

Maciej Bojda

Uniwersytet Śląski

MASŁOWSKA KONTRA JEDENASTA MUZA, CZYLI ENTROPIA I DESTRUKCJA JAKO STRATEGIE OPORU WZGLĘDEM TELEWIZYJNEGO KICZU

W swoim manifestie pokoleniowym Dorota Masłowska zawęży krąg członków Generacji Nic do osób urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku. Jako wspólne wydarzenie społeczno-polityczne autorka wskazuje okres transformacji, będący dla niej samej i jej rówieśników „mglistym wspomnieniem”, z którego ówcześni kilkulatkowie musieli nie tylko niewiele pamiętać, ale i... niewiele rozumieć. Ujętą w cudzysłów „wolność”, jaką przyniósł upadek PRL, reprezentanci Pokolenia Nic kojarzą jako „opętańczo kolorowy krajobraz hipermarketu”, ponieważ jak pisze Masłowska:

[...] wszystko to, co stało dotychczas za zasłonką, cały świat jaskrawych kolorów i jednorazowych opakowań wybuchł, zalał granicę, za którą staliśmy onieśmieleni, zapłodnieni obrazkami z pięknych, lśniących seriali i podmył nas. [Masłowska 2002a: 2]

Członkowie Generacji Nic nie czują się zatem w pełni wolnym pokoleniem. Do ich stłamszenia przyczynia się konsumpcyjny blichtr zachodniej kultury, który pojawił się w Polsce wraz z podniesieniem Żelaznej Kurtyny. Wśród wielu aspektów tego zjawiska główną rolę odgrywa to, co Baudrillard nazywał „prawdziwie ostatecznym rozwiązaniem kwestii historyczności wszelkiego zdarzenia” [Baudrillard: 2005: 65]. Baudrillard miał na myśli... telewizję.

Telewizja w ocenie nie tylko Masłowskiej, ale i pozostałych członków Generacji Nic, nie pełni funkcji informacyjnej czy edukacyjnej. Zamiast tego kształtuje umysły odbiorców, kreując ich pragnienia. W jednej z piosenek grupy Cool Kids of Death Krzysztof Ostrowski, stając się poniekąd głosem Pokolenia Nic, stwierdza:

Ciągle w nic nie wierzę.
Brak mi doświadczeń istotniejszych:
Holokaustu, wojny, śmierci
Pornografia, telewizja –
To mnie kształtowało [Cool Kids of Death 2002]

Szklany ekran przyczynia się do odcięcia członków Generacji Nic od historii, a także pozbawia ich głębszych wartości¹, pozwalając tym samym na zestawienie Zagłady, wojny i śmierci z... pornografią.

Baudrillardowskie „prawdziwie ostateczne rozwiązanie kwestii historyczności wszelkiego zdarzenia” uczy odbiorców, czego powinni pożądać; kształtuje ich pragnienia, nie dając tego, czego oczekują. W tak zaproponowanym ujęciu telewizja cechuje się perwersyjnością i staje się taka za sprawą wielkiego Innego, którego Žižek definiuje na przykładzie meksykańskich oper mydlanych, jakie kręcone są na tyle często, że aktorzy nie są w stanie przyswoić takiego nadmiaru tekstu oraz gestów i zachowań. Większość z nich posiada miniaturowy odbiornik w uchu, z którego dostają instrukcje dotyczące zachowań i wypowiedzi: „Teraz spoliczkuj go i powiedz, że go nienawidzisz! Teraz przytul się do niego!...” [Žižek 2008: 20–21].

Žižek obrazuje działanie wielkiego Innego, który jest w tym wypadku porównany do współczesnego suflera, podpowiadającego (a raczej: rozkazującego), co należy zrobić. Nie trzeba jednak przytaczać praktyk z Meksyku... Wystarczy wspomnieć niedawne wydarzenia w Polsce i posłużyć się słowami pani Jowity Kacik, aby ukazać metaforyczne działanie wielkiego Innego: „Przytulmy panią, zabierzmy do Pałacu, zapytajmy, czego brakuje”².

Poczynania wielkiego Innego można też zaprezentować poprzez sitcomy, których elementem jest tak zwany śmiech z *offu*. Widz serialu komediowego słyszy nagrywane wcześniej sztuczne wyrazy radości – dopasowywane do odpowiednich fragmentów w postprodukcji. „Śmiech z puszek” pełni funkcję towarzysza odbiorcy, żeby ten nie czuł się samotny. Jednak jego główną funkcją jest nachalne wskazywanie scen, podczas których widz powinien się śmiać. Wielki Inny jest zatem w ujęciu Žižka:

drugą naturą każdej mówiącej istoty: kieruje wszystkimi naszymi działaniami, jest morzem, w którym pływamy, a jednak ostatecznie pozostaje nieprzenikniony [...]. Wygląda to tak, jakbyśmy my jako podmioty językowe rozmawiali i działali niczym kukielki. Jakby nasze słowa i gesty zostały podyktowane przez jakąś bezimienną wszechmocną instancję. [Žižek 2008: 24]

¹ Pustka, np. ideowa, zaznaczona już w samej nazwie, często powraca w autorskich tekstach twórców.

² W czasie trwania kampanii prezydenckiej w 2015 roku Bronisław Komorowski był atakowany przez opozycję, której przedstawiciele zarzucali mu korzystanie z usług „suflerki”. „Stanowisko” to piastowała pracownica sztabu ówczesnego prezydenta – Jowita Kacik – która w czasie jednego ze spotkań kampanijnych podpowiadała Komorowskiemu kwestie, jakie ma wypowiadać. Działanie to zostało uwiecznione na filmie, który szybko trafił do internetu.

Tym samym, wielki Inny zostaje powiązany z językiem, dzięki któremu dochodzi do głosu między innymi za pośrednictwem telewizyjnej transmisji. Wkraczając w nią, wraz ze swoją „wrodzoną” perwersyjnością, zmienia informacyjną funkcję szklanego odbiornika, pozwalając kształtować widzów. Narzędziem, za pomocą którego może tego dokonać, jest właśnie język; „jest [on] darem tak samo groźnym dla ludzkości, jak groźny był koń dla Trojan: oferuje się nam go za darmo, ale kiedy ten dar przyjmujemy, zostajemy przezeń skolonizowani” [Žižek 2008: 25].

Przytoczone przez Lacana porównanie języka do daru Danajów oddaje charakter mowy, która wikła użytkowników w jej struktury. Żeby „uciec” od języka, należy go użyć, przez co rozwikłanie jego węzła staje się niewykonalne, a poruszanie się po nim przypomina wieczną wędrówkę po Wstędze Möbiusa. Žižek wskazuje również na właściwość języka, jaką jest przemoc: „Przemoc jest podstawową cechą języka jako takiego, jako narzędzia, które narzuca użytkownikowi ustalony świat znaczeń” [Žižek 2010: 6].

Słoweński socjolog ma tu na myśli przemoc symboliczną należącą do jednego z rodzajów przemocy obiektywnej. Język, w takim rozumieniu, ma zatem moc sprawczą, która zmienia i wpływa na rzeczywistość. Opinii Žižka wtóruje poniekąd Masłowska, pisząc:

[...] zastanawiam się, na ile nauczyliśmy się żyć z telewizji. Jak należy chodzić, mówić, głaskać, czuć. [...] boję się, że nie doceniamy skali zjawiska. Że nie kochamy, tylko recytujemy jakieś kwestie zasłyszane dawno w *Dynastii*, którymi odbijać będzie się nam już do końca. [Masłowska 2002a: 2–3]

Z rozwinięciem tego sądu mamy do czynienia w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*. Debiut Masłowskiej, ze względu na język, okrzyknięto pierwszą powieścią dresiarzką. Choć słowo „dresiarz” nie pada w tekście ani razu, to warto zaznaczyć, że główny bohater nosi jednak utarte znamiona „dresa”. Jego życie mija na ciągłym podróżowaniu między jedną a drugą dyskoteką, w których próbuje poznać przyszłe partnerki seksualne. O ile jego zachowanie mogłoby wskazywać na „mentalność blokową”, o tyle język postaci całkowicie temu przeczy...

Aby udowodnić, że mowa bohatera nie jest odwzorowaniem wypowiedzi z ulicy, wystarczy odnieść się do jednych z pierwszych słów Silnego: „Co kurwa? – mówię do niej, gdyż ta zaistniała nagle sytuacja wytrąciła mnie zupełnie z rozważań” [Masłowska 2002b: 21]. Bezzasadny wulgaryzm świadczyłby o stylizacji na język blokowisk, jednak dalsza część wskazuje na coś innego. Silny nie stosuje prostego spójnika hipotaktycznego „bo”. Na jego miejsce wprowadza niemal literackie „gdyż”, które jest niekoherentne z wulgaryzmem „kurwa”. Tak samo wątpliwości wzbudza słowo „rozważań”. Stereotypowy „dres” użyłby prostszego wyrazu. Ponadto wypowiedź Silnego stylizowana jest również na swego rodzaju

poetyckość: „Z niesmakiem brodzę przez jej bezwładne kończyny i wywlekam z czeluści wanny co większe głazy. [...] pośród ciemnych otchłani nocy rozlega się pokaźne tąpnięcie i okrzyk” [Masłowska 2002b: 71].

Po tak literackiej wypowiedzi, jakiej nie sposób doszukać się wśród języka blokowisk, Silny musi odpocząć, co pozwoli mu na odejście od poetyckiej stylizacji. Dlatego postanawia zwrócić się do tego, co skutecznie wpłynie na wartość jego mowy: „Wtedy jednak, nie mając już nerwów do konfliktów ze szlajającymi się po nocy palantami, zatraskuję oknem i idę na telewizję” [Masłowska 2002b: 71]. Silny nie może znieść nadmiaru treści wysokich, jakie mimowolnie z niego wychodzą. Postanawia zamknąć się przed nimi i włączyć telewizor, który jako jedyny jest w stanie zapewnić mu minimum niskich treści.

Język bohatera Masłowskiej oscyluje zatem na linii granicznej wartości kiczowatych i wysokich. Postać jest wynikiem pośrednim między treściami istotnymi i doniosłymi (na przykład próby poetyckie) a przyziemnymi i mało znaczącymi (wulgaryzmy).

Silny byłby więc osobowością wytworzoną przez „prawdziwie ostateczne rozwiązanie kwestii historyczności wszelkiego zdarzenia”, które reguluje jego wypowiedzi. Zbyt długie sięganie po wyrafinowany język przenosi i szyków przedstawnych zmusza bohatera do powrotu przed szklany kineskop, który zapewnia mu dostęp do kiczowatych treści. Te z kolei ukryte są w języku, który dla Masłowskiej jest

[...] największym materiałem wybuchowym. [...] najbardziej podstawowym składnikiem mentalnym i dorwanie się do niego oznacza władzę nad człowiekiem. [Masłowska 2006: 2–3]

Choć autorka nie mówi tego wprost, to jej ocena języka jest podobna do Lacanowskiej metafory daru Danajów. Masłowska kreuje Silnego w ten sposób po to, aby wyrazić obawę dotyczącą wpływu telewizji i pokazać jej słabe punkty:

[...] to jest bardzo realne, że świat chce wypchać ludzi trocinami [...]. Ta miazga telewizyjno-radiowa włacza ludziom do głowy język homogenizowany, drobno-mielony, taki totalnie zdezynfekowany z cech osobniczych [...]. Chcę podkreślić real języka do maksimum, wręcz poza możliwości pokręta, chcę, żeby był totalnym negatywem tej miazgi z seriali i teleturniejów. [Masłowska 2006: 3]

Masłowska jest świadoma niebezpieczeństw płynących z ekranu związanym z tworzeniem pola symbolicznego ingerującego w język odbiorców. Problematiczne są dla niej seriale, gdy wspomina o *Dynastii* i jej wpływie na mowę swojego Pokolenia. Podobne obawy odnajdujemy w *Teleznoweli*, powieści Rafała Skarżyckiego opowiadającej o scenarzyście wchodzącym w świat telewizji. W jednej ze scen szef bohatera zdradza tajniki tworzenia serialowych dialogów:

Z jednej strony oczekuję od pana *ucha* do dialogów. Ma pan zwracać uwagę na to, jak ludzie mówią, to wszystko musi być naturalne [...]. Ale z drugiej strony, jak pan zacznie się wsłuchiwać, to się pan, kurwa, totalnie przerazi... [...]. Teraz kurwami i chujami rzucają tak samo wykładowcy uniwersytetu, jak i przysłowiowi szewcy. A wie pan jaka grupa społeczna nie używa przekleństw [...]? Bohaterowie seriali, proszę pana [...]. Jedyni ludzie, którzy jak się uderzą młotkiem w palec nie mówią *kurwa!* [...], którzy jak ich żona zdradzi z najlepszym przyjacielem nie mówią *kurwa!* [...], i którzy [...] jak zobaczą gola strzelonego przez jakiegoś brazylijskiego czarnucha nie powiedzą *ja pierdolę*. [Skarżycki 2009: 86]

Wnioski przełożonego głównej postaci *Teleznowel* są podobne do tych, do jakich doszła Masłowska, tworząc postać Silnego. Szef wymaga od pracownika, aby ten „pogodził dwie sprzeczności” [Skarżycki 2009: 86], łącząc naturalny i powszechny język ulicy z mową pozbawioną przekleństw.

Seriale prezentują więc fałszywy obraz rzeczywistości, w jakiej nie ma wulgaryzmów, tworząc tym samym przyjemniejszą w odbiorze wersję rzeczywistości. Najbardziej świadomy takiej strategii jest ten, który zajmuje miejsce w centrum wydarzeń. Szef głównego bohatera, będąc demiurgiem kreowanego za pomocą telewizji świata, doskonale zdaje sobie sprawę z funkcji, jaką pełnią obrazy i słowa wyświetlane na kineskopie:

prawda to wszystko to, co pokazuje kamera. [...] widział pan znikającą żywność z lodówki? W kampanii wyborczej [...]. Wszyscy widzieli po kilka razy na dzień. A widział pan znikające żarcie u siebie w lodówce? Nie. I co? [...] ludzie też tego nie widzieli [...], ale jak to zobaczyli na ekranie, to wierzyli, że tak jest. To się stało prawdą [...]. [Skarżycki 2009: 121]

W postawie bohatera *Teleznowel* nie widać żadnej formy sprzeciwu wobec językowej przemocy symbolicznej. Pojawia się ona jednak w przypadku Silnego, którego mniej lub bardziej świadoma walka z narzucanym polem symbolicznym jest *nomen omen* wpisana już w samo jego imię. Wypowiadane przez bohatera Masłowskiej przekleństwa są więc pierwszym tak głośnym i wulgarnym sprzeciwem względem telewizyjnego kiczu. To właśnie one są najskuteczniejszym protestem, bo przecież, jak pisze Żulczyk, „wyrazy i zdania skompromitowały się. Wrzask jeszcze nie” [Żulczyk: 2008: 229]. Wulgaryzmy bohatera *Wojny...* tworzą w pewnym sensie wyrwę w Symbolicznym, otwierając traumatyczne, ale zbawienne i budzące z letargu Realne. Zadanie kłamu kiczowatemu światu, jaki rozgrywa się w telewizji, i w perwersyjny sposób chce przenieść się do rzeczywistości, staje się oporem poprzez „rzucanie kurwami”, względem tłamszącego daru Danajów w postaci przemocy symbolicznej.

Strategią, jaką Masłowska obdarzyła Silnego, jest więc zwrócenie się do samego języka. A zatem walka z narzuconym polem symbolicznym odbywa się tutaj poprzez korzystanie z samych językowych struktur. Dzieje się zatem tak,

jak pisała Judith Butler, która w swoich *Walczących słowach* mówi, że „korzystamy [...] z siły języka nawet wtedy, gdy chodzi nam o powstrzymanie jego siły, schwytani w węzeł, którego żaden akt cenzury nie jest w stanie rozwikłać” [Butler 2010: 9].

W walce z kłamliwym kiczem telewizji Masłowska „podkreca” więc „real języka do maksimum” i dokonuje entropijnej destrukcji w językowych schematach. Robi to dzięki kreacji Silnego, którego mowa nie jest ani czysto dresiarским językiem, ani przejrzystą wypowiedzią poetycką. I tak, zostaje ona usytuowana gdzieś pomiędzy dwoma różnymi stylami, stając się amalgamatem treści tak wysokich, jak i niskich. I rzeczywiście jest tak, jak wspominała Masłowska, mówiąc o tym, że chce, aby tworzony przez nią język stał się „totalnym negatywem tej miazgi z seriali i teleturniejów”, który poprzez swoją wulgarno-poetycką konwencję staje w opozycji względem telewizyjnej perwersji. Autorka doprowadza do powstania destruktywnej otchłani między światem złożonym z pikseli a literacką kreacją, która narusza Symboliczny twór telewizyjny, rozdierając go wyrwą Realnego. Dzięki hiperbolizacji serialowego języka, Masłowska poniekąd podnosi telewizyjny kicz do potęgi, wyciągając na wierzch jego sztuczność i nieprzystawalność do rzeczywistego świata.

Jednak entropijne wprowadzenie Realnego w Symboliczne cenzury spotykane w serialach, odbywa się w twórczości Masłowskiej nie tylko poprzez hiperbolizację. W swoim kolejnym utworze autorka zamiast stosowania przesadni w przekleństwach, sięga po coś odwrotnego, skupiając się również na telewizji, a konkretnie na „poetyce” reklamy, którą komentuje dwójka bohaterów.

Para policjantów z *Pawia królowej* jedzie na wezwanie do rozwiązania sytuacji, w której między jedną rodziną wywiązała się bratobójcza walka o wyższość denaturatu nad wiśniówką. W trakcie jazdy postaci wchodzą ze sobą w niecodzienny dialog:

Bo duży penis pochwa ubierz się człowieku ładnie a zaraz plamy. [...] i mówią vanisz, ale ja cycki pochwa mówię co za stosunek seksualny odbywający vanisz [...]. Ale wiesz, ja czasem jak się tak zastanawiam, że oni trochę walą w jasny penis w tych reklamach. [Masłowska 2005: 52]

Policjanci w miejsce używania wulgaryzmów stosują polityczno-poprawne wersje przekleństw, których nie obejmuje żadna cenzura. A jednak mimo to ich język nie przypomina tego, jaki wyjęty jest z seriali czy reklam. Nie ma żadnego „cholera”, „kurczę” czy też „zajebiście”. Zamiast tego czytamy o „penisie”, „pochwie” i „stosunku seksualnym”. Masłowska ośmiesza tutaj kreowany przez telewizję styl, nakładając autocenzurę na wypowiedź swoich bohaterów, których próby wulgaryzacji rzeczywistości stoją jeszcze o poziom niżej względem telewizyjnego świata. O ile widz przyzwyczaił się już do cenzurowania tego, o czym wspominał szef z *Teleznowel*, o tyle zdziwienie czytelnika budzić musi zabieg Masłowskiej.

Pisarka sięga po litotę, aby eufemistycznie złagodzić wypowiedziane przez policjantów przekleństwa. Destruktywne otwarcie Realnego w Symbolicznym jest zatem możliwe również w przypadku innym niż hiperbolizacja wulgaryzmów. Niemniej strategią oporu nadal pozostaje entropia na poziomie językowym. Chaotyczność tekstu przejawia się tutaj poprzez użycie litoty, która dokonuje destrukcji standardowych wulgaryzmów i zastępuje je zauważalnym złagodzeniem semantycznym. Takiego języka nie sposób doszukiwać się ani w telewizji, której dialogi zostają u Masłowskiej strawestowane, ani na ulicy, jakiej mowa polega na interpunkcyjnym skumulowaniu wulgaryzmów. Kiedy wypowiedź serialowych bohaterów próbuje imitować rzeczywistość, w perwersyjnym stylu narzucając sztuczne pole symboliczne zwykłym użytkownikom, tak i Masłowska odbiera telewizji prawo do kreowania realności poprzez pójście w stronę odwrotną – polegającą na sięgnięciu po *deminutiva* przekleństw.

W dwóch powieściach Masłowskiej, ocenianych początkowo przez krytykę jako kicz i spektakl grafomaństwa, kryje się jednak pewien zamysł. Autorka sięga po niskie treści, zobrazowane chociażby poprzez wulgaryzmy, głównie po to, aby strawestować przekaz telewizyjny napędzany przez postać wielkiego Innego, który mówi nie tylko, jak należy postępować na wzór serialowych bohaterów, ale i jak się wyrażać i czego pragnąć. Językowa miazga, papka i kicz emitowany w serialach, teleturniejach i reklamach, podlega u Masłowskiej dwóm przeciwnym zabiegom. Z jednej strony dokonuje ona hiperbolizacji zafalszowanego języka, „podkręcając” go do maksimum, a z drugiej korzysta z litoty, która również zdejmuje czar z magicznych, ale i zakłamanych pikseli jedenastej muzy. Masłowska wchodzi w struktury języka, niszcząc od środka narzucone przez telewizję schematy niskich, bezwartościowych treści.

Język bohaterów pisarki jest chaotyczny, błędny gramatycznie czy też pozbawiony interpunkcji. Jednak taka entropijna stylistyka jest wyłącznie tautologicznym zabiegiem „defensywnym” (który opiera się paradoksalnie na ataku) względem nałożonego przez telewizję kiczowatego języka, jaki poprzez perwersyjność wpływa na kształtowanie pola symbolicznego odbiorców.

Bibliografia

- Baudrillard J. [2005], *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Butler J. [2010], *Walczące słowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Cool Kids of Death [2002], *Dwadzieścia kilka lat*, [w:] *Cool Kids of Death* (płyta CD), Sissy Records/BMG, Warszawa.
- Masłowska D. [2002a], *Przyszkoleni do jedzenia*, forum.cdrinfo.pl/attachments/f5/32973d1154343027-do-przemyslenia-dorota-maslowskaprzyszkoleni-do-jedzenia.pdf [dostęp 15.06.2015].
- Masłowska D. [2002b], *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.

- Masłowska D. [2005], *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Masłowska D. [2006], *Koniec wielkich narracji*, „Lampa”, nr 11 (32).
- Skarżycki R. [2009], *Teleznawela*, Prozami, Warszawa.
- Žižek S. [2008], *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Žižek S. [2010], *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, Muza, Warszawa.
- Żulczyk J. [2008], *Radio Armageddon*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.