

MARTYNA SADOWSKA

„MUSIC TO BE MURDERED BY”¹ –
(NIE)ZNANE MELODIE I INNE (POP)KULTUROWE ELEMENTY
BOWIEGO W WARSZAWIE DOROTY MASŁOWSKIEJ
W PERSPEKTYWIE KRYTYKI FEMINISTYCZNEJ

1. MASŁOWSKA, POPKULTURA
I KRYTYKA FEMINISTYCZNA – (NIE)OCZYWISTE ZWIĄZKI.
WSTĘPNE ZAŁOŻENIA BADAWCZE

Wytwory kultury popularnej są znaczącymi symptomami wspólnotowych wyobrażeń o społecznych rolach płci i normatywności (Gromkowska-Melosik 224). Szeroko rozumiane „teksty popkultury” odzwierciedlają aktualne poglądy, wartości, modele zachowań danej społeczności. Analiza semiotyczna dzieł „popularnych” i sposobów ich używania może poszerzyć obszar wiedzy krytyki feministycznej o aktualne definicje i poglądy na płci kulturowe, rolę mężczyzn i kobiet w społeczeństwie, różne obrazy (konstruowania) wzorców męskości i kobiecości. Wydaje się, że dramat Doroty Masłowskiej zatytułowany *Bowie w Warszawie* dobrze oddaje to nierozzerwalne połączenie kultury popularnej i zawoalowanych w niej różnych strategii genderowych reprezentacji. W związku z tym najważniejszymi zadaniami niniejszego artykułu są:

- (1) PRÓBA UCHWYCENIA, ZDEFINIOWANIA I ZINTERPRETOWANIA RELACJI POPKULTURY I KRYTYKI FEMINISTYCZNEJ W *BOWIEM W WARSZAWIE*: zawartych w dramacie Masłow-

Mgr MARTYNA SADOWSKA – studentka Szkoły Doktorskiej Wydziału Humanistycznego AGH, specjalność: Nauki o kulturze i religii (IV rok); e-mail: sadowska@agh.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2400-4984>.

¹ Zacytowany fragment to tytuł dwóch najnowszych płyt znanego amerykańskiego muzyka Eminema (właściwie: Marshall Bruce Mathers III) „Music to be murdered by”, który jest także najprawdopodobniej nawiązaniem rapera do albumu Alfreda Hitchcocka o tym samym tytule. Połączenie tych dwóch odniesień: do ikony amerykańskiego hip hopu oraz „mistrza” filmowych dreszczowców stają się dobrym podłożem do interpretacji dramatu Masłowskiej: para-musicalu z kryminalną intrygą w tle. Kwestię tę rozwijam w dalszej części tekstu.

skiej schematów i klisz tożsamościowych, które przyporządkowuje się popkulturze, a które obnażają i (re)definiują kulturowe uwarunkowania kobiecości i męskości właściwych danej grupie społecznej (zob. Butler 235-243; Łebkowska 367-401; Rutkowski i Skowronek 76-91),

- (2) ANALIZA SPOSOBÓW REALIZACJI MODELÓW GENDEROWYCH W KULTURZE POPULARNEJ W *BOWIEM W WARSZAWIE*, zwłaszcza tych zawartych w warstwie muzycznej dramatu: de-naturalizacja treści i znaczeń przekazywanych w utworach bigbitowych, zbadanie przejścia (u)tworów popkulturowych od „znanych melodii” (władzy; Foucault, *Archeologia* 25, 28, 244) do „zwarowanych melodii” (ang. *looney tunes*²) podmiotów nieheteronormatywnych,
- (3) OMÓWIENIE KONSEKWENCJI SPOŁECZNEGO OBIEGU PIOSENEK POPOWYCH obecnych w dramacie Masłowskiej: uchwycenie dwoistego charakteru popkultury, która z jednej strony buduje i odtwarza (narzucony odgórnie) ład społeczny, z drugiej zaś wykazuje potencjał subwersywny. W związku z tym niezbędna jest również:
- (4) REFLEKSJA NAD MOŻLIWYM OPOREM WZGLĘDEM OPRESYJNYCH SCHEMATÓW TOŻSAMOŚCIOWYCH zaprezentowanych w dramacie Masłowskiej.

Pisarka w swoim dramacie z jednej strony kreuje obraz niektórych dzieł popkultury jako zbiór łatwo przyswajalnych schematów, klisz popkulturowych, komunikacyjnych i innych, które narzucają określone modele rzeczywistości społecznej. Równocześnie wydaje się, że to w kulturze popularnej Masłowska odnajduje nadzieję dla polskiego społeczeństwa. Chodzi tu zwłaszcza o swoisty symbol bezgranicznej wolności – tytułowego Bowiego właśnie (zob. Masłowska i Wakar). Z drugiej strony popkultura w wydaniu pisarki, choć często w sposób kiczowaty, mało oryginalny, kulawy językowo, a jednak: UŻYCZA języka bohaterom, którzy nie mogą wypowiedzieć swojego doświadczenia „samodzielnie”, a więc inaczej niż za pośrednictwem popkulturowej estetyki i języka. To m.in. do popkulturowych klisz odwołują się postaci dramatu, próbują się do nich dostosować i/lub (z różnym skutkiem) przełamać/ z(a)burzyć. Wydaje się, że pisząc ten dramat, Masłowska stworzyła kolejny „przepis” (niczym w swoich felietonach parakulinarnych), jak zawłaszczyć popkulturowe treści do (s)tworzenia (nie)znanych (wypieranych społecznie) modeli genderowych. Poruszoną kwestiom niewątpliwie należy się głębsza refleksja.

² Więcej na ten temat w dalszej części tekstu.

2. NARZĘDZIA (I PROBLEMY) METODOLOGICZNE. PUŁAPKI MYŚLENIA O POPKULTURZE: WYBÓR ODPOWIEDNIICH METOD BADAWCZYCH

Analiza *Bowiego w Warszawie* wymaga dobrania takich narzędzi metodologicznych, które umożliwią zbadanie jawnych i ukrytych sensów zawartych w utworze Masłowskiej – tych, które oscylują na styku popkultury i krytyki feministycznej (Gromkowska-Melosik 223). W tym celu niezbędne będzie:

- (1) uchwycenie najważniejszych pojęć „popkultury” i związanych z tym problemów oraz włączenie wypracowanych refleksji w obręb analizy patchworkowego dramatu Masłowskiej (np. dyskurs zombicentryczny do analizy postaci Reginy),
- (2) zdefiniowanie „muzyczności”/ „musicalowości” dramatu Masłowskiej w perspektywie *sound studies* oraz
- (3) uchwycenie związków i wpływów popkultury na bohaterki (i bohaterów) dramatu Masłowskiej w perspektywie krytyki feministycznej: performatywne odgrywanie tego, co „kobiece” i „męskie”, oraz (duszące) zapętlenie postaci w kulturowych skryptach.

Zbadanie dramatu Masłowskiej w perspektywie krytycznej analizy dyskursów popkulturowych oraz krytyki feministycznej powinna poprzedzić przede wszystkim próba zdefiniowania zjawiska, jakim jest sama „popkultura”. Zadanie to jest niezwykle trudne, czego dowodzi chociażby ogrom literatury powstałej na ten temat. Stąd niniejszy artykuł jest próbą uchwycenia niektórych tez wybitnych badaczy i badaczek kultury popularnej, które zostały wybrane pod kątem użyteczności dla prezentowanego tu tematu. Równocześnie ten z konieczności ograniczony, niepełny wybór przemyśleń i hipotez badawczych ma w możliwie największym stopniu pomóc zinterpretować problematyczne kwestie zawarte w dramacie polskiej pisarki. Po pierwsze, Marek Krajewski (36-39) zwraca uwagę na następujące cechy popkultury:

- popularne osoby/dzieła/zjawiska wyrażają społeczne RÓŻNICE, pomagają wyrazić indywidualną tożsamość (społeczną/ jednostkową),
- korzystanie/oglądanie/doświadczanie „popularnego” opiera się na OSOBISTYM (NIENARZUCONYM) WYBORZE,
- powszechna ŚWIADOMOŚĆ ISTNIENIA oraz PRAGNIENIE POSIADANIA „przedmiotu popularnego”,
- dostarczanie zróżnicowanych PRZYJEMNOŚCI zróżnicowanym odbiorcom.

Po drugie, tezy postawione chociażby przez Krajewskiego pokazują, że przypisywane przez niektórych krytyków/krytyczki popkultury własności, tj. m.in.:

- bezosobowość dzieła i jego przeznaczenie do masowej konsumpcji,
- kicz,
- typowość/schematyzm/prostota i związany z tym bierny model odbioru,
- standaryzacja gustów odbiorczych,
- dzieło jako narzędzie manipulacji, które nie stawia oporu mechanizmom dominacji (kapitalistycznej),
- koncentracja na „przyjemności” odbioru (rozrywce) (por. Fiske; Carroll; Adorno)

nie stanowią o istocie popkultury (nie definiują jej). Wiele tekstów przypisywanych kulturze popularnej nie spełnia kryteriów uznawanych za „charakterystyczne” dla niej. Ponadto wydaje się, że wspomniane cechy popkultury nie mają na celu jej zdefiniowania, a raczej (d)ewaluację (Krajewski 17-21). Z trudnością zaklasyfikowania poszczególnych dzieł do kultury popularnej krytycy i krytyczki próbowali, jak sądzę, poradzić sobie poprzez wydzielenie dodatkowych dyscyplin/zjawisk, takich jak „kultura masowa” i „kultura ludowa” (zob. np. Czaplinski; Fulińska 56-58). W tym miejscu jednak znów pojawia się rozpoznany już problem: granice są płynne, trudne (niemożliwe?) do ustalenia, a sposób klasyfikacji ponownie przypomina raczej ocenę dzieła ze względu na jego (bliżej nieokreśloną, uzależnioną od społeczeństwa, polityki i ekonomii w danym miejscu i czasie) „wartość”. Stereotypowy podział na sztukę wysokoartystyczną i popularną (i dalej: „wysoką”-„niską”, „głęboką”-„płytką”, „dającą do myślenia”-„dającą przyjemność”) jest w rzeczywistości wysoce arbitralny, niejednoznaczny.

Mając w pamięci cechy zaprezentowane przez Krajewskiego, niniejszy artykuł ma przede wszystkim uchwycić, jak „kulturę popularną” definiuje sama Dorota Masłowska. Stosunek polskiej pisarki do popkultury pozwoli wydobyć z *Bowiego w Warszawie* te elementy, które sama artystka uznaje za właściwe kulturze popularnej. Wyodrębnienie popkulturowych chwytów i klisz z dramatu Masłowskiej umożliwi określenie funkcji, jakie popkultura pełni w tekście pisarki i – szerzej – jakie właściwości i relacje łączą dyskurs popkulturowy i feministyczny we współczesnym, polskim społeczeństwie (jak na siebie wzajemnie wpływają, jak kształtują i są kształtowane przez społeczeństwo).

Równocześnie przy analizie znaczenia kultury popularnej w dramacie Masłowskiej nie można pominąć narzędzi wypracowanych przez krytykę feministyczną. W *Bowiego w Warszawie* pisarka wiele miejsca poświęca takim problemom, jak:

- (narzucane) tożsamości kobiet, zwłaszcza kobiet nieheteronormatywnych,
- pozycja żeńskiej części społeczeństwa (nie)zajmowanej w polskim systemie patriarchalnym,
- stosunek mężczyzn do tego, co („powinno być”) „kobiecy”/„męskie”,

- kulturowym modelom męskości-kobiecości przekazywanych pokoleniowo w Polsce.

W związku z tym do interpretacji szeroko pojętych kwestii genderowych poruszonych przez pisarkę w analizowanym dramacie niezbędne będzie wykorzystanie m.in. teorii „wywrotowego odgrywania” Judith Butler (235-243). Warto w kontekście *Bowiego w Warszawie* zapytać o źródło kulturowych uwarunkowań tego, co kobiece i męskie, oraz o wpływ, jaki ma społeczeństwo (i jego popkultura) na eksponowanie cech płci kulturowych (Butler 235-243; por. Rutkowski i Skowronek 77).

W procesie budowania tożsamości płciowych ogromne znaczenie ma również to, co społecznie rozpoznawane za „niepożądane”, „niebezpieczne”. Stąd przy analizie dramatu Masłowskiej niezbędne będzie także odwołanie się do teorii Jacka Halberstrama. Poruszane przez niego kwestie „przedziwnej sztuki porażki”³, „feminizmów cienia” oraz „negatywnej performatywności” (Halberstram 131-216; por. Jopek 48) pomogą w interpretacji męskich i kobiecych postaci dramatu Masłowskiej, tu zwłaszcza Reginy, młodej lesbijki żyjącej w latach 70. w Polsce. Analiza dramatu Masłowskiej pod kątem porażki rozumianej w duchu Halberstrama jako strategia, która umożliwia „wypowiedzenie się/siebie” (w przeciwieństwie do podążania za ustalonymi społecznie i kulturowo skryptami zachowań itp.) pozwoli wydobyć istotną rolę popkultury w *Bowie w Warszawie*. Zdaniem Halberstrama „feminizmy cienia nie realizują się poprzez stawanie się, istnienie i działanie, lecz poprzez podejrzane i mroczne tryby nierobienia, profanacji i negacji stawania się” (Halberstram 17-18). W związku z tym warto zauważyć, że kultura popularna w analizowanym dramacie pisarki z jednej strony utrwała społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe schematy tożsamościowe. Z drugiej zaś strony popkultura jest jedyną formą, za której pomocą „to, co nie istnieje”⁴ może (choćby nikle) próbować językowo zaznaczyć (wypowiedzieć) swoją (nie)obecność⁵.

Waga językowego obrazu świata w dramacie Masłowskiej oraz rola, jaką odgrywa w jego ustanawianiu kultura popularna, nie pozwala pominąć w niniejszej interpretacji narzędzi badawczych z obszaru *sound studies*. Analiza fonosfery *Bowiego w Warszawie* może okazać się jedną z kluczowych kwestii przy próbie ukazania wieloznaczności mechanizmów popkultury, jakimi posługuje się Masłowska. Narzędzia badawcze wypracowane w ramach *sound studies* będą bardzo pomocne przy próbie uchwycenia i zdefiniowania tego, co w niniejszym artykule

³ Odwołuję się tutaj zarówno do samej koncepcji „przedziwnej sztuki porażki” Halberstrama, jak i do jego książki o tym samym tytule.

⁴ Na przykładzie dramatu Masłowskiej takim (nie)obecnym podmiotem jest nieheteronormatywna kobieta (lesbijka).

⁵ Więcej na ten temat w dalszej części tekstu.

określam mianem „music to be murdered by”, zapisanej (w-granej) przez Maślowską w swoim dramacie. Ta „muzyka do (z)duszenia” podmiotowości bohaterów *Bowiego w Warszawie* każe spojrzeć na dramat Maślowskiej co najmniej z dwóch perspektyw:

- (1) „BEZPOŚREDNIEGO” włączenia w obręb tekstu dramatycznego utworów muzycznych z pogranicza popkultury/kultury ludowej,
- (2) „POŚREDNIEJ”, nieoczywistej obecności muzyki w dramacie Maślowskiej: chodzi tu zarówno o wszelkie muzyczne motywy (jak np. obecność *Bowiego* jako jednego z bohaterów dramatu), jak i o umuzycznienie („musicalowość”) dramatu Maślowskiej: jego powtarzalność (refreniczność) form i treści, schematyzm, wywrotowe (?) (prze)milczenia itp.

Interpretacja fonosfery dramatu Maślowskiej w perspektywie też takich badaczy jak Mladen Dolar pozwoli w głębszym stopniu poddać refleksji wagę relacji między rolą popkultury a feministycznym wydźwiękiem *Bowiego w Warszawie*. Specyficznym zrytmizowany język pełni funkcję swoistej muzyki grozy, jak w filmie kryminalnym. Ta obecna w dramacie „muzyka do bycia (za)mordowanym”⁶, a więc systemowo tłamszonym i wykluczonym, powinna niewątpliwie zostać poddana głębszej refleksji.

3. POPKULTURA NA STRAŻY (NIE)NORMALNOŚCI. FUNKCJE POPULARNYCH PIOSENEK BIGBITOWYCH („ZNANYCH MELODII”) W DRAMACIE MASŁOWSKIEJ

Postawa Maślowskiej względem kultury popularnej w *Bowie w Warszawie* ma co najmniej dwoisty charakter. Po pierwsze, w dramacie pisarki ujawnia się w znacznym stopniu krytyczne ujęcie popkultury, które niekiedy zbiega się wręcz z tezami postawionymi chociażby przez Theodora W. Adorno odnoście do (jak on to ujmuje) „przemysłu kulturalnego” (Adorno, *Przemysł kulturalny* 103-143). Maślowska więc z jednej strony prezentuje w swojej książce „popularne” jako synonim tego, co (m.in.)⁷:

⁶ Warto dodać, że Maślowska w *Bowie w Warszawie* wyraźnie nawiązuje zarówno do konwencji kryminału milicyjnego, jak i do musicalu.

⁷ W tym miejscu skupiam się jedynie na tych cechach popkultury, które w dramacie Maślowskiej mają wydźwięk negatywny. W dalszej części artykułu przedstawię, jak pisarka wykorzystuje niejednoznaczny status kultury popularnej, a tym samym, w jaki sposób artystka dostrzega pozytywne aspekty tego, co „popularne”.

- (1) ŁATWE w odbiorze (niewymagające zbyt wielkiego wysiłku intelektualnego ze strony odbiorcy),
- (2) TRYWIALNE („głupie”, schematyczne, tautologiczne),
- (3) zwalniające podmiot z obowiązku samodzielnej aktywności umysłowej (BIERNOŚĆ),
- (4) UJEDNOLICAJĄCE/KSZTAŁTUJĄCE modele tożsamościowe, kulturowe, i inne (PERSWAZYJNOŚĆ popkultury) (Adorno 79, 87, 89, 105-142).

W takim ujęciu kultura popularna w *Bowie* w *Warszawie* służy przede wszystkim wspieraniu pożądanym przez system (społeczny, polityczny, ekonomiczny i inny) określonych postaw, zachowań i gestów kulturowych. W tym kontekście nie dziwi fakt, że na dramat Masłowskiej można spojrzeć jak na swoisty paromusical, w którym ogrywa się wciąż te same, „znane melodie” (tu: narzucane odgórnie skrypty kulturowe). Masłowska buduje swoją fabułę m.in. na podstawie tego, co zasłyszane, nagrane i odtwarzane (odsłuchiwane). Polskę lat 70. czytelnik poznaje m.in. przez pryzmat ówczesnych (ale i współczesnych) piosenek bigbitowych, „ludowych” przyśpiewek, surrealistycznych chórów (syren, pieczarek itp.), komunikatów radiowych/policyjnych, specyficznego słownictwa (pokolenia, które doświadczyło wojny, powojennej młodzieży, badylarzy-dorobkiewiczów i dyrektorów-krytyków literackich) oraz charakterystycznego „slangu” ówczesnej popkultury, m.in. powieści milicyjnych czy filmów odcinkowych oglądanych w kinie.

Funkcja fonosfery dramatu Masłowskiej to, po pierwsze, tło wielu pomniejszych „dramatów życia codziennego”, które rozgrywają się symultanicznie na scenie rozpisanej przez autorkę *Bowiego w Warszawie*, tj. m.in.:

- (1) DRAMAT NIEHETERONORMATYWNEJ REGINY: bierna życiowo, niedoszła studentka, mieszkająca z matką, która chce ją wydać za bogatego i pragmatycznego pieczarkarza Pana Kozelkę, młoda i piękna bohaterka wciąż zdaje się przeżywać stratę po swojej kochance Judycie – od tamtego czasu Regina jest jakby „martwa za życia”,
- (2) DRAMAT TOKSYCZNYCH RELACJI RODZINNYCH I/LUB ICH ROZPAD (psychiczne i fizyczne nękanie), tu więzi typu mąż–żona (np. Plutonowy Wojciech Krętek–Żona: wzajemna niechęć, przedmiotowe traktowanie); matka–córka (Regina–Matka Maryjka: brak prób wzajemnego zrozumienia, matka ze swoimi wojennymi opowieściami to dla córki synonim „zdarłej płyty”, z kolei Regina dla Maryjki jest swoistym ogniskiem problemów/„wstydy”), dwóch siostr (matka Reginy–Ciocia Wacia: wzajemna zazdrość, radość z nieszcześć obu stron, ciągła rywalizacja i próby udowodniania „większego życiowego powodzenia” między siostrami),

- (3) DRAMAT NIESPEŁNIONYCH MARZEŃ I (ZBYT WIELKICH) ŻYCIOWYCH KOMPROMISÓW, tu np. Plutonowy Krętek – milicjant-niespełniony literat; Dyrektor-właściciel księgarni – kolejny niespełniony pisarz; Pani Nastka-sprzątaczką, która chciała wypełnić przyporządkowaną jej rolę matki i żony, co odbiło się na jej zdrowiu (agresywny mąż alkoholik i czwórka równie agresywnych, rozbuchanych seksualnie synów).

Na podstawie poruszanych przez artystkę tematów widać, jak ogromną wagę przywiązuje ona do kwestii genderowych w swojej sztuce. Sama Masłowska w jednym z wywiadów stwierdziła, że piosenki zawarte w tym dramacie układała tak, by były „jak najgłupsze” i podkreślały mizoginię (Masłowska i Wakar). Z kolei lata 70. w Polsce pisarka postrzega jako czasy „przezroczystego szowinizmu”. Co więcej, zdaniem autorki (Masłowska i Nogaś) najważniejszym napięciem fabularnym *Bowiego w Warszawie* jest zderzenie tytułowej postaci Bowiego (symbolu absolutnej wolności) i Reginy (dla której „nie ma miejsca w scenariuszu życia, jaki dla niej przewidziano”).

Po drugie, krajobraz dźwiękowy, w którym zanurzeni są bohaterowie i bohaterki dramatu Masłowskiej, pełni funkcję systemowego zapisu ról społecznych, przypisanych każdej płci genderowej. Piosenki bigbitowe, które pojawiają się w tekście Masłowskiej, są niezwykle proste, a nawet ordynarne pod względem treści i konstrukcji, przeważnie rymowane, oparte na prostych metaforach i banalnych porównaniach, pełne (nierzadko wzbudzających śmieszność i politowanie) potocyzmów. Ich główną rolą, jak się wydaje, ma być szeroko pojęta „rozrywka”, wywołanie uczucia „przyjemności”. W rzeczywistości treści tych utworów są perswazyjne, ukazują ściśle określony model rzeczywistości społecznej. Wizja świata i człowieka prezentowana w popularnych utworach muzycznych *Bowiego w Warszawie* uwypukla sytuację braku równości płciowej. Widać to np. na podstawie piosenki bigbitowej odsłuchiwanej przez Reginę i jej kuzynkę w pokoju głównej (?) bohaterki dramatu (Masłowska 53)⁸:

Gdy cię kochałem, byłaś śliczna jak poranek,
 śliczna jak poranek, cieszyłem się, że zaraz wstanę,
 pachniałaś bzem i majem, lecz gdy kochać cię przestaję,
 pachniesz pokrzywami i kapustą gotowaną,
 gotowaną cały dzień przez twoją mamę;

banalna twoja twarz, w marzeniach rozmazana,
 mażesz serca w kajecie i marzysz o firanach
 własnych i mieszkaniach co najmniej M3,
 mieszkanie, mąż, dzieci, meble i ty;

⁸ Mimo wielości wątków i bohaterów dramatu oraz tytułu umieszczającego Bowiego w centrum zainteresowania wydaje się, że to Regina jest główną postacią dramatu Masłowskiej.

okej, nic nie będzie z tego, mała,
okej, ja nie kocham cię,
okej, znudziłaś się, więc pa, pa,
okej nie spotkamy dzisiaj się.
itd.⁹

Popkultura w dramacie Masłowskiej (tu: popularne piosenki bigbitowe) zdają się być zarówno komentarzem do dziejących się w danym momencie zdarzeń dramatu (niczym „chór post-grecki”), jak i muzyczną realizacją (prezentacją) myśli i uczuć bohaterów i bohaterek *Bowiego w Warszawie*. Kultura popularna świadczy o społeczeństwie, które ją współtworzy. Banalna i budząca śmieszność piosenka pt. „Poranek” zespołu Szabadabada (jak podaje narrator/narratorka dramatu) zawiera w sobie wyobrażony, ale i pożądaną wizerunek kobiet w Polsce lat 70., jakiemu te ostatnie miały (próbować) sprostać. Genderowa rola kobieca sprowadza się tu do „podobania się mężczyźnie”. Partnerka ma być zawsze piękna i „czysta”¹⁰, nie może być nudna (w przeciwnym razie: „znudziłaś się, więc pa, pa”) i mieć „typowych”, banalnych marzeń („mieszkanie, mąż, dzieci, meble”). Głównym zadaniem życiowym partnerki ma być zabieganie o miłość mężczyzny, w przeciwnym razie może ona zostać porzucona z dnia na dzień, jak przedmiot. Utwór zdradza też definicję „szczęścia”, jaką powinna wyznawać żeńska część społeczeństwa: „mieszkanie, mąż, dzieci, meble i ty”. Kobieta ma więc przede wszystkim spełniać się w roli matki i żony. Tekst piosenki słuchanej przez Reginę i Bogumiłę zdradza też uzależnienie ekonomiczne od mężczyzny, który ma zapewnić byt swojej wybrance i rodzinie. Masłowska w swoim dramacie wykorzystuje chwyt i klisze popkulturowe: utarte wizerunki „męskie” i „kobiece”, by w ten sposób uświadomić odbiorcom/odbiorczyniom funkcje, jakie mają one (odgórnie) pełnić w społeczeństwie. Przerysowana banalność i językowa „ułomność” popularnych tekstów bigbitowych w rzeczywistości (de)naturalizuje opresyjny język patriarchy. Co więcej, masowa dystrybucja popularnych utworów muzycznych w dramacie Masłowskiej osacza postaci *Bowiego w Warszawie*. Ciekawe, że Masłowska sama podkreślała rolę muzyki przy pisaniu *Bowiego w Warszawie* (Masłowska i Nogaś):

Byłam wtedy dłuższy czas w Chinach na stypendium. Mieszkałam w dziwnym hotelu z kilkunastoma innymi pisarzami z całego świata. Bardzo mało tam pisaliśmy, ale cały czas tańczyliśmy i takim muzycznym esperanto były dla nas hity z lat 70., właśnie

⁹ We wszystkich piosenkach bigbitowych został zachowany oryginalny zapis według Masłowskiej.

¹⁰ Zbieżność znaczeń czystości fizycznej i symbolicznej (tj. „nieskalanie grzechem”, respektowanie społecznego tabu) wydaje się być w dramacie Masłowskiej nieprzypadkowa.

Bowie, Rolling Stones. (...) [M]iałam głowę pełną muzyki raczej niż literatury, poza tym ciągle tłumaczyłam komuś, że jestem z Polski, co to ta Polska, jak tam jest.

Piosenki bigbitowe zawarte w *Bowiem w Warszawie* w sposób przerysowany i banalny, ale jednak (de)naturalizują opresyjny język patriarchy. Na podstawie analizowanego dramatu pisarki widać, jak kultura popularna (tu zwłaszcza muzyka) miesza się z dyskursem feministycznym. Sztuka artystki wręcz uniemożliwia (a z pewnością utrudnia) analizę popkulturowych chwytów i klisz bez uwzględnienia ich genderowego charakteru.

Masłowska w *Bowiem w Warszawie* problematyzuje fakt nieobecności doświadczenia podmiotów nieheteronormatywnych w popkulturze lat 70. Sama pisarka w jednym z wywiadów stwierdza (Masłowska i Nogaś):

(...) lesbijka poza kontekstem więziennym zwyczajnie nie istniała. Zastanawiało mnie, czy wynikało to może z bardzo pragmatycznych mechanizmów patriarchy, w myśl których kobieta związana z drugą kobietą nie tworzyły rodziny, nie pomaga mężczyźnie prowadzić gospodarstwa domowego: jej istnienie nie ma żadnego powodu ani sensu. (...) kobieta związana z drugą kobietą niczemu nie służyły, z punktu widzenia patriarchy taki związek jest bezzasadny, bezcelowy. Marnują się siły rozrodcze, porządkowe i kuchenne.

Popkulturowe piosenki z jednej więc strony są odbiciem rzeczywistości społecznej zaprezentowanej w dramacie. Z drugiej zaś władza społeczna chętnie wykorzystuje takie cechy przypisywane kulturze popularnej, jak: rozrywkowy charakter, łatwość docierania do każdego odbiorcy/odbiorczyni i kreowanie obiektów pożądania wśród tych ostatnich. Dzięki tym własnościom popowych piosenek *Bowiego w Warszawie* do słuchaczy/słuchaczek z łatwością dociera zapis pożądanych modeli ról genderowych. Muzyka popularna dramatu narzuca słuchaczom i słuchaczkom określone schematy interpretacyjne, a w konsekwencji określone wizje hierarchii społecznych. Piosenki dostępne za pomocą różnych rodzajów przekazników prawie w każdym miejscu i czasie niemal nie dają swoim słuchaczom i słuchaczkom językowej i kulturowej (tożsamościowej) alternatywy. Ponadto dzięki wielokrotnemu odtwarzaniu i powtarzaniu popowych utworów muzycznych (za pomocą różnych środków przekazu) ich opresyjny charakter zaciera się (prze staje być rażący), myślenie krytyczne odbiorców i odbiorczyń ulega uśpieniu, a prezentowane w piosenkach modele tożsamościowe (genderowe) mają utrwalić się w świadomości podmiotów/podmiotek jako te „właściwe”, „normalne” (akceptowalne).

Polskie bigbitowe piosenki zostały przedstawione w dramacie Masłowskiej jako te, które porządkują zastaną rzeczywistość według wytycznych aktualnego

systemu patriarchalnego. Popkultura w tym ujęciu (współ)tworzy swoistą siatkę określonych typów gestów i zachowań, które składają się na definicję szeroko pojętej „normalności”. Osoby, które nie mieszczą się w danym wzorcu kulturowym, nie mają swojej reprezentacji ani w kulturze (też tej popularnej), ani w języku. Teksty przytoczonych piosenek bigbitowych pod pozorem funkcji „rozrywkowej” powielają schematy myślowe władzy patriarchalnej. Utwory muzyczne odtwarzane w radiu, za pomocą adapterów itp. ustanawiają, a zarazem konstytuują, uprawomocniają społecznie określone role genderowe. Tożsamości płciowe w *Bowie w Warszawie* są tu jasno określone i odtwarzane za pomocą różnych mediów na skalę masową. Można odnieść wrażenie, jakby bohaterowie i bohaterki dramatu były w pewnym sensie osaczane przez treści zawołowane w bigbitowych piosenkach. Rozpoznawane melodie rozrywkowe współtworzą (zawłaszczają) fonosferę świata dramatu, którą postaci nasiąkają i sami (półświatomie) odtwarzają (w używanym języku i performatywnym odgrywaniu narzucanych ról). Odbiorca, a zwłaszcza odbiorczyni bigbitowych piosenek z dramatu Masłowskiej nie ma więc szans na bunt (brak ku temu odpowiednich narzędzi językowych, kulturowych i innych). Tożsamość podmiotek zostaje „ubezwłasnowolniona”, a w konsekwencji „zduszona”. Nic więc dziwnego, że w świecie dramatu Masłowskiej po ulicach Warszawy panoszy się postać Dusidamka: seryjnego mordercy kobiet. W rzeczywistości mężczyźni nikt nie jest w stanie udowodnić żadnej zbrodni. Co więcej, o mordercy krążą jedynie plotki, a z rysopisów podawanych w radiu można odnieść wrażenie, że „zbrodniarza” w rzeczywistości nikt nigdy nie widział. Dusidamek funkcjonuje bardziej niż materialnie w warstwie symbolicznej utworu Masłowskiej. Postać ta doskonale odzwierciedla atmosferę panującą w *Bowie w Warszawie*, którą dodatkowo wzmacnia osaczenie bohaterów i bohaterek przez różnego typu media (tu: środki dyscyplinujące) oraz odtwarzane przez nie wciąż te same, dobrze znane, opresyjne treści. W świecie „zduszonych tożsamości” i bolesnych kompromisów takie postaci jak nieheteronormatywna Regina nie mają szans na życie poza wyznaczonym jej skryptyem kulturowym. Z drugiej jednak strony bohaterka przy całej swojej bierności, marazmie i życiowym niezdecydowaniu opiera się społecznym schematom, których się od niej oczekuje. Jak to jest możliwe?

3. DWUZNACZNA SEMANTYCZNIE
(PLAY)LISTA UTWORÓW POPOWYCH *BOWIEGO W WARSZAWIE*.
WYWROTOWY POTENCJAŁ POPKULTURY: POJĘCIE „ZWARIOWANYCH
MELODII” (*LOONEY TUNES*)

Nie ulega wątpliwości, że Masłowska w swojej książce stawia kulturze popularnej wiele zarzutów (o czym była już mowa w poprzednim rozdziale niniejszego artykułu). Stanowisko krytyczne pisarki względem tego, co „popularne”, to jednak jedynie część sposobu postrzegania popkultury przez artystkę. Na podstawie wypowiedzi i refleksji Masłowskiej dotyczących mediów („masowych”), produkcji stacji telewizyjnych (publicznych i niepublicznych)/streamingowych, muzyki i dostępu do niej, czasopism/magazynów („kobięcych” i innych), produkcji kinowych, reklam towarów itp. wydaje się, że stosunek polskiej pisarki do popkultury jest wysoce ambiwalentny. Doskonałym tego odzwierciedleniem jest analizowany dramat Masłowskiej, ponieważ zawarte w nim utwory zaliczane do „popkulturowych”:

- NIE MOGĄ BYĆ OCENIONE W SPOSÓB JEDNOZNACZNIE POZYTYWNY LUB PEJORATYWNY (dzieła „popowe” wykazują cechy przypisywane zarówno tzw. kulturze „masowej”, jak i „wysokiej”),
- WYKAZUJĄ PEWIEN SPRZECZNY/KONTAMINACYJNY (KAKOFONICZNY) CHARAKTER (tu np. „kosmopolityzm a rodzimość”, „konsumpcyjna bierność a aktywny udział”, „wolnokonkurencyjne formy i monopolistyczne treści”) (Barańczak 15-21).

Wydaje się, że krytyczny, a zarazem (specyficznie) afirmacyjny stosunek Masłowskiej do dzieł popkultury dobrze oddaje postawa Stanisława Barańczaka¹¹, który stwierdził:

¹¹ O Barańczaku w kontekście dramatu Masłowskiej wspominam nie bez powodu. Możliwe, że pisarka przed napisaniem *Bowiego w Warszawie* sięgnęła po książkę poety pt. *Czytelnik bezwłasnowolniony*. Zarówno akcja dramatu pisarki, jak i moment napisania krytycznej książki poety zbiegają się z sobą (lata 70.). Dodatkowo Barańczak opisuje kontaminację treści masowych pojawiających się w mediach: puszczanie przez radio melodii Chopina obok bigbitowych hitów. Dokładnie to dzieje się w dramacie Masłowskiej. Ponadto poglądy na kulturę masową (zawarte w utworach) poety i pisarki są do siebie zbliżone. Co więcej, Barańczak zaczyna swojego *Czytelnika bezwłasnowolnego* od tego, że każe sobie wyobrazić czytelnikowi sytuację, w której zachodni biznesmeni przypadkowo lądują w Warszawie. Wymyślona przez poetę-krytyka postać odbywa następnie spacer po polskiej stolicy. W paralelny sposób Masłowska zaczyna swój dramat: pociąg z Bowiem nieoczekiwanie zatrzymuje się w Warszawie, postój przedłuża się, artysta udaje się więc na spacer po mieście. Piosenkarz pełni tu funkcję swoistej „zewnętrznej perspektywy” względem opisywanej rzeczywistości. Równocześnie warto się zastanowić, czy Masłowska faktycznie czytała tę książkę Barańczaka, a nawet jeśli tak, to czy stała się ona jedną z inspiracji do stworzenia figury „przybysza z zewnątrz”. Trzeba by o to zapytać samą pisarkę.

DOPIERO WTEDY MOŻNA MÓWIĆ O SENSOWNEJ KRYTYCE KULTURY MASOWEJ, KIEDY ZREZYGNUJE SIĘ Z „ARYSTOKRATYZMU” BADAWCZEGO [podkr. M.S.], automatycznie opatrującego całą tę sferę kultury znakiem ujemnym.

Paradoks Masłowskiej polega na tym, że wypracowuje ona zdystansowaną (a więc krytyczną) postawę względem kultury popularnej przede wszystkim poprzez zanurzenie się w nią. Pisarka problematyzuje, ale i współtworzy (pop)kulturową wspólnotę interpretacyjno-emocjonalną (Szablewska 417-430). Przemysław Czaplński określa strategię artystki czterema słowami: „Masłowska daje się wciągnąć”. Niejednoznaczność dzieł popkulturowych, ich polisemiczność znaczeniowa oraz (nierzadko mimowolna) elastyczność i otwartość treści (tu również samych środków przekazu, a nawet sposobów odbioru sprawia (por. Fiske), że nie można jednoznacznie zawyrokujeć o obezwładniającej (w domyśle: negatywnej) sile oddziaływania kultury popularnej. Część wytworów tej ostatniej może zarówno być wykorzystywana przez dominujący system społeczny (w ramach popularyzacji opresyjnych znaczeń i postaw podporządkowania), jak i przez oddolne, zmarginalizowane wspólnoty (dla których popularne utwory mogą być wyrazem tych kulturowych gestów i zachowań, jakie świadczą o nieustępliwości podmiotu/podmiotki względem hegemonicznego systemu). Popkultura może być źródłem inspiracji dla licznych „taktów unikania i oporu”, które pozwalają uparcie trwać przy własnej odmienności, odrzucać podległość względem „grupy dominującej” (Fiske 168).

W swoim dramacie Masłowska na podstawie „znanych melodii” („władzy”) zdaje się budować/„nadpisywać” melodie „zwarowane” (ang. *looney tunes*¹²). Przemocowe historie odtwarzane w popkulturowej fonosferze *Bowiego w Warszawie*, przykryte dodatkowo (ironicznym) żartem i swoistą „komiksowością”¹³

¹² Pojęcie to jest inspiracją wziętą z kreskówek produkcji Warner Bros Studio pt. *Looney Tunes* właśnie. Pierwotnie te międzywojenne miniatury były przeznaczone dla widzów dorosłych i miały stanowić niejako kontrę względem wyidealizowanego świata zaprezentowanego w *Silly Symphonies* ze Studia Disneya. (Omwia to Tracey Louise Mollet w swojej publikacji *Cartoons in hard times: the animated shorts of Disney and Warner Brothers in depression and war 1932-1945*). W szerszym rozumieniu *looney tunes* mogą więc być popularnymi tekstami kultury przepisnymi ze „znanych/naiwnych (hegemonicznych) melodii” na „zwarowane” (ale też: krytyczne), czyli takie, które przede wszystkim wyrażają (szeroko rozumianą) odmienność podmiotu, który je zawłaszczył. Warto tu przypomnieć również odczytywania filmów przeznaczonych zarówno dla dorosłych, jak i dzieci Jacka Halberstrama, który np. w produkcjach Pixara upatruje subwersywnych źródeł oporu względem władzy hegemonicznej.

¹³ Piosenki bigbitowe, ale i ludowe przyspiewki, wiersze recytowane podczas akademii szkolnych, komunikaty milicji puszczone w radiu, często nie tworzą w książce Masłowskiej jednolitego tekstu z tekstem dramatu. Na przykład przyspiewki ludowe sprawiają wrażenie, jakby zostały napisane odręcznie (krzywo, innym kolorem niż tekst główny) – bezpośrednio na stronie książki.

zawierają w sobie (paradoksalnie) duży potencjał wywrotowy. Dowodem tego może być np. bigbitowa piosenka śpiewana przez Reginę, kiedy ta widzi swoją ukochaną Judytę, jak odchodzi z mężczyzną (Masłowska 155-156)¹⁴:

Na nic mi ta wiosna. Tylko rozsierdza, rozjątrza.
 Niech wróci zima.
 Zamorduję tę wiosnę. Niech nie szczuje liśćmi,
 pąkami, nie przypomina
 oczu twych, gdy mówisz: nie, nie mogę.
 Ust twych chłodem się zanoszę, gdy pocałunek
 rzucasz mi jak tip, mówisz: odchodzę.

Nie wierzę ciągle, bo ja w ciebie szłam jak w ogień,
 jak w ogień strażak
 w skafandrze azbestowym wchodzi, wiedząc, że w jedną
 stronę
 idzie, i idąc, gore, gore, gore... I już po nim, to nie
 jest tak, że położę się i umrę, zginę. Gorzej
 żyć będę dalej, z dymiącym w sobie
 paleniskiem.

Jeszcze będzie maj i zawisną nisko
 Ciężarne bzy.

Ktoś idzie? Ktoś puka w drzwi?
 Cóż, wiem, że nie ty, nie ty. (...)

„Piosenka finałowa” (jak informuje narratorka/narrator dramatu¹⁵) przedstawia jedną z typowych popkulturowych klisz: podmiot, kobieta porzucona przez swoją miłość (w domyśle: mężczyznę), opowiada o smutku rozstania w bigbitowym utworze. Tekst zawiera liczne typowe dla zaprezentowanej tematyki motywy (wiosny i zimy, trawiącego ognia, maju i bzów), schematyczny sposób obrazowania typowy dla „popowych piosenek o miłości”, prostota/banalność używanych słów (chwilami wzbudzające śmieszność czy politowanie/konsternację, jak „strażak w azbestowym skafandrze”). Równocześnie typowość ujęcia zgodnego z hegemonicznym skryptem kulturowym (kobieta zrozpaczona po odejściu ukochanego mężczyzny) zmienia swój wydźwięk, kiedy odbiorca/odbiorczyni uświadamia sobie, kto faktycznie śpiewa (odgrywa/performuje) w dramacie Masłowskiej jej „piosenkę finałową”. Chodzi oczywiście o nieheteronormatywną Reginę.

¹⁴ Judyta wyrzeka się więc swojej nieheteronormatywności, wybiera związek z mężczyzną, a tym samym postanawia dopasować się do obowiązujących norm genderowych.

¹⁵ Obecność narratora w tekście dramatycznym jest oczywiście paradoksalnym zabiegiem, który Masłowska jednak stosuje.

„Odmienne” seksualnie¹⁶ bohaterka *Bowiego w Warszawie* przechwytuje (*détournement*, Guy Debord i Gil J. Wolman 316-325) popkulturową piosenkę i „psuje”/„zagłusza” (zob. *culture jamming*, Zamojska 361-378) oficjalną, zgodną z ogólnie narzuconym skryptyem kulturowym, znaną melodię (tu: kobiety zrozpaczonej po utracie mężczyzny). W ustach Reginy piosenka zmienia swój wydźwięk. Popowy utwór nie opowiada już o tym, jak utrata mężczyzny dogłębnie wstrząsa podmiotem kobiecym, której życiowy sens odchodzi wraz z partnerem. Piosenka zawłaszczona przez nieheteronormatywną bohaterkę dramatu Masłowskiej mówi teraz o dwóch drogach postępowania, jakie mogą obrać kobiety Kochające niezgodnie z ogólnie narzuconym społecznym schematem. Po pierwsze, z bigbitowego utworu odbiorca/odbiorczyni dowiaduje się, że kobieta lat 70. w Polsce może (czy raczej jest zmuszona – społecznie, ekonomicznie, kulturowo itp.) wybrać model tożsamości podporządkowanej postawie wzorcowej. Postąpiła tak Judyta: stłumiła swoją nieheteronormatywność i postanowiła wieść życie zgodne ze schematem władzy: z mężczyzną (dziećmi, mieszkaniem itp.). Bohaterka ta przyjęła więc na siebie wszystkie (potencjalne) role społeczne (matki, żony itp.), jakie wyznaczyło jej ówczesne społeczeństwo, nie podjęła się buntu, mimo że kiedy spotkała Reginę, miała jeszcze taką szansę. Po drugie, kobieta w Polsce lat 70. może podążać drogą głównej bohaterki dramatu Masłowskiej i zaśpiewać: „to nie / jest tak, że położę się i umrę, zginę. Gorzej / żyć będę dalej z dymiącym w sobie / paleniskiem”. Oczywiście podmiot „martwy za życia”, bierny, tkwiący w wiecznym półśnie, zobojętniały na wszystko, jakim jest Regina, nie jest atrakcyjnym/łatwym modelem życia. Równocześnie ta symboliczna „śmierć dla świata” w pewnym sensie staje się też śmiercią dla całego panującego wówczas systemu społecznego, promowanych przez niego postaw i zasad. Być może dlatego Regina-zombie¹⁷, nieporadna życiowo „z wyboru”, tak irytuje swoją matkę, która pragnie wpisać swoją córkę w znany scenariusz kulturowy. Bierność Reginy, jej wieczne niezdecydowanie i niepodejmowanie decyzji, paradoksalnie, uniemożliwia uprzedmiotowienie bohaterki, a więc przepisanie podmiotu na przedmiot-medium, odtwarzający „znane melodie” władzy. Regina jest więc postacią „kłopotliwą” z perspektywy ówczesnego systemu społecznego. Łamie (pop)kulturowe klisze, w które próbuje się ją wpisać¹⁸. Bohaterowie

¹⁶ A więc z perspektywy władzy i ładu społecznego: niebezpieczna, inna, obca.

¹⁷ Analiza Reginy w perspektywie zombicentycznej to niewątpliwie ciekawy trop, który zasługuje na szerszą refleksję. Ze względu na ograniczoną formę artykułu nie rozwijam jednak tego wątku.

¹⁸ „Bierny opór” Reginy staje się jeszcze bardziej problematyczny, jeśli uwzględnić, że pod koniec utworu bohaterka przyjmuje oświadczenia Pana Kozelki (tym samym kobieca postać wpisuje się jednak w dominujący, narzucony schemat tożsamościowy). Z drugiej strony czytelnik/czytelniczka nie wie, jakie konsekwencje płyną z zetknięcia się Reginy z postacią Bowiego. Otwarte

i bohaterki *Bowiego w Warszawie* nie są w stanie w pełni wykorzystać kobiecy¹⁹ do swoich prywatnych celów (politycznych, ekonomicznych, społecznych).

Status bigbitowego utworu dzięki odtwórczyni Reginie zmienia się ze „znanych melodii” na *looney tunes*. To, co (nie)logiczne, (nie)normalne i (nie)moralne, z perspektywy heteronormatywnego systemu społecznego jednak wybrzmiewa (nawet jeśli „słabo słyszalnie”) w obszarze z pozoru podporządkowanym hegemonicznym strategiom, tu w zwykłej popowej piosence. Ta ostatnia niejako „użycza” swojego języka, sposobu obrazowania Reginie, dzięki czemu bohaterka jest w stanie w ogóle wypowiedzieć (wybrzmieć/wy-grać) swoje doświadczenia i emocje. „Piosenka finałowa” podmiotki w *Bowie w Warszawie* jest właściwie jedynym momentem, kiedy Regina odnajduje (zawłaszcza/„pożycza”) język popkultury, by dzięki niemu opisać własną tragedię: (konsekwencje) życia niezgodnego z przyjętym skryptem kulturowym.

NADZIEJA W *BOWIEM W WARSZAWIE*,
 CZYLI „SZCZĘŚCIE JEST WYWROTOWE”²⁰.
 (TO JESZCZE NIE) ZAKOŃCZENIE ROZWAŻAŃ O ZNANYCH-
 -ZWARIOWANYCH WARIANTACH POPKULTURY I ICH WPŁYWU
 NA TOŻSAMOŚCI GENDEROWE

Masłowska w swoim dramacie przedstawia ogromną potrzebę (re)interpretacji kultury popularnej w perspektywie krytyki feministycznej. Związki popkultury i feminizmu w *Bowie w Warszawie* ukazują to, co „popularne”, w co najmniej dwojaki sposób:

- (1) przemocowe, promujące hegemoniczne wzorce kulturowe, „usypiające” zdolność krytycznego myślenia odbiorców i odbiorczyń, a w konsekwencji wtlaczające pożądane społecznie wzorce zachowań i gestów (PERSPEKTYWA NEGATYWNA),

zakończenie dramatu Masłowskiej niejako zachęca odbiorców/odbiorczynie, aby ci samodzielnie dokończyli scenariusz opowieści.

¹⁹ Konstrukcja Reginy w pewnym sensie przypomina więc postać tytułowej bohaterki dramatu Gombrowicza *Iwona księżniczka Burgunda*. Iwona, skrajnie nieprzystosowana do społeczności, w jakiej się pojawiła, na wskroś „negatywnie performatywna”, nie daje się włączyć w obręb wspólnoty. Bierność bohaterki Gombrowicza uniemożliwia społeczeństwu „wgranie” postaci swoich „znanych melodii” – być może dlatego śmierć Iwony przynosi pozostałym postaciom ulgę: wraz z odejściem dziewczyny ginie niepokój związany z niepodporządkowaniem i zaburzeniem zastanego/wyznanego ładu społecznego. Wątek ten wymaga jednak rozwinięcia, na które w niniejszym artykule niestety nie ma miejsca.

²⁰ Są to słowa samej Masłowskiej, jakie padają w jednym z udzielonych przez nią wywiadów (Masłowska i Wakar)

- (2) subwersywne (zob. Gromkowska-Melosik 224), mające emancypacyjny wpływ na odbiorców i odbiorczynię, których ostatecznie nie można zaklasyfikować jako „biernych konsumentów/konsumentek” kultury popularnej (PERSPEKTYWA POZYTYWNA).

Dramat Masłowskiej prezentuje więc co najmniej dwie postawy względem kultury popularnej. Pierwsze, negatywne ujęcie popkultury przedstawia strategię hegemonicznej władzy patriarchalnej, która swoją ideologię (określoną wizję świata i człowieka) przemycza w popularnych utworach muzycznych. Pod warstwą banalnej, prostej, kiczowatej rozrywki piosenki bigbitowe w dramacie Masłowskiej promują („dopuszczają do głosu”) jedynie te modele tożsamościowe, które są odgórnie akceptowane i narzucane przez władzę patriarchalną (społeczną). Ta swoista (*play*)lista utworów bigbitowych stworzonych przez Masłowską na potrzeby swojego utworu to prawdziwa „music to be murdered by”, jak rapuje Eminem. Popowa muzyka *Bowiego w Warszawie* doskonale oddaje atmosferę tożsamościowego (z)dużenia podmiotów, których modele tożsamości muszą odnaleźć się w repertuarze dostępnych, utrwalanych, „znanych melodii” władzy. Zdaniem Justyny Sobolewskiej „wesołe piosenki” umieszczone w dramacie kryją wszechobecność przemocy i gwałtu w społecznej rzeczywistości, a „farsowo-komediowy” ton *Bowiego w Warszawie* maskuje ogrom krzywd doznawanych przez bohaterki i bohaterów sztuki (Sobolewska).

Równocześnie Masłowska w swojej sztuce wykorzystuje kontaminacyjną (sprzeczną, niejednoznaczną) naturę popkultury, by ukazać jej potencjał wywrotowy (krytyczny wobec dominującego systemu), a więc potencjalnie pozytywny wpływ na bohaterów/bohaterki sztuki (i dalej – odbiorców/odbiorczynię *Bowiego w Warszawie*). „Literacka ścieżka dźwiękowa” (ang. *soundtrack*) stworzona przez pisarkę w swoim dramacie odsłania subwersywność, jaka tkwi w każdym (zdaniem Fiskego) dziele popkulturowym. Doskonałym przykładem zmiany (prze-grania) „znanych melodii” władzy na *looney tunes* jest właśnie moment w dramacie, kiedy Regina śpiewa bigbitową piosenkę o (swoim) zawodzie miłośnym. Wydzwięk wykonywanego przez bohaterkę utworu (tzn. klasyczna popkulturowa klisza: rozpacz chłopca po niespełnionej miłości) ulega zmianie. Śpiewająca kobieta (nieopatrznie? półświadomie?) prze-pisuje/psuje heteronormatywny sens bigbitowej piosenki. Za pomocą języka i sposobu obrazowania popkultury Regina jedyny raz w dramacie (na)daje wyraz (konkretną postać) swojej nieheteronormatywnej tożsamości. Bohaterka wykorzystuje więc muzykę popową (jej subwersywny potencjał) do (za)istnienia w społecznej rzeczywistości, która „ucisza” to, co inne.

Problematyczną dwoistość (muzyki) popkultury Masłowska zarysowuje na tle szerszego kontekstu. Artystka z jednej strony stara się odkryć źródło (moralnego, społecznego) „uśpiania”, przemocy w społecznych relacjach, niesłabnącego popytu na „znane melodie” w przeszłości (latach 70. w Polsce), które rzutują na teraźniejszość (Masłowska i Tomczuk; zob. Masłowska i Drenda). Z drugiej strony autorka stara się, jak sądzę, nie pozostawić odbiorczyń i odbiorców bez nadziei. W zakończeniu utworu *Regina* w końcu spotyka²¹ przecież tytułowego Bowiego w Warszawie. Ikona muzycznej popkultury ówczesnych lat pełni funkcję swoistego „wyzwalacza” (Masłowska i Wakar) dla ukrytych, zepchniętych na margines społecznej uważności (widzialności/słyszalności) tożsamości (kobiet/nieheteronormatywnych) postaci sztuki Masłowskiej. Bowie jako symbol ma uświadamiać, że to od bohaterów/bohatek dramatu (ale i odbiorców/odbiorczyń) zależy, w jakim świecie chcą żyć: opresyjnym czy też wolnym (Masłowska i Wakar). Figura popkultury w dramacie Masłowskiej niesie więc (nadzieję na) bunt, niezgodę na „pomarcie z frustracji, smutku, strapienia” (Masłowska i Wakar). Wydaje się więc, że pisarka nie bez przyczyny postrzega Bowiego jako swoistego „wybawiciela” (Masłowska i Wakar):

Żyjemy w takim zaduchu, opresji każdego typu, że ta sztuka niesie marzenie o wyzwoleniu. O tym, że zjawi się wreszcie jakiś Mesjasz i nas ocali. (...) [Bowie – przyp. M.S.] [m]oże jest skacowany, może nawet nie wie, że jest w Warszawie, i co to za miasto. Przynosi jednak kolor, wolność.

Bohaterka dramatu widzi więc radykalnie odmiennego muzyka, artystę jakby nie z tego świata, który zdaje się mówić, że ograniczenia to jedynie konwencje, na które społeczeństwo najpierw musi wyrazić swoją zgodę. W związku z tym nie ma hegemonicznej władzy, której nie można podważyć. Ten specyficznie rozumiany „popfeminizm”²² zaprezentowany w analizowanym dramacie pisarki niesie więc ogromny wywrotowy potencjał. Dążenie do „bycia szczęśliwym”, a więc w przypadku analizowanego utworu polskiej pisarki – do SAMODZIELNEJ (nie: narzuconej) kreacji tożsamości w zgodzie z wewnętrznymi przekonaniem może stać się pierwszym krokiem na drodze do zmiany systemu, przestawienia odbiorczyń/odbiorców ze „znanych” na „zwariowane” melodie. Zdaje się, że to przesłanie stara się w(y)grać swoim odbiorcom Masłowska w *Bowiem w Warszawie*.

²¹ Nawet jeśli „spotyka” to dużo powiedziane: Regina widzi przez chwilę Bowiego, który zaraz ucieka przed goniącymi do obywatelami Warszawy (goniącymi z różnych powodów – głównie, by przelać swoje frustracje i niepowodzenia na podmiot radykalnie odmienny od nich samych).

²² Na który składają się m.in. figury popkultury jako symbole emancypacji, zawłaszczanie znanych, popowych melodii i wykorzystywanie (języka) popkultury do konstruowania wybranych (niezgodnych z oczekiwaniami systemu) tożsamości.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

- Masłowska, Dorota. *Bowie w Warszawie*. Wydawnictwo Literackie, 2022.
- Eminem (właściwie Marshall Bruce Mathers III), „Music to be murdered by”, *YouTube*, umieszczone przez EminemMusic, 28.01.2020, www.youtube.com/watch?v=hIFOLS7vKaQ&list=PLN1mxegxWPd3d8jItTyrAxwm-iq-KrM-e. Dostęp 28.04.2022.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Adorno, Theodor W. *Filozofia nowej muzyki*. Tłum. Fryderyka Wayda. Państwowy Instytut Wydawniczy, 2022.
- Adorno, Theodor W. *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Tłum. Marta Bucholc. Narodowe Centrum Kultury, 2021.
- Barańczak, Stanisław. *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Libella, 1983.
- Butler, Judith. *Uwikłani w pleć. Polityka i tożsamość*. Tłum. Karolina Krasuska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Carroll, Noël. *Filozofia sztuki masowej*. Tłum. Mirosław Przyłipiak. słowo/obraz terytoria, 2011.
- Czapliński, Przemysław. „Uciekaj albo pływ”. *Dwutygodnik*, wyd. 226, 12.2017, www.dwutygodnik.com/artukul/7524-uciekaj-albo-plyn.html. Dostęp 28.04.2022.
- Debord, Guy, i Gil Joseph Wolman. „Przechwytywanie – instrukcja obsługi”. Tłum. Marcin Adamczak. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, 2010, ss. 316-325.
- Fiske, John. *Zrozumieć kulturę popularną*. Tłum. Katarzyna Sawicka. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Foucault, Michel. *Archeologia wiedzy*. Tłum. Andrzej Siemek. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Foucault, Michel. *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*. Tłum. Małgorzata Kowalska. Warszawa „KR”, 1998.
- Fulińska, Agnieszka. „Dlaczego literatura popularna jest popularna”. *Teksty Drugie*, nr 4, 2003.
- Golińska-Konecko, Magdalena. „Świat kreskówek i świat programów informacyjnych – w poszukiwaniu podobieństw przekazu telewizyjnego”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, nr 7, 2011.
- Gromkowska-Melosik, Agnieszka. „Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych”. *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik i Zbyszek Melosik, implus, 2010.
- Halberstram, Jack. *Przedziwna sztuka porażki*. Tłum. Mikołaj Denderski. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Jopek, Joanna. „Praktyka porażki. Próby performatywności negatywnej”. *Didaskalia*, nr 115/116, 2013, ss. 43-49.
- Krajewski, Marek. *POPamiętane*. słowo/obraz terytoria, 2006.
- Łebkowska, Anna. „Gender”. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, Universitas, 2012.
- Masłowska, Dorota, i Olga Drenda. „Podróż językolotem”. *Dwutygodnik*, 18.12.2021, www.dwutygodnik.com/artukul/9871-wycieczka-jezykolotem.html. Dostęp 11.03.2022.

- Masłowska, Dorota, i Michał Nogaś, „Dorota Masłowska: Zakradłam się do PRL-u i zainstalo-
wałam w nim historię lesbijską”. *Gazeta Wyborcza*, 17.12.2021, wyborcza.pl/51,112 395,
27923069.html?i=0. Dostęp 10.03.2022.
- Masłowska, Dorota, i Jacek Tomczuk. „Polacy są uzależnieni od bycia trzymanymi za mordę”.
Newsweek, 08.02.2022, www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/dorota-maslowska-mnie-
bez-wojny-nie-ma-rozmowa/swvtldn. Dostęp 10.03.2022.
- Masłowska, Dorota, i Jacek Wakar. „Dorota Masłowska: «Bowie w Warszawie» niesie marzenie
o tym, że zjawi się jakiś Mesjasz i nas ocali”. *Newsweek*, 24.01.2021, www.newsweek.pl/
kultura/dorota-maslowska-opowiada-o-dramacie-bowie-w-warszawie/ khbb194. Dostęp 09.03.
2022.
- Mollet, Tracey Louise. *Cartoons in hard times: the animated shorts of Disney and Warner Brothers
in depression and war 1932-1945*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Rutkowski, Mariusz, i Katarzyna Skowronek. *Onomastyczna Analiza Dyskursu*. Wydawnictwo
AGH, 2020.
- Sobolewska, Justyna. „Kłątwa i nawiedzenie, czyli Polska z przeszłości według Masłowskiej”.
Polityka, 22.01.2022, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2149954,1,klatwa-i-nawie-
dzenie-czyli-polska-z-przeszlosci-wedlug-maslowskiej.read. Dostęp 09.03.2022.
- Szablewska, Katarzyna. „*Guilty pleasure* Doroty Masłowskiej i Krzysztofa Vargi – o grach komu-
nikacyjnych (z) popkulturą”. *Literatura i Kultura Popularna*, t. 26, 2020.
- Zamojska, Eva. „Naród, gender, popkultura. Nacjonalistyczne konstrukcje płci i seksualności w pop-
kulturowej odsłonie”. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, nr 12, 2017.

„MUSIC TO BE MURDERED BY” –
(NIE)ZNANE MELODIE I INNE (POP)KULTUROWE ELEMENTY
BOWIEGO W WARSZAWIE DOROTY MASŁOWSKIEJ
W PERSPEKTYWIE KRYTYKI FEMINISTYCZNEJ

Streszczenie

Główne cele artykułu to: (1) próba uchwycenia, zdefiniowania i zinterpretowania relacji pop-
kultury i krytyki feministycznej w *Bowie w Warszawie* Doroty Masłowskiej, (2) analiza sposobów
realizacji modeli genderowych w kulturze popularnej, tu zwłaszcza na podstawie piosenek big-
bitowych zawartych w dramacie, i (3) refleksja nad możliwym oporem względem opresyjnych sche-
matów tożsamościowych zaprezentowanych w dramacie Masłowskiej. Ponadto w kontekście *Bo-
wiego w Warszawie* refleksji poddaje się dwa pojęcia: „znanych” (hegemonicznych) oraz „zwario-
wanych” (subwersywnych) melodii (*looney tunes*). Artykuł podkreśla też dwoisty stosunek Masłow-
skiej do „popkultury” w perspektywie krytyki feministycznej.

Słowa kluczowe: popkultura; krytyka feministyczna; Dorota Masłowska; dramat *Bowie w War-
sawie*; znane melodie; zwariowane melodie; bierność; opór; gender; piosenki bigbitowe

“MUSIC TO BE MURDERED BY”:
(UN)KNOWN MELODIES AND OTHER (POP)CULTURAL ELEMENTS
OF *BOWIE W WARSZAWIE* BY DOROTA MASŁOWSKA
IN THE CONTEXT OF FEMINIST CRITICISM

S u m m a r y

The main purpose of the article are: (1) an attempt to capture, define and interpret the relationship between pop culture and feminist criticism in drama *Bowie w Warszawie* [Bowie in Warsaw] by Dorota Masłowska, (2) an analysis of the ways of implementing gender models in popular culture, here: especially on the basis of bigbit songs contained in the drama, and (3) reflection on possible resistance to the oppressive identity schemas presented in Masłowska's analysed book. Moreover, in the context of *Bowie w Warszawie*, two concepts are discussed: familiar (hegemonic) and looney (subversive) tunes. The article also highlights Masłowska's dual attitude to “pop culture” in the context of feminist criticism.

Keywords: pop culture; feminist criticism; Dorota Masłowska; drama *Bowie w Warszawie* [Bowie in Warsaw]; familiar tunes; looney tunes; passivity; resistance; bigbit songs