorastającej dziewczyny, zawieszona pomiędzy dzieciństwem i dorosłością, próbującej się wyrwać petającym ją wymaganiom i ograniczeniom. Ostatnie strony *Wojny polsko-ruskiej...* pokazują zarazem uwięzienie w języku i niemożność wyrażenia – to, co możliwe było do powiedzenia za pomocą Silnego, nie jest możliwe wtedy, kiedy pisarka próbuje pisać bez użycia marionetkowego bohatera. W kolejnych powieściach

Masłowska ponownie wykorzysta ten zabieg pisarski, umieszczając swoją reprezentantkę w świecie powieściowym i zaznaczając swoją obecność nie tylko jako pisarki, ale również matki, celebrytki i partnerki.

### Literatura

- Bourdieu P., 2004, *Męska dominacja*, przeł. Kopiciewicz L., Warszawa.
- Cieśla-Szymańska D., 2007, „Wymowność słów traci swój sens”, *czyli jeszcze raz o języku Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej*, „Pogranicza”, nr 2.
- Dunin K., 2004, *Wolność, nie-wolność, po-wolność*, w: tejsze, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa.
- Kłosińska K., 2010, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice.
- Lejeune P., 2001a, *Czym jest pakt autobiograficzny?*, przeł. Lubas-Bartoszyńska R., w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*, Lubas-Bartoszyńska R., red., przeł. Grajewski W., Jaworski S., Labuda A., Lubas-Bartoszyńska R., Kraków.
- Lejeune P., 2001b, *Pakt autobiograficzny*, przeł. Labuda A., w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*, Lubas-Bartoszyńska R., red., przeł. Grajewski W., Jaworski S., Labuda A., Lubas-Bartoszyńska R., Kraków.
- Masłowska D., 2002, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa.
- Miller N.K., 2006, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Kłosińska K., Kłosiński K., w: Burzyńska A., Markowski M.P., red., *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków.
- Miller N.K., 1991, *Getting Personal. Feminists Occasions and Other Autobiographical Acts*, Routledge.
- Mitosek Z., 2003, *Opracowanie do rzeczywistości*, w: tejsze, *Poznanie (w) powieści. Od Bałzaca do Masłowskiej*, Kraków.
- Nowacki D., 2003, *Piekiło dorosłości*, „Twórczość”, nr 2–3.
- Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*, 1995, „Kresy”, nr 21.
- Szekspir W., 1990, *Hamlet*, przeł. Barańczak S., Poznań.
- Uniłowski K., 2008, *Elitarni i popularni, głównonurtowi i niszowi*, w: tegoż, *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*, Katowice.
- Witkowski M., 2002, *Marysia Kawczak ǫmi cygare w portonym burdelu...*, „FA-art”, nr 3.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010> [dostęp: 23.11.2013].
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010/text-catalogue-entry> [dostęp: 23.11.2013].

Agnieszka Wójtowicz

Auctorial subject in *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*  
by Dorota Masłowska

The author of the article suggests reading Dorota Masłowska's debut novel *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* from the perspective of the feminist literary critics. She uses Nancy K. Miller's concept of arachnology. The author concentrates on parts of the novel that have been overlooked so far in reviews and interpretations. She examines a character in the book,



a young girl, who is the author's *alter ego*. The auctorial subject is revealed on different levels in the text: as a character in the novel, the author of the text that is being read and in a monologue of the narrator, Silny, whose narration is influenced by elements beyond his own consciousness and language. The experience of growing mature and writing is developed in the plot, through the consciousness of the main character and only revealed gradually. It is at the end of the novel that the author finally gives up the mask of the character and speaks for herself.

**Key words:** Polish prose after 1989 r., Dorota Masłowska, feminist literary critics, subject