

dr hab. Aleksandra E. Banot, prof. ATH

Bielsko-Biała, 22 listopada 2019 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Michalak pt. *Autor jako tekst kultury*.

*Dorota Masłowska w roli bohaterki swoich projektów artystycznych*

W jednym z listów do Marii Dąbrowskiej Jerzy Stempowski napisał: „Z Panią przyszli historycy literatury będą zapewne mieli [...] kłopoty”. Te słowa pasują także do Doroty Masłowskiej i jej twórczości artystycznej z tą różnicą, że należałoby raczej mówić o historykach, a przede wszystkim krytykach, kultury. To, że autorka *Pawia królowej* sprawia kłopot pokazuje już pierwszy rozdział rozprawy Anny Michalak – zdobyta w konkursie „Twojego Stylu” nagroda każe zadać pytanie o to, czy nastolatka może pisać jak/o kobieta.

Takie pytanie, formułowane w różnych wariantach wobec pisarek, ma długą tradycję. Wystarczy przywołać przypadek Emily Brontë, kiedy okazało się, że Ellis Bell to pseudonim kobiety autorki. Czy kobieta mogła napisać *Wichrowe Wzgórza*? Czy siedemnastolatka mogła napisać *Mięśnie skrzydeł*? Czy Masłowską-debiutantkę, a nawet uznaną pisarkę (pisarza?), możemy postawić obok Gombrowicza, Różewicza, Mrożka, Białoszewskiego? Stasiuka, Pilcha? A także obok Nałkowskiej czy Tulli?

Michalak radzi sobie bardzo dobrze z tym i innymi kłopotami z Masłowską. W swojej pracy prezentuje wszechstronne analizy projektów artystycznych autorki *Wojny polsko-ruskiej*... oraz wnikliwe interpretacje – zwłaszcza w przypadku *Pawia królowej*, dramatów czy „projektu muzycznego”. Jednocześnie swobodnie porusza się wśród różnorodnych zjawisk współczesnej kultury (dominującej, alternatywnej czy kontrkultury) – przede wszystkim literatury, ale także publicystyki, teatru, muzyki, fotografii, nowych mediów. Imponuje znajomością „teorii wywrotowych” związanych m. in. ze studiami kulturowymi czy genderowymi; z łatwością zongluje nazwiskami Foucaulta, Deleuze’a, Gauthieriego, Bourdieu, Butler, Braidotti, Barad, Haraway i wielu innych. Kompetentnie korzysta z koncepcji psychologicznych oraz socjologicznych.

Nadrzędną wartością rozprawy jest konsekwentne i wielowymiarowe tropienie praktyk tożsamościowych i językowych w projekcie artystycznym Doroty Masłowskiej/pt. Dorota Masłowska, a także pokazanie ich subwersywnego charakteru.

Autorka trafnie ujmuje zmiany, ale i paradoksy tożsamościowych praktyk Masłowskiej, która z jednej strony jest „dziewczynką” mającą siłę i moc, żeby podważyć system (jako Silny), z drugiej zaś – odsłania swoją wulnerybilność (jako MC Doris, ale i Mała

Metalowa Dziewczynka czy Mister D): kruchość, wrażliwość, podatność na zranienie, ale i monstrialność oraz abiektałość. Michalak pisze: „Autor, którego podmiotowość pozwala mu na pełne i nieskrępowane zanurzenie się w świecie, bez wcześniejszego nakładania na niego swoich ograniczeń związanych z przywiązaniem do określonego obrazu siebie, może w o wiele subtelniejszy i wnikliwszy, a przez to wiarygodniejszy sposób, przetworzyć go i opowiedzieć” (s. 80). W opisie transformacji traumy debiutu w monstrialność *Pawia królowej* wyłączyłabym raczej problem niepewności Masłowskiej co do własnej tożsamości seksualnej („czuje się jednocześnie kobietą i mężczyzną”, s. 69; „kondycja [...] kobiety z brodą”, s. 144). Wydaje się on bardziej sprawą procesualnego i zmiennego statusu podmiotowości „dziewczynki”. Bo to Masłowska opisuje siebie w taki sposób, a nie jest opisywana – tak jak było to w przypadku Elizy Orzeszkowej czy George Sand.

Rozdział omawiający *Pawia królowej*, w którym autorka korzysta z pojęcia wulnerabilność, należy do najlepszych części rozprawy, podobnie jak rozdział prezentujący antyteatralną twórczość dramatyczną. Niektóre analizy i interpretacje pozostawiają jednak pewien niedosyt. Niezwykle frapujący, a zarazem symptomatyczny i symboliczny, problem ingerencji redakcji TS w tekst Masłowskiej tak, aby przypominał on tekst nastolatki, a nie kobiety, wymagałby szerszej refleksji. Być może wyjaśnienia aktu „prycinania” *Mięśni skrzydeł/Lekcji miłości* należy szukać w przynależności TS do kultury dominującej; redakcja nie mogła sobie pozwolić na nienormatywne praktyki i musiała wepchnąć tekst w bucik siedemnastolatki. O ile problemowi wieku debiutującej Masłowskiej (figura dziewczynki) autorka przyjrzała się szczegółowo, o tyle niedostatecznie wybrzmiewa kwestia kobiecego genderu. Przykładowo – czy Masłowska jest pisarzem czy pisarką? Choć autorka *Między nami dobrze jest* mówi o sobie raczej w formie męskiej, jako o pisarzu, to Michalak niejednokrotnie używa formy żeńskiej – jak najbardziej uzasadnionej. Ucieczka Masłowskiej od kobiecego genderu jest chyba niemożliwa (w ostatnich latach coraz częściej korzysta ona z żeńskich form) – nie tylko dlatego, że była i jest postrzegana przez krytyków i czytelników jako kobieta/dziewczynka (choćaby na podstawie żeńskiej formy imienia i nazwiska na okładce książek) ani dlatego, że wystąpiła przeciw feministycznej wspólnoty, cokolwiek to określenie znaczy, ale także dlatego, że „posługuje się” figurą dziewczynki czy porusza kobiece problemy (*Oddział patologii cięży, Między nami dobrze jest, Jak zostałam wiedźmą*). Z tych powodów istotne wydaje się rozwinięcie uwag na temat relacji twórczości Masłowskiej do kobiecej tradycji literackiej.

Przedstawiona w rozprawie opowieść o Masłowskiej jest dużej mierze opowieścią o tym, jak trudno kobietom, zwłaszcza (bardzo) młodym, zostać potraktowaną poważnie. Jak

wiele zabiegów muszą one uczynić, aby zostać usłyszanymi/przeczytanymi. Jak ich twórczość wymaga męskiej legitymizacji – w przypadku Masłowskiej byli to: Paweł Dunin-Wąsowicz, Tomasz Jastrun, Jerzy Pilch, a nawet postać Silnego (nie można jednak zapomnieć o Bognie Świątkowskiej). Zwłaszcza, kiedy próbują „rozwalić” system, dewaluując – jak pisze Michalak – „instytucję literatury, język literacki i mit powieści realistycznej” (s. 42). Czy jednak zasługi Masłowskiej nie są tutaj przecenianie? Dla zachowania uczciwości historycznoliterackiej konieczne byłoby przywołanie nie tylko prozy modernistycznej XX wieku – jak w przytoczonej wypowiedzi Czaplińskiego – ale także poezji awangardowej i lingwistycznej.

Masłowskiej udało się ten system „rozwalić” – nie tylko literacki, ale też społeczny i feministyczny, co Michalak zauważa już w początkowych rozdziałach rozprawy: „Inicjacja pisarska Masłowskiej [...] była raczej intuicyjną prowokacją wymierzoną przeciwko wspólnocie feministycznej, literackiej i społecznej” (s. 33). Autorka *Dziennika z krainy Pazłotka*, występując przeciwko feministycznej wspólnocie („wykorzystywanie” podmiotowości męskich) stała się prawdziwie wywrotowa – zrealizowała feministyczny postulat. Kontestując terror piękności, wpisała się jednak w stereotyp feministki – ubranej (przebranej?) w dres, zaniedbanej młodej kobiety, ale też wpisała się w stereotyp wiedźmy – silnie eksploatowany przez krytykę feministyczną. Korzystanie z podmiotowości monstrialnej czy abiektalnej (takie są figury feministki czy wiedźmy) byłoby jednak tym, co łączy Masłowską z feministyczną wspólnotą. Kontestując z kolei idealizację macierzyństwa, opisała ona w *Oddziale patologii ciąży* somatyczne koszty ciąży i porodu, zaś w książce *Jak zostałam wiedźmą* – w postaci matki karmiącej dzieci i wiedźmy zjadającej dzieci – ambiwalencję emocjonalną, jakiej doświadcza matka wobec swojego dziecka. To raczej ten drugi tekst można byłoby, moim zdaniem, potraktować w kategoriach transformacji podmiotowości „dziewczynki” (nie zawsze przecież słabej, o czym mowa w rozdziale drugim) w pełnowartościową kobietę ze względu na obecność nie tylko figury matki, ale i wiedźmy (autorka ujęła to w podobny sposób dopiero w podsumowaniu). Ponadto w roku publikacji książki dla dzieci Masłowska miała 31 lat, a nie 22, kiedy ogłosiła *Oddział...* To opowiadanie o macierzyństwie postrzegam zresztą nie jako wynik „nieświadomego zinternalizowania przez Masłowską tradycyjnej roli kobiety” (s. 164), ale jako opowieść o sukcesie przeżycia ciąży i porodu w literalnym, fizjologicznym sensie. Opowiadanie to przywodzi także skojarzenia z pierwszym macierzyńskim tekstem w literaturze polskiej – z *Przymierzem z dzieckiem* Marii Kuncewiczowej. Wpisuje się ono zatem już w pewną tradycję, reprezentowaną współcześnie przez *Domino* (1995) Anny Nasiłowskiej czy *Polkę*

(2001) Manueli Gretkowskiej. Wreszcie – czy Masłowska ostatecznie porzuciła podmiotowość „dziewczynki”, tak przecież użyteczną, na rzecz kobiecej?

Te kontestacje, literackie, społeczne i feministyczne subwersje są możliwe dzięki procesualnemu charakterowi podmiotowości „dziewczynki”. Ciągły ruch, przemieszczenia pozwalają Masłowskiej na ustanawianie pozycji i podmiotowości na własnych zasadach – dzięki angażowaniu – jak celnie zauważa autorka – licznych *alter ego* (s. 79), ale i na odgrywaniu ról, takich jak rola piosenkarki w „projekcie muzycznym” (performatywny charakter Mister D pozwolił Masłowskiej komentować rzeczywistość społeczną) czy rola autorki na spotkaniu promocyjnym książki *Więcej niż możesz zjeść*. „[I]roniczne odgrywanie autorstwa na spotkaniu promocyjnym” (s. 180) pozwoliło odsłonić procesy stawania się autora „literaturą” („kulturą?”).

Michalak pokazuje drogę, jaką Masłowska przeszła od autorki kultury niszowej do celebrytki kultury dominującej – wydanie książki dla dzieci, wywiadu-rzeki *Dusza światowa* i felietonów kulinarnych to „lifestylowy zestaw typowy dla celebrytów” (s. 175). Potwierdzałby to także cykl esejów pisanych dla „Dwutygodnika”, a wydanych w formie książkowej w 2017 r. pt. *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*. Niektóre z nich sugerują, że Masłowska bierze udział w kulturze upokarzania, która jest częścią kultury dominującej albo przyjmuje perspektywę (niedoszłej) antropolożki – osoby przynależącej „do grupy o wyższym statusie” (s. 199). Ostateczną legitymizacją wejścia Masłowskiej do parnasu i stania się autorytetem byłyby państwowe odznaczenia (m. in. Złoty Krzyż Zasługi w 2014 r.). Masłowska nie musi już zatem grać ani odgrywać ról. Jednakże jej projekty pisarskie i (auto)promocyjne mają cały czas performatywny charakter, łącznie z ostatnią książką *Inni ludzie*. Być może autorka *Między nami dobrze jest* nie używa już tutaj *alter ego* i może „wyrzucić wprost to, co myśli na temat krytyki jej pisarstwa, która związana jest najczęściej z jej osobą, bez obaw o zlekceważenie, bo jej głos jest silniejszy niż większość głosów adwersarzy” (s. 203), ale praktyki tożsamościowe są nadal obecne, jak dowodzi Michalak, w strategiach promocyjnych. Konsekwentne autokreacje obnażają zatem charakter kultury dominującej (konsumpcja, rozpad więzi, pustka itp.), w tym – właśnie – wszelkie mechanizmy autoprezentacyjne, rolę pisarki/pisarza, a jednocześnie pozwalają Masłowskiej cały czas uczestniczyć w nich na własnych zasadach.

Autorka prezentuje swoje stanowisko dotyczące drogi artystycznej Masłowskiej z dystansem, powściągliwie. Dostrzega wszelkie pęknięcia, rysy, miejsca, które nie pozwalają domknąć interpretacji ani postawić jednoznacznych wniosków. Pozostawia przestrzeń dla kolejnych pytań, badawczych tez, wreszcie – innych interpretacji.

Subwersje Masłowskiej są możliwe nie tylko dzięki różnym praktykom tożsamościowym. Są one możliwe także – a może przede wszystkim – dzięki odślanianiu ograniczeń języka, ale i ograniczeń człowieka posługującego się językiem (rozdział analizujący powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* czy w pewnym stopniu „projekt muzyczny”). Są one możliwe także dzięki poszukiwaniom języka adekwatnego do opisu doświadczeń jednostkowych – w tym uwarunkowanych genderowo – czy społecznych (trauma drugiej wojny światowej i trauma transformacji ustrojowej 1989 roku). Języka, który pozwoliłby uporządkować pamięć indywidualną (autobiograficzną) oraz zbiorową (kulturową) i fundowałby efektywną komunikację. Czy właśnie w tym miejscu Masłowska nie jest najbardziej nowatorska, a jednocześnie feministyczna, gdyby odwołać się do postulatów francuskich badaczek, takich jak H  l  ne Cixous?

„Kłopoty” z językiem zostały opisane w części prezentującej trzecią powieść Masłowskiej *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Zastanawia jednak, dlaczego „brak” języka, o pokazanie którego chyba chodziło, przyczynił się do zdystansowanych ocen tej książki, zaś banalność, wartościowana pozytywnie w kontekście *Wojny polsko-ruskiej...*, stała się negatywna? Być może odpowiedzi na to pytanie należy szukać – jak pisze autorka – w „stylizacji na tłumaczenie z angielskiego” (s. 133), a zatem w odejściu od polskości. Nie jest to jednak jedyne i przekonujące wyjaśnienie. I dobrze – Michałak po raz kolejny pokazuje tutaj eseistyczną umiejętność budowania miejsc otwartych, zadawania pytań, które nie muszą, a nawet nie powinny, mieć wyczerpujących odpowiedzi.

Próby poszukiwania „nowego” języka, skazane na niepowodzenie, znakomicie ilustruje rozdział prezentujący dwa (post)dramaty: *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* oraz *Między nami dobrze jest*. W analizie pierwszego z nich zastanawia zamienne używanie pojęć fantazmat i stereotyp, choć to pojęcie stereotypu wydaje się bardziej adekwatne. Jednak to interpretacje drugiego dramatu są bardziej interesujące. Pozwalają zestawić figurę dziewczynki monstrialnej z Polską i uczynić z niej metaforę Polski w czasach transformacji ustrojowej 1989 roku (oraz porównać do Polski teraźniejszej, roku 2019 – jak w teledysku Mu  ka Staszczyka *Pola*), a jednocześnie pozwalają zdystansować się wobec własnej/polskiej monstrialności. Bohaterki, Mała Metalowa Dziewczynka oraz Monika traktują Polsk   jako obcy kraj.

Trudno mi jednak zgodzi   się z twierdzeniem, że w wymienionych „dramatach Masłowskiej nie pojawia się   adna postać, ktor     ożna uznać za choćby częściową jej reprezentacj  ” (s. 122). Wydaje się, że to w Małej Metalowej Dziewczynie, a nawet w Parsze

można dopatrywać się *alter ego* pisarki, co zresztą Michalak sugeruje kilka stron wcześniej (s. 114), pisząc m. in. o doświadczeniu Masłowskiej wychowującej się wraz z matką i babką.

Moim zdaniem ten dramat jest interesujący także ze względu na odwołania (prawdopodobnie niezamierzone) do *Domu kobiet* Nałkowskiej (problemy komunikacji pomiędzy kobietami z różnych pokoleń) czy podobieństwo do *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli (transmisja traumy wojennej), choć opowiadania Tulli powstały później niż dramat Masłowskiej. W ogóle ciekawe byłoby zestawienie Masłowskiej-autorki, a jednocześnie bohaterki swoich projektów artystycznych, z postacią Zofii Nałkowskiej i jej praktykami autokreacyjnymi, szeroko opisanymi już przez badaczki i badaczy. Wydaje się, że autorka *Granicy* jako jedna z pierwszych postaci polskiej kultury (a na pewno kobiecych) świadomie i konsekwentnie wytwarzała swój wizerunek pisarki, kobiety, skandalistki, instytucji, przyjmując odpowiednie strategie – na miarę możliwości pierwszej połowy XX wieku. Takie zestawienie odbierałoby Masłowskiej nowatorstwo, choć nie w tych aspektach, jakie daje XXI wiek i nowe media.

Warto pamiętać także, że „kłopoty” z językiem pozostają w związku z „kłopotami” z tożsamością. Autorka pisze: „Podmiotowość Masłowskiej jako pisarki zrodziła się z języka uwikłanego w polskie traumy kulturowe” (s. 218). Czy chodzi tutaj tylko o język jako werbalny system symboliczny? Czy może o różne języki, w tym także ikoniczne? Czy tylko języki/performance językowe określają naszą podmiotowość? Czy nasza podmiotowość nie określa przecież naszego języka? Jakie są relacje pomiędzy kategorią tożsamości (częściej używaną przez psychologiczno-socjologiczny dyskurs) a podmiotowości, z której korzysta chyba częściej refleksja filozoficzna. Te zagadnienia można byłoby rozwinąć.

Michalak przedstawiła drogę Masłowskiej nie tylko od autorki kultury niszowej do celebrytki kultury dominującej, ale także od nastoletniej debiutantki do uznanej pisarki, kobiety wkraczającej w wiek średni. A jednak mam nieodparte poczucie, może przeczucie, że zaraz usłyszę chichot Masłowskiej, bo autorka *Dziennika z krainy Pazłotka* nie porzuciła swojej tożsamości „dziewczynki”. Świadczą o tym nie tylko jej praktyki artystyczne, ale i strategie autoprezentacyjne: tembr głosu, dziewczęcy wygląd, klasyczno-romantyczne stylizacje modowe dla sesji zdjęciowych m. in. *Książek. Magazynu do czytania*, a także repertuar rekwizytów, gestów i min – zdjęcie na okładce 3. numeru z 2012 r. przedstawia autorkę *Wojny polsko-ruskiej...* na huśtawce, zaś na stronie 18. widzimy Masłowską, która „robi minę”. (To zdjęcie ilustruje recenzję książki *Kochanie, zabiłam nasze koty* autorstwa Doroty Wodeckiej.) Z kolei wywiad Natalii Szostek (w numerze 2. z 2018 r.)

przeprowadzony z Masłowską po wydaniu *Innych ludzi* ilustruje zdjęcie, na którym Masłowska prezentuje florystyczny tatuaż.

Taka strategia daje możliwość nieustannej modyfikacji tożsamości, co wyróżnia i odróżnia Masłowską spośród takich pisarzy jej pokolenia, jak Jacek Dehnel czy Michał Witkowski, a także pozwala prowadzić nieustanną grę – jak zauważyła autorka – „z oczekiwaniami odbiorców względem wizerunku pisarki” (s. 220). Powiedziałabym, że to nie tylko gra, ale i zabawa – to określenie kojarzy się bardziej ze stanem przeddorosłości (a więc i dziewczyności). Co więcej – ten, kto bawi się czymś lub (z) kimś ustanawia reguły i dowolnie je modyfikuje, nie (zawsze) konsultując je z innymi uczestnikami zabawy. Ani gra, ani zabawa nie byłaby jednak możliwa bez autoironii, o czym Michalak wspomina w ostatnim akapicie podsumowania (które w dużej mierze jest streszczeniem), choć nie rozwija tego wątku.

Niekwestionowaną wartością tej pracy jest ambitne ujęcie twórczości Masłowskiej obejmujące praktycznie cały jej dorobek artystyczno-autokreacyjny w wielu kontekstach – bogaty materiał teoretyczny został poparty imponującą bibliografią. Kompozycja całości (od debiutu do ostatniej książki wydanej w 2018 r.) jest bardzo przejrzysta – wyraźnie postawione tezy, konsekwentne prowadzenie wątków problemowych, rzetelne wykorzystanie tekstów Masłowskiej. Dodatkową zaletą pracy jest także dobry styl autorki. Rozprawa jest więc prawie gotową monografią twórczości Masłowskiej – jedną z pierwszych, a na pewno pierwszą tak wszechstronną i dojrzałą. Wymaga jednak ostatecznej redakcji, dlatego chcę zwrócić uwagę na usterki.

W pierwszych rozdziałach pracy zdarzają się zbyt szczegółowe wyjaśnienia pojęć czy fenomenów literackich, medialnych – szerzej – kulturowych, które przerywają i spowalniają tok narracji, a które mogłyby zostać przesunięte do przypisów (np. historia „Przekroju” czy wyjaśnienie hasła „pazlotko”). Przyczynia się to do zakłócenia równowagi pomiędzy tekstem głównym a przypisami. Z kolei referowane teorie nie zawsze zostały w pełni uzasadnione – tak dzieje się w przypadku uwag na temat *Imperium* M. Hardta i A. Negri w rozdziale poświęconym podmiotowości „dziewczynki”. W bibliografii zabrakło książki Łukasza Wróblewskiego *Masłowska: opowieść o wstręcie* (Kraków 2016). Ujęcie tej pozycji wydaje się istotne ze względu na odwołania autorki do kategorii wstrętu.

W rozprawie pojawiają się ponadto różne nieścisłości: Tomasz Jastrun stał się Mieczysławem Jastrunem, Rumunia weszła do Unii Europejskiej w 2007 roku, a zatem już po publikacji *Dwojga biednych Rumunów...*, redaktor *CAMPani* to Piotr Oczko (a nie Oczka), antropolog Sulima to mężczyzna o imieniu Roch, nie zaś kobieta Rocha. Anglojęzyczne

określenie *mansplaining* doczekało się polskiego tłumaczenia już kilka lat temu – w 2016 roku Agnieszka Graff w jednym ze swoich felietonów dla „Wysokich Obcasów” zaproponowała męsplikację, a w 2017 roku Anna Dzierzgowska – tłumaczka esejów Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat* – „panjaśnianie”.

Te uchybienia, podjęte przeze mnie dyskusje, sugestie i uwagi nie umniejszają wartości merytorycznej i metodologicznej pracy. Spełnia ona, czasem z nadwyżką, wymagania rozprawy doktorskiej i daje mi mocną podstawę do wnioskowania o nadanie mgr Annie Michalak stopnia doktora nauk humanistycznych.

A handwritten signature in blue ink, reading "Aleksandra Janaj". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the right.