

## **Polityka pamięci a sprawa polska *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej**

Tytuł dramatu Doroty Masłowskiej – *Między nami dobrze jest* – zapożyczony został z jednej z piosenek legendarnego punkowego zespołu Siekiera (wydanej oficjalnie dopiero w roku 2008 na kompilacyjnym albumie *Na wszystkich frontach świata*), ponuro i groteskowo „opisującej” zbiorowy leśny gwałt. Na okładce wspomnianej płyty Tomasz Adamski, gitarzysta i autor tekstów zespołu, stwierdza: „Siekiera nie utożsamiała się z żadnymi lewicowymi ani prawicowymi ekstremizmami. Była po prostu zabójczym żartem, sadomasochistyczno-apokaliptycznym teatrem absurdu”<sup>1</sup>. W podobnej stylistyce utrzymany został interesujący mnie dramat Masłowskiej. Marek Radziwon wyrokuje: „to groteska, absurdalny żart z głupich reklam, ze sztucznego języka”<sup>2</sup>. Igor Kościelniak potwierdza: „Dorota Masłowska napisała świetną, groteskową książkę – komedię o Polakach. [...] Tytuł *Między nami dobrze jest* – brzmi jak wers musicalowej piosenki, chociaż oczywiście »dobrze« pojawia się w tej sztuce w ironicznym kontekście”<sup>3</sup>.

Stworzony na zamówienie warszawskiego TR oraz berlińskiego Schaubühne am Lehniner Platz dramat traktuje o relacjach trzypokoleniowej rodziny, którą tworzą Osowiała Staruszka – babka na wózku inwalidzkim, Halina – matka, oraz Mała Metalowa Dziewczynka. Bohaterki żyją w jednopokojowym mieszkaniu w starym wielokondygnacyjnym „budyńku ludzkim” w Warszawie<sup>4</sup>. Ta tragifarsa przypomina nieco starofrancuskie *fabliaux*, plebejskie satyry obyczajowe, gdzie w przestrzeni ograniczonej zwykle do jednego pomieszczenia

1 SIEKIERA: *Na wszystkich frontach świata*. Manufaktura Legenda Records 2008, nota na okładce. Adamski opublikował zresztą w 2005 roku w macierzystym wydawnictwie Masłowskiej – Lampie i Iskrze Bożej – tom poezji *Za czarną szybą*.

2 M. RADZIWON: *Nike 2009: Masłowska sobie kpi*. „Gazeta Wyborcza.pl”. [http://wyborcza.pl/1,75475,6675023,Nike\\_2009\\_Maslowska\\_sobie\\_kpi.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6675023,Nike_2009_Maslowska_sobie_kpi.html) [dostęp: 20.05.2014].

3 I. KOŚCIELNIAK: *Inna Masłowska. Komedia o Polakach*. „Polityka”, 29.10.2008. Także w wersji elektronicznej: <http://www.polityka.pl/tygodnik.polityka/kultura/ksiazki/272088,1,recenzja-ksiazki-dorota-maslowska-miedzy-nami-dobrze-jest.read> [dostęp: 21.05.2014].

4 Por. D. MASŁOWSKA: *Między nami dobrze jest*. Warszawa 2008. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, po cytacie podaję numer strony.

rozgrywały się codzienne dramaty pospólstwa<sup>5</sup>. Twierdzą jednak, że nie krytykuje tu Masłowska warstwy społecznej czy społeczeństwa, bo w tej sztuce społeczeństwa zwyczajnie nie ma.

Maryla Zielińska<sup>6</sup> zwraca uwagę, że krytyka przeprowadzona przez Dorotę Masłowską nie jest tak oczywista, jak chcieliby niektórzy, i wyraźną eksplikację znajduje dopiero w ujęciu scenicznym (krytyczka zajmuje się analizą spektaklu w reżyserii Grzegorza Jarzyny). Choć Zielińska nie pisze tego wprost – chodzi jej o to, iż *Między nami dobrze jest* realizuje właściwie wszystkie wyznaczniki nowego brutalizmu, zwłaszcza dzięki nastawieniu na naśladowanie obrazów telewizyjno-prasowych: „Dziś wielką wspólnotą nie jest naród, jakaś Polska, ale widowia serialu telewizyjnego czy czytelnicy gazetki cenowej »Dla Ciebie«, a jedynym miejscem, w którym się spotykają, jest śmietnik”<sup>7</sup>. Twierdzenie tyleż obrazoburcze, co niezwykle sugestywne. Naród doby postmodernizmu jako wspólnota, którą jednoczy **oglądanie seriali** – to rzeczywiście klucz do oceny sytuacji społecznej zarysowanej w tekście Masłowskiej. Kwestię tę chciałabym w niniejszym tekście rozwinąć.

Pejzaż naszkicowany w *Między nami dobrze jest* pozwala uchwycić ważne i często nieoczywiste elementy determinujące współczesne doświadczenie polskości. Możliwe staje się to zwłaszcza dzięki nieustannie odtwarzanym narracjom tożsamościowym i odesłaniom do jednostkowych pamięci.

Oswiała Staruszka, poruszająca się na wózku inwalidzkim, młodość przeżywała jesienią 1939 roku:

Wojna. Byłam wtedy młodą śliczną dziewczyną, a twarz miałam jak wiosna, serce tłukło się w młodej piersi jak słowiczek chwytany w... s. 6

...wracałam znad Wisły, bo dzień był całkiem upalny, z oczami jeszcze wciąż zbłękitniałymi od patrzenia w jej senną, chłodną, mydlaną, czystą... s. 11

Ja tylko z torebką, tylko w tej sukience w różyczki, wracałam znad Wisły, bo dzień był całkiem upalny, z oczami jeszcze wciąż zbłękitniałymi od patrzenia w jej senną, chłodną, mydlaną, czystą taflę... Rażno stukotały na bulwarze moje czółenka z rudawej skórki... s. 76

5 Zob. szerzej: *Historia życia prywatnego*. T. 2: *Od Europy feudalnej do renesansu*. Red. G. DUBY, P. ARIES. Oprac. D. BARTHELEMY. Przeł. W. BIENKOWSKA, W. GILEWSKI, K. SKAWINA. Red. nauk. przekł. A. Łoś. Wrocław 1998, s. 353.

6 M. ZIELIŃSKA: *Warszawski spleen, czyli fin de siècle i Grzegorz Jarzyna*. W: *20-lecie: teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010. 7 Ibidem, s. 175.

Opowieść snuta przez babcię okazuje się mantrycznie jednostajna, ledwo słyszalna, wielokrotnie przerywana... Ta swoista afatyczność nie wynika jedynie z faktu, że staruszki w zasadzie nikt nie słucha (Mała Metalowa Dziewczynka co najwyżej ją przedrzeźnia). Owe widoczne zaburzenia mowy są ufundowane głębiej, wręcz – fantazmatyczne. Babcia żyje w świecie duchów, w absolutnym oderwaniu od współczesności. Nie starcza jej języka, by zrealizować swą opowieść. Wyraźne trudności narracyjne wynikają z rozchwiania struktur czasowych, w jakich bohaterka egzystuje. Staruszka nie projektuje przyszłości. Pamięta nie po to, by przekształcać własną teraźniejszość. Druga wojna światowa to, według bohaterki, wspomnienie końca lata:

Przed wojną to się chodziło, że aż hej. Do kina, na wafle, na ptyfury, nad rzekę. Po piasku, po ziemi, nad rzekę. Po trawie, po fiołkach puszystych, nad rzekę, w upalne dni, gdy jej gruba, czysta, porznięta promieniami słońca jak jaka karafka, tafla... s. 7

Wrzesień roku 1939 zostaje skandyzowany. Podobne zabiegi stanowią jedną z cech rozpoznawczych warszawskiej narracji wojennej. Niejako symbolem pokolenia staje się wizja dziewcząt idących na barykady w letnich sukienkach<sup>8</sup>.

Bardzo intrygująco wygląda to zresztą w zestawieniu z audycją radiową, słuchaną wspólnie przez babcię i dziewczynkę; w audycji spiker maluje jakąś mityczną wizję Polski.

W dawnych czasach, gdy świat rządził się jeszcze prawem boskim, wszyscy ludzie na świecie byli Polakami. Każdy był Polakiem, Niemiec był Polakiem, Szwed był Polakiem, [...] po prostu każdy każdy każdy. Pięknym krajem była podówczas Polska; mieliśmy wspaniałe morza, wyspy, ocean, flotę [...]. Byliśmy wielkim mocarstwem, oazą tolerancji i multikulturowości, a każdy nieprzybywający tu z innego kraju, bo ówczesnie jak już wspominaliśmy ich nie było, był tu gościnnie witany chlebem... s. 70

Język, jakim przemawia stacja radiowa, zbliżony jest do języka babci – jest on równie niedzisiejszy i równie patetyczny. Podobieństwa idą dalej – obie opowieści zrywają ciągłość czasoprzestrzenną. Staruszka, mimo że **tu** siedzi na wózku inwalidzkim, żyje w przeszłości – spiker radiowy zaś **tu** przynosi wyimaginowane, fantazmatyczne opowieści dziejące się *in illo tempore*.

<sup>8</sup> Opowieści snute w podobnym tonie, poświęcone powstaniu warszawskiemu, znaleźć można na przykład w dokumentalnej książce Anny HERBICH: *Dziewczyny z powstania. Prawdziwe historie*. Kraków 2014.

Zbliżonego, choć przeciwnie skierowanego, zerwania ciągłości czasoprzestrzennego *continuum* doświadcza Mała Metalowa Dziewczynka. Podczas gdy babcia wzrusza się losem opisanej w radiu nieistniejącej Rzeczypospolitej („Polsko, kraino prześliczna, pamiętam, jak umierało twe piękno”, s. 73), wnuczka kipi z frustracji:

nie jestem żadną Polką, niby dlaczego? Takiej decyzji nie mogłam podjąć nawet podświadomie. Jestem Europejką. [...] Po co być jakimiś Polakami? s. 73

Tu i teraz dziewczynki stanowi Polska zaprzeczona, Polska, którą chce się uniemożliwić.

Owo dwuwektorowe załamanie się czasoprzestrzeni funduje obu kobietom **wykorzenie**. Anthony Giddens zauważa, iż w dawnych rozwiązaniach społecznych utrzymanie wzoru kulturowego wymagało przestrzegania tradycji oraz takiego posługiwania się czasem i przestrzenią, aby dało się wprojektować w nie przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość. W ten sposób dana społeczność wpisywała refleksyjną kontrolę działań w swoją czasoprzestrzeń, tworzyła ciąg transhistoryczny, który strukturyzował się w toku powtarzania kolejnych praktyk społecznych<sup>9</sup>. Obecnie sprawa przedstawia się zgoła odmiennie – refleksyjność umieszczona została u podstaw **reprodukcji systemu** (za sprawą nieustannie zwiększających się możliwości technologicznych struktury i wzorce społeczne podlegać muszą ciągłemu przemodelowywaniu), tradycja zaś istnieje o tyle, o ile legitymizuje ją ta nowa refleksyjność (która przy okazji „sama nie podlega autentyzacji przez tradycję”<sup>10</sup>). Wykorzenie zawiera w sobie jednak warunek wcześniejszego **zawierzenia**, najczęściej wynikającego z niecałkowitego rozumienia wiedzy leżącej u podstaw pewnych mechanizmów (tu zresztą pojawia się szczególna rola ekspertów, którzy dysponują nieweryfikowalnymi dla nas w praktyce kompetencjami, a obecność ekspertów uzależniona jest od społecznego w owe kompetencje zaufania)<sup>11</sup>. Tak więc babcia, słuchając radia, zawierza spikerowi i opłakuje nieistniejącą już (ani nigdy wcześniej) Polskę, prześliczną krainę. Dziewczynka z kolei, szukając normalności, nie zaściankowego, lecz światowego blichtru, zawiera komercyjno-konsumpcyjnym mediom i Polskę, ten głupi kraj, odrzuca.

Maryla Zielińska zauważa, że w wyrysowanej przez Masłowską relacji babci i wnuczki dochodzi do pewnego zrównania poziomu cier-

<sup>9</sup> Por. A. GIDDENS: *Konsekwencje nowoczesności*. Przeł. E. KLEKOT. Kraków 2008, s. 27.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Zob. ibidem, s. 16–20.

pienia i doświadczenia. Zrównanie to następuje „bez gloryfikacji, nie wprost, poprzez piętrowe zaprzeczenia, które odrywają ten świat od doraźności i ideologii, kierują ku fantazmatom”<sup>12</sup>. Polski może i nie da się zrozumieć bez cierpienia, ale martyrologię warto mierzyć obecnie inną miarą. W scenie właściwie kończącej dramat powtórnie przychodzi przecież osławiona druga wojna światowa. Osowiała Staruszka – w sukience w różyczki z czasów młodości i barykad – wraz z Metalową Dziewczynką stają się ofiarami ponownych nalotów na Warszawę. Dopiero gdy babcia umiera, dziewczynka zaczyna rozumieć wagę tradycji i własnych korzeni. Pojmuje nagle:

że nie dość, że jej ukochana babcia zmarła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie nigdy się nie urodziła, więc nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje, ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla wszystkich, a zwłaszcza dla wszystkich innych wszystkich.

s. 85

Farsowość tego przedstawienia przytłacza, szczególnie że – poza odkryciem przez protagonistkę własnej nigdzie niezakorzonej przezroczystości tożsamościowej – w strukturze przedstawionej rzeczywistości niewiele się zmienia (pozostałe postaci dramatu dalej zajmują się swoimi „sprawami”).

W ramach manifestowanego przez Masłowską wykorzenia szczególnie miejsce przypada Halinie, matce Metalowej Dziewczynki. Maryla Zielińska wskazuje, że Halina reprezentuje pokolenie stracone, naznaczone i zmienione przez PRL<sup>13</sup>. Trudno odmówić tej tezie zasadności, jednak ja dostrzegam także innych odpowiedzialnych za mentalny stan matki protagonistki dramatu.

Piotr Tadeusz Kwiatkowski, analizując mechanizmy współodpowiedzialne za formowanie się polskiej pamięci „czasów pokoju”, stwierdził, że w społecznej debacie „na temat PRL przewijają się dwa sprzeczne typy konstatacji”. Pierwszy z nich traktuje o „społecznej amnezji”, „o klęsce w walce o pamięć zbiorową”<sup>14</sup>. Drugi natomiast domaga się zamknięcia i porzucenia socjalistycznej przeszłości. W czasie więc, gdy zwrot pamięciowy święcił triumfy w dyskursach kulturowych i historycznych na całym świecie, gdy teoria Pierre’a Nory o *les lieux de mémoire* zwracała uwagę na konieczność upamiętniania wydarzeń przeszłości, w Polsce usuwano nazwiska i miejsca historyczne z nazw ulic, placów, demontowano pomniki, tablice pamiątkowe itd.

12 M. ZIELIŃSKA: *Warszawski spleen...*, s. 176.

13 Ibidem, s. 175.

14 P.T. KWIATKOWSKI: *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*. Warszawa 2008, s. 312.

Przyjęta po 1989 roku polityka symboliczna zaowocowała wieloma negatywnymi skutkami. Po pierwsze – nie przygotowała podwalin pod nowocześnie rozumianą zbiorowość. Elżbieta Hałas konstatuje, iż przełom transformacyjny zrealizował się w sferze symboliki jedynie w postaci przywrócenia świąt usuniętych przez komunistów. Nie stworzył żadnych swoich rysów tożsamościowych, które mogłyby pozwolić mieszkańcom III Rzeczypospolitej utożsamiać się ze znaczeniem proponowanych znaków<sup>15</sup>. Co zaskakujące, nie upamiętniono narodowym świętem nawet zwycięstwa Solidarności czy ofiar komunizmu. Ów konstrukt – Polska po roku 1989 – nie był więc Polską nową, a Polską „wskrzeszoną”, która w zetknięciu z aktualnymi problemami, z globalizacją, masową konsumpcją, ze społeczeństwem obywatelskim musiała ponieść, jako projekt, i poniosła fiasko. Swoiste wyrzucenie w 1989 roku historii Polski komunistycznej z historii Polski musiało wpłynąć na narracje tożsamościowe i pamięciowe.

Decyzja dotycząca polityki symbolicznej nie powinna zresztą dziwić, a przynajmniej nie musi. Frank Ankersmit wskazuje, że ten moduł zapominania występuje zazwyczaj wtedy, gdy społeczność wchodzi w nową rzeczywistość, odczuwa potrzebę odcięcia się od minionego<sup>16</sup>. Problem w tym, że bezpośrednio po deklaracji zapomnienia i odcięcia czarną kreską czasów PRL-u przeszczepili Polacy na swój grunt (a przynajmniej spróbowali) ten model nowoczesności zachodnioeuropejskiej, który bywa nazywany postmodernizmem, a który okazał się toksycznym implantem<sup>17</sup>. Jak ujął to Bogdan Baran: „Najbardziej postny z naszych postów, postkomunizm, zastał nas nieprzygotowanych na sprawę ponowoczesności”<sup>18</sup>. Rok 1989 okazał się więc dla Polski inaczej znaczący, niż zakładano, że będzie. Nie zamknął, jak wieściła Maria Janion, okresu organizowania tożsamości wokół tradycji okołoromantycznej, nie uczynił z kraju nad Wisłą miejsca „normalnego”<sup>19</sup>. Według Haliny Janaszek-Ivaničkovéj: „Na miejsce metanarracji lewicowych wdarły się błyskawicznie, odrzucane już gdzie indziej, metanarracje prawicowe o samoogarniającym się rynku, którego niewidzialna ręka doprowadzi społeczeństwo polskie do dobrobytu”<sup>20</sup>.

Zarysowana skrótowo „historia wyparcia” PRL-u z narracji o polskiej tożsamości jest jednym z elementów fundujących postać Haliny.

15 E. HAŁAS: *Symbole publiczne a polska tożsamość. Zmiana i niejednoznaczność w kalendarzu świąt państwowych III RP*. „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3–4.

16 Zob. F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 330–331.

17 Por. K. UNIEŁOWSKI: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 39–40.

18 B. BARAN: *Postmodernizm i końce wieku*. Kraków 2003, s. 9.

19 M. JANION: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 6.

20 H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ: *Literatura polska w wirach transformacji*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989: nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 1: *Transformacja*. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Warszawa 2005, s. 32.

Jest także pierwszym z czynników, które prowadzą w dramacie do totalnego wykorzenienia. Drugi to wizja nowego, wspaniałego świata, który okazał się poza zasięgiem:

Ja jako specjalistka przemieszczeń palet towarowych w przestrzeni sklepowej klasyczną metodą fizyczną, muszę wstawać wcześniej niż się położę i wracam z pracy dużo później niż znowu do niej wstałam. W braku przyszłości mają mnie jednak awansować na menedżerkę do spraw elektronicznego ustalania wagi realnej obiektów sektoru owoców i warzyw i myślę: a dlaczego właściwie nie spróbować? [...] A ja to już myślę: byle do tego urlopu, którego nie będę miała. Czytam, czytam i zdecydowałam się wreszcie. Nie ma mowy, w tym roku znowu nie pojedziemy na żadne wakacje. s. 28–29

Wyorzenienie, jakiemu podlega Halina, jest posthumanistyczne nie w sensie nadanym temu pojęciu w pracach Matthew Halla, Tima Ingolda, Geralda L. Bruns, Donny Haraway, Bjørnara Olsena czy Grahama Harveya, lecz w sensie najprostszym – spotykająca bohaterkę bieda i ogromny wysiłek fizyczny, który kobieta musi podejmować, są po prostu nieludzkie. Jednocześnie jednak realizują one (paradoksalnie!) dobrze jej znany komunistyczny porządek. George Bataille w typowy dla siebie poetycki sposób pokazuje, że komunistyczny ruch robotniczy do tego stopnia afirmował siły materialne (negując równocześnie duchowe), że uczynił z nich paradygmat, w ramach którego zaczęto rozpatrywać świat jako system rzeczy wzajemnie sobie podporządkowanych. Ta brutalna polityka realności zredukowała ostatecznie także człowieka do roli przedmiotu, ofiarowując mu w zamian wiele substytucyjnych fantazmatów<sup>21</sup>. Przykład krajów byłego bloku radzieckiego wydaje się więc podwójnie niezwykły: postmodernistyczna ekonomia, choć przyjęła logikę kapitalizmu, stanowi swoiste powtórzenie historii: w gruncie rzeczy również bowiem zasadza się na materialistycznej afirmacji rzeczy.

Halina wraca z pracy po godzinie dwudziestej trzeciej, a wstaje wcześniej, niż zdąży się położyć, wszelako usiłuje trwać w tym świecie w formule, która ewidentnie kobiecie nie służy. Nie mogąc zrealizować swojego pragnienia i wejść w posiadanie większości produktów, zaledwie „ociera się” o to, co niedostępne<sup>22</sup>. W tej substytucji towarzyszy bohaterce sąsiadka Bożena:

21 G. BATAILLE: *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*. Przeł. K. JAROSZ. Warszawa 2002, s. 151–153.

22 Por. D. NOWACKI: *Nowa Masłowska. Boki zrywać? Niekoniecznie*. „Gazeta Wyborcza”, 16.10.2012.

BOŻENA: O, jaka śliczna gazeta, „NIE DLA CIEBIE”.

HALINA: A tak, „NIE DLA NAS”.

BOŻENA: Bardzo ładna.

HALINA: Kupiłam sobie dzisiaj w kuble z makulaturą. Prawdziwa okazja – za darmo i w dodatku z rozwiązaną krzyżówką. Miła niespodzianka, gdzie ja bym miała głowę do jakichś tam krzyżówek!

BOŻENA: Ja od kiedy właściwie od zawsze obejmuję to stanowisko usuwania zanieczyszczeń sanitarnych w przestrzeniach prywatnych własnych, kompletnie nie mam czasu na takie rzeczy. Praca niewymagająca, ale męcząca i niesatysfakcjonująca.

s. 28

W sposób groteskowy i satyryczny Masłowska podejmuje wiele ważkich problemów. Jedne z drzwi małego mieszkania, w którym toczy się akcja dramatu, prowadzą na podwórko z pojemnikami na odpady. Miejsce to staje się istną wylegarnią „cudów” znoszonych do domu przez Halinę, substytutów lepszego, niedostępnego (ale jakby właśnie poprzez „wychachmęcenie” z kubła z makulaturą dostępniejszego) świata. Roch Sulima zauważa tymczasem, że semiotyka śmieci jest potrzebą tyleż nowoczesną, co jeszcze do niedawna w Polsce nieistniejącą. Polskie przysłowia „nie znają pojęcia śmieci jako odpadków, czegoś zbędnego”, a śmiecie były „symbolem własności, gospodarzenia, obfitości dóbr”. Stare śmiecie – pisze Sulima – to „wykładnik tożsamości”, to bogactwo<sup>23</sup>. Odpady stanowią symbol nowych czasów. Dziś stają się „obiektami kulturowej semiozy”<sup>24</sup>. W przypadku Haliny i Bożeny proces ten przebiega

23 R. SULIMA: *Antropologia codzienności*. Kraków 2000, s. 47 (przypis 17).

24 *Ibidem*, s. 47–48. Masłowska w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz poświęconej powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* pochyla się nad problemem semiozy śmieci od drugiej strony, mówiąc o swoistych symulacjach, jakie praktykują hipsterzy: „Kiedy poleciałam pierwszy raz do Nowego Jorku w 2007 roku, byłam pod wielkim wrażeniem Williamsburga i tamtejszej mody, bo słowa hipster wtedy jeszcze nie słyszałam, a tam było pełno ludzi ubranych w stylu »im gorzej, tym lepiej« – jakby wyszli chwilę wcześniej ze śmietnika. Williamsburg to długo niereanimowana część miasta przylegająca do Greenpointu, która nagle stała się mekką ludzi modnych bądź aspirujących do tego. To dzielnica, która dyktuje najbardziej zwyrodniałe trendy, jednocześnie deklarując ostentacyjną amodowość. Sposób, w jaki jej mieszkańcy są ubrani, rzeczy, które widziałam na wystawach sklepów, to było absolutnie to, co w *Kotach* nazywam zanurkowaniem w kuble na śmieci i wynurzeniem się z niego. Wiadomo, że prekursorem tego zjawiska jest styl punkowy, kiedy stroje przestały dążyć do piękna i harmonii, podkreślać status społeczny, a wręcz ostentacyjnie go przekreślały. Ale punk był bardzo wyrazistym stylem, a na Williamsburgu chodziło o jeszcze coś innego: programowy brak stylu, sposób, w jaki ubierają się ludzie biedni, wciągając na siebie co popadnie. Uderzyło mnie to: moda na wykluczenie, wykluczenie się za pomocą mody, moda na bycie niemodnym. Wydaje mi się to absolutnie realne, że taka osoba jak moja bohaterka, stylizując się na »Polkę z byłej Jugosławii«, pojawi się tam w ciągu dwóch, trzech lat”.

D. MASŁOWSKA: *Dusza światowa*. Rozmawia A. DROTKIEWICZ. Kraków 2013, s. 26–27.



wyjątkowo (nie)ciekawie: śmietnik pozwala im częściowo zaspokajać konsumenckie pragnienia.

Zauważmy, że wszystkie kapitalistyczne procesy, wpływające – co pokazuje Masłowska – toksycznie na polskie społeczeństwo, znajdują nie tylko utopijną realizację w społeczeństwie amerykańskim, ale poniekąd jakby z jego specyfiki właśnie się wywodzą. Symulacja<sup>25</sup>, sprawcze imaginarium kapitalistyczne<sup>26</sup>, wykorzenienie okazują się zrutynizowanymi elementami amerykańskiej konstrukcji państwowotwórczej – toksyczność uzyskują zaś dopiero w zetknięciu z kulturą logocentryczną, jak polska. Bożena i Halina muszą odgrywać swoje role, żyjąc w świecie nie dla nich – choć kobiety bardzo się starają, trudno im wyzbyć się upokarzającego poczucia sztuczności:

HALINA: Przepraszam, że tak to wszystko na niby, ale wszystko zjadłam, zanim się zmarnowało.

BOŻENA: No właśnie. No to nic. Będę lecieć, jutro muszę wstać wcześniej niż się położę.

HALINA: Ja też jak wrócę znacznie później niż znowu wstałam, to jeszcze muszę wytrzeć jezioro gazetą.

s. 40

Dzieje się tak, bo doświadczana przez Bożenę i Halinę nowoczesność jest zaledwie nowoczesności podróbką. Jeśli, jak chciał Baudrillard, współczesna francuska rzeczywistość jest wersją tej amerykańskiej, tyle że z dubbingiem, to jak nazwać tę przeszczepioną chirurgicznie na mocy transformacji w 1989 roku realność polską?

Polskie imaginarium i działające w jego ramach symulacje nigdy nawet nie zbliżą się do poziomu utopijności prezentowanej przez Amerykanów – **Amerykanie nie wiedzą**, że fakty dyktujące ich codzienność są sztuczne. To dzięki tej pragmatycznej oczywistości, naiwnej ufności w absolutną wiarygodność doświadczeń możliwa jest amerykańska nowoczesność<sup>27</sup>. Wszystkie inne społeczeństwa, pisze Baudrillard, naznaczone są jakąś „nieufnością wobec rzeczywistości”<sup>28</sup>. Obecność owej rzeczywistości, ugruntowana na mocy procesów historycznych i odczucia narastającego czasu, zostać musi zatem w przyjmowanym postmodernistycznym kapitalizmie

25 Por. J. BAUDRILLARD: *Ameryka*. Przeł. R. LIS. Warszawa 2011.

26 Zob. Ch. TAYLOR: *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Przeł. A. PUCHEJDA, K. SZYMANIAK. Kraków 2010. Imaginarium, korygujące postępowanie każdej z postaci w *Między nami dobrze jest*, jest oczywiście wizją zachodniego, postmodernistycznego modelu kapitalistycznego, w szczególnym zaś sensie: wyobrażenia o wartościującej znakowej referencji posiadanych przedmiotów. W związku z tym ostatnim Scott Lash wraz z Celią Lury proponują poszerzenie koncepcji społecznych imaginariów o aspekt konsumencki. Zob. S. LASH, C. LURY: *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*. Przeł. J. MAJMUREK, R. MITORAJ. Kraków 2011.

27 Zob. szerzej: J. BAUDRILLARD: *Ameryka...*, s. 104–105.

28 *Ibidem*, s. 105.

zakamuflowana, najlepiej zaś: usunięta. Społeczeństwo polskie przeżywa pod tym względem szczególne problemy – konieczność dziejowa zaszczepiła w nas niezbywalną potrzebę tożsamości i ciągłości. Ten wewnętrzny konflikt sprawia, że u Masłowskiej wszyscy członkowie społeczeństwa, niezależnie od stopnia zaaklimatyzowania w „nowoczesności”, jakoś tam pamiętają przeszłość (najczęściej sprowadzając ją do roli mitu) i za jej pomocą, często nieświadomie, podejmują choćby próby projektowania teraźniejszości i przyszłości. Niewiele ma to już jednak wspólnego z romantyczną wzniosłością:

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Otworzę, sprawdzę...  
A nie... Myślałam, że to przyszła II wojna światowa...

s. 19

HALINA: Teraz możesz już czekać, aż znowu przyjdzie II wojna światowa i wszystkie pieczołowicie gromadzone przez lata kubeczki po kefirze nareszcie się przydadzą.

s. 24

OSOWIAŁA STARUSZKA: Aż do Warszawy wkroczyli Niemcy...  
[...]

HALINA: Niemcy to ci, co mieszkają w RFN-ie i nie myją siatek, tylko wyrzucają, a kubków po kefirze to już w ogóle, no ciekawe. Jak im skóry po kurczaku zostaną, to ciekawe, w czym galaretkę sobie zrobią. Potem jak przyjdzie znowu II wojna światowa, to do nas będą przychodzić.

s. 35-36

PREZENTERKA: No to może być pan chyba pewien, że jak przyjdzie II wojna światowa, to pana korki naprawdę zadadzą bobu płomieniom podczas pożaru.

s. 52

Masłowska przedstawia polskość skarykaturowaną, bo z pokaźną historią, pozbawioną skutecznej polityki pamięciowej, niewolną od mitologizacji. Pronowoczesna chęć odrzucenia dawnego patosu okazuje się w praktyce chorobą, kompleksem, szaleństwem. *Między nami dobrze jest* ukazuje ten piękny kraj nad Wisłą jako bieda-Europę, biedakapitalizm, bieda(post)modernę, a nade wszystko – bieda-Polskę. Kilka lat po opublikowaniu dramatu autorka mówiła: „Polska jest brzydką dziewczyną w okresie pokwitania, która nie może siebie zaakceptować, chciałaby iść na operację plastyczną całej osoby i dokonać przeszczepu wszystkiego. Jeszcze nie ma takiego momentu, kiedy mogłaby powiedzieć: tak właśnie wyglądam, ładnie albo brzydko, ale właśnie tak. Wydaje mi się, że sztuka jest o pogardzie, codziennej zakamuflowanej wszędzie nienawiści. [...] jest tu moja afirmacja bycia Polką i polskości,

totalnie dzisiaj wyszydzonej, zmieszanej z błotem i traktowanej jako skaza”<sup>29</sup>.

Postępujące wraz z postmodernistycznym kapitalizmem wykożnienie nie napotyka w kraju nad Wisłą na żaden w zasadzie opór. Pełny obraz opisanych wcześniej metod zrywania ciągłości tożsamościowej wymaga, by wzbogacić je o jeden jeszcze czynnik.

Ukazana w *Między nami dobrze jest* postępująca degradacja tożsamości społecznej idzie naturalnie w parze z niemożliwie ciężką do udźwignięcia tożsamością indywidualną (choć jej ciężaru nie potęguje już romantyczny płaszcz Konrada). Światopogląd telewizyjny, o którym piszą Herbert Marcuse i Wojciech Zieliński<sup>30</sup>, przestaje być jedynie kwestią czy rezultatem pewnego wyboru, a zaczyna być inkorporowany w cały otaczający jednostkę świat. W analizowanym dramacie zagadnienie to zostało przedstawione niezwykle interesująco, wyeksponowano przy okazji wyobraźnię teatralną Masłowskiej – przyjęte rozwiązanie jest tyleż tekstualne, co dramaturgiczne.

Poza czytaniem gazetki cenowej z Tesco, czasopisma „Nie dla Ciebie” i niesatysfakcjonującą pracą, *gros* czasu bohaterki poświęcają telewizji (telewizor jest „wieczne włączony”). Już przy zawiązaniu akcji dowiadujemy się, że Halina „przybiera dogodną pozycję osoby czytającej gazetę i jednocześnie oglądającej telewizję” (s. 17–18). Zaangażowanie kobiet w śledzenie seriali i informacji serwowanych w programach telewizyjnych jest tak ogromne, że zupełnie nie dziwi fakt wkroczenia do zajmowanego przez nie lokum postaci telewizyjnych: Aktora i Prezenterki. Mało tego – drugie wnętrze, które w akcie II i z końcem aktu III staje się miejscem akcji (mieszkanie scenarzysty filmu *Koń, który jeździł konno*), wygląda identycznie z mieszkaniem kobiet – jedyną różnicą jest „pseudospendor” w postaci tandetnych elementów dekoracyjnych marki Ikea<sup>31</sup>.

Przez mieszkanie Staruszki, Haliny i Dziewczynki przewijają się więc hiperrealni bohaterowie telewizyjni, niejako stający się „zwykłymi” domownikami, z którymi się „zwyczajnie” współczystuje. Mimo to kobiety cały czas trwają „w swoich naturalnych pozycjach[,] z zaferowaniem śledząc wydarzenia w telewizorze” (s. 58). Strategicznej pozycji przed „pudłem” nie opuszczają nawet podczas powtórnego bombardowania Warszawy: kiedy Dziewczynka i Staruszka wal-

29 Polska to brzydka dziewczyna. Z D. MASŁOWSKĄ rozmawia J. SOBOLEWSKA. „Dziennik”, 16.10.2008. [http://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/167845,polska\\_to\\_brzydka\\_dziewczyna.html,2](http://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/167845,polska_to_brzydka_dziewczyna.html,2) [dostęp: 24.05.2014].

30 Zob. H. MARCUSE: *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Przeł. S. KONOPACKI et al. Oprac. i wstępem opatrzył W. GROMCZYŃSKI. Warszawa 1991, s. 27; W. ZIELIŃSKI: *Status etyki w kulturze ponowoczesnej: analiza propozycji Zygmunta Baumana*. Toruń 2001, s. 65.

31 W jednej z realizacji scenicznych dramatu doszło do utożsamienia tych przestrzeni – rozwiązanie takie zaproponował krakowski Teatr Bagatela w spektaklu

czą o życie pod śmietnikami, widzimy, jak „na swoich blaknących na słońcu fotelach” siedzą w oddali „w pozycjach telewizyjnych Halina i Bożena” (s. 84).

Symulakrum, w którym życie Haliny staje się życiem bohaterów serialu telewizyjnego i odwrotnie, wywłaszcza kobietę nie tylko temporalnie, lecz także przestrzennie. Dom, ta najbardziej podstawowa sfera prywatności, traci swój status – jest pełen przypadkowych ludzi, pełen światowych wydarzeń, światowych, choć zupełnie błahych i infantylnych problemów. Przemieszanie tego, co publiczne, z tym, co prywatne, znamionuje w dużej mierze naturę naszych czasów<sup>32</sup>: Witold Rybczyński wiąże ideę prywatności i domowości z tradycyjną historią klasy mieszczańskiej<sup>33</sup> – nowoczesna restrukturyzacja społeczna w ramach Baudrillardowskiej teorii symulacji zmienia przestrzeń zajmowaną przez człowieka. Dziś gra toczy się o mobilność, nomadyczność, „napięcie między zmysłem społecznym a wolnością indywidualną”<sup>34</sup>. Mieszkanie staje się więc w dramacie Masłowskiej **nie-miejscem** w znaczeniu, jakie terminowi temu nadał Marc Augé<sup>35</sup>. Nie-miejsca hipernowoczesności to te, które definiują się przez słowa i teksty. Jednostki przebywające w nie-miejscu wchodzi w interakcję jedynie ze znakami (na przykład zaleceniami typu „trzymaj się prawej strony”, zakazami „zakaz palenia”, informacjami „Unia Europejska finansuje przebudowę”). Użytkownik nie-miejsca korzysta z niego na mocy umowy (choćby symbolizowanej przez bilet, wignetę, kartę kredytową czy wózek w hipermarkecie) oraz w czasie zracjonalizowanym, posegmentowanym. Co ważne, społeczna i polityczna absolutyzacja ciągłego „teraz” sprawia, że choć początkowo nie-miejscom przeciwstawiły się miejsca (spacerowicz, włóczęga, turysta czy gracz<sup>36</sup> mogli powrócić do domowego zacisza), to w hipernowoczesności te płaszczyzny przenikają się. Hipernowoczesność – ów totalizujący symulacyjny świat tekstu – posiada moc uczynienia

w reżyserii Andrzeja Majczaka, gdzie utożsamiono także postaci Mężczyzny i Aktora oraz Edyty, Prezenterki i Moniki.

<sup>32</sup> Choć może niekoniecznie. Zbigniew Bidakowski widzi tu nawiązania do *Kartoteki Różewicza*: „Dzieło Różewicza powstało bezpośrednio po straszliwych doświadczeniach II wojny światowej. Twórczość Masłowskiej po innym przełomie – odzyskaniu przez Polskę niepodległości po okresie komunizmu, lecz nie od razu, tylko kilkanaście lat później”. Z. BIDAkowski: *Nihilizm dobrze wychodzi w teatrze*. „Rzeczpospolita.pl”. <http://www.rp.pl/arttykul/416930.html?print=tak&p=0> [dostęp: 25.05.2014].

<sup>33</sup> W. RYBCZYŃSKI: *Dom. Krótka historia idei*. Przeł. K. HUSARSKA. Gdańsk-Warszawa 1996, s. 81.

<sup>34</sup> J. BURSZA: *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*. W: M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Wstęp J. BURSZA. Warszawa 2011, s. VIII-IX.

<sup>35</sup> M. AUGÉ: *Nie-miejsca...*

<sup>36</sup> Por. Z. BAUMAN: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.

spektaklu ze wszystkiego: z tradycji, historycznej przeszłości, prywatności, ze wspólnotowości, z egzotyki: „w świecie hipernowoczesności jest się zawsze i nie jest się nigdy »u siebie« – strefy graniczne czy »progi« [...] nie wprowadzają już do światów całkowicie sobie obcych. Hipernowoczesność (która działa jednocześnie przez trzy figury nadmiaru: nadmiar wydarzeniowy, nadmiar przestrzenny i indywidualizację odniesień) znajduje swój pełny wyraz w nie-miejscach. Przez nie przekazywane są słowa i obrazy, które zapuszczają korzenie w różnorodnych miejscach, w których ludzie próbują budować część swojego codziennego życia”<sup>37</sup>.

Postaci *Między nami dobrze jest* nie są więc zaskoczone, gdy przestrzeń ich jednopokojowego mieszkania zostaje zawłaszczona przez aktorów telewizyjnych, gdyż do takiego modelu zdążyły się już przygotować. Wykorzenienie bowiem, jakie przedstawia Masłowska, dotyczy zarówno aspektu czasowego, jak i przestrzennego, i staje się znaturalizowanym nowoczesnym porządkiem egzystencjalnym. Oprócz wszystkich zaprezentowanych przeze mnie przykładów ilustrujących ten mechanizm jeszcze jeden wydaje się wart szczególnej uwagi.

Podczas lektury dramatu zaskakuje obsesja, jaką bohaterki przejawiają na punkcie jedzenia<sup>38</sup>. Naturalnie – z jednej strony produkty spożywcze stanowią oczywistą i znakomitą reprezentację postępującej manii konsumpcjonizmu (Bożena jest przecież „gruba jak świnia”) oraz dań natychmiastowych typu *instant*. Z drugiej – makabra scen jedzeniowych zostaje jednak skrajnie przerysowana:

HALINA: A może byś coś zjadła? Przeczytałam tu świetny przepis: leczo. Tą mielonkę pradawną z Tesco nie wyrzucasz, tylko obierasz z pleśni, jeśli jest już śliska[,] to podsmażasz, po czym tniesz na kilka plastrów szynki parmeńskiej. Kanapkowy seropodobny trzesz na parmezan, w konsystencji powinien przypominać już wymiędloną plastelinę, inaczej wciąż jeszcze się do czegoś może przydać. Wrzucasz to do starej grzybowej. Powinna już lekko opalizować.

BOŻENA: A skąd wziąć grzybową?

HALINA: Ugotować tydzień temu.

BOŻENA: Rzeczywiście bardzo proste. A te gorzkie zjełczałe na wierzchu to co?

HALINA: To orzeszki piniowe.

BOŻENA: Piniowe? A jakie to: piniowe?

37 M. AUGÉ: *Nie-miejsca...*, s. 74–75.

38 Sama Masłowska w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz do własnej jedzeniowej obsesji się przyznaje, umieszczając jednocześnie współcześnie polskie „mody” pokarmowe w polu skutków transformacyjnych. Por. szerzej: D. MASŁOWSKA: *Dusza światowa...*, s. 143–166.

HALINA: Też pierwsze słyszę. Ale całkiem smaczne, bardzo podobne do tych ziemnych z promocji, a wręcz to właśnie te same. Mam na nie sposób, jak ich nie jeść, to w ogóle nie czuć zjełczałym. Można jeszcze dodać cenę z chleba, żyły z mięsa, kości... Nie wyrzucać, usmażyć na łożu, ugotować na kurzych łapach, zmielić, usmażyć znowu, nie wyrzucać, tylko mocniej osolić i w kubeczki po kefirze, odgrzać, podgrzać, odsmażyć, zjeść, a jak już by się pieniło, to zwymiotować[,] a czasem nawet i wcale nie, i gotowe.

s. 37–38

Produkty, z których korzysta Halina, są tanie – zamiast sera kobieta używa wyrobu seropodobnego; mielonka udaje szynkę parmeńską, orzeszki ziemne zastępują piniowe. Świat substytutów i podróbek jest tu jednocześnie światem marzenia o europejskości: kobieta tłumaczy przecież, jak przyrządzić lecco – nie bigos czy swojską grochówkę. Scena ta ma, w moim mniemaniu, znaczenie szczególne.

Autorzy poświęconej gotowaniu i mieszkaniu pracy z antropologii codzienności – Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol – wskazują na swoistą kulturę ambiwalencję kuchni. Czynności kulinarne wymagają rytualizacji, zaangażowania emocjonalnego, swoistej innowacyjności, ale nade wszystko: strategicznego dochowania wierności tradycji<sup>39</sup>.

W dramacie Masłowskiej sytuacja jawi się odmiennie – Halina w zasadzie pragnie brylować kulinarnie, chce jednak stworzyć kuchnię nowoczesną (jak przystało na prawdziwego masterchefa). W zamierzeniu tym napotyka na wiadome kłopoty pragmatyczne (brak pieniędzy) oraz taktyczne (nie bardzo wie, jak miałyby to zrobić). Receptury, które posiada, nie nadają się – idea przepisu kulinarnego zakłada bowiem, że coś się **zawsze** robiło tak, a nie inaczej. Jest on medium gastronomicznej tradycji. W nowoczesnym społeczeństwie, w którym wykorzenia się jednostkę z jej temporalności i przestrzeni, w którym „rzeczywistość czasu” wypiera reklama, w którym organizuje się społecznie **paraliż historii i pamięci**<sup>40</sup>, kuchnia w swym tradycyjnym sensie dewaloryzuje się. Choć gazetka cenowa z Tesco proponuje bohaterkom sztuki mielonkę drobiową „Pradawną”, w jej skład wchodzi: woda (97%), skóry wieprzowe, płyn do mycia naczyń,

<sup>39</sup> Zob. M. DE CERTEAU, L. GIARD, P. MAYOL: *Wynaleźć codzienność*. T.2: *Mieszkać, gotować*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2011, s. 139. Kuchnia jest również miejscem społecznej niewidzialności. Tę anonimowość i nieuznanie kuchennego artysty-wytwórcy podkreśla w warunkach domowych rezygnacja z nazywania potraw. Tylko anonim zrobić może „coś z niczego” – zgodnie z historią mentalności, kimś takim jest kobieta. Por. ibidem, s. 203.

<sup>40</sup> Por. G. DEBORD: *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2013, s. 113.

płyn do spryskiwaczy, żelatyna i przyprawy. Dania jedzone na co dzień stanowią miszmasz wszystkiego ze wszystkim, są kuchnią terażniejszości, lecz kuchnią zwulgaryzowaną. Je się „suche pierdo z octem” (s. 11), „flupsy z papryką i spermą węgierskich kosmitów” (s. 14).

Wszechobecny zanik indywidualności przy jednoczesnej atomizacji społeczeństwa przynosi efekty, których zhiperbolizowaną do granic możliwości reprezentacją wydaje się Mała Metalowa Dziewczynka. Postać to wybitnie groteskowa i płaska: czytam ją jako makabryczną, absurdalną hybrydę, mutanta, który może zaistnieć w polskiej hiperrzeczywistości drugiego sortu. Przywołajmy choć niektóre fragmenty znamionujące banalność osobowości dziewczynki:

Niemcy, Niemcy, coś słyszałam o jakichś Niemcach... O Jezu, wiem, to ci, co tak jodłują!

s. 11

W końcu cały dzień siedzi babcia w domu bez windy, do nikogo ust otworzyć, więc jak wracam ze szkoły i aż do wieczora siedzę przed telewizorem, to nie mam czasu tej starej brukwi jeszcze gdzieś wozić! Rączo furgotały na wietrze moje warkoczyki, gdy tak sobie nie słyśmy jesiennym parkiem, ona opowiadała mi te swoje pyszne historie, jak pojechała na ten obóz koncentracyjny. Moim zdaniem trochę zżyna z *Czterech pancernych i psa i Allo Allo*, ale niech jej tam. W końcu jest postmodernizm.

s. 16

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Ja też nie jestem żadną lizbijką.

HALINA: Co ty znów wygadujesz, co to za słowa?

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Też nie znam, ściągnęłam dopiero z internetu.

s. 68

Mała Metalowa Dziewczynka jest postacią wykorzenioną absolutnie – nie ma przeszłości (odcina się od własnej historii i pochodzenia, nie chce być Polką), nie ma realnej wiedzy (tylko tę ściągniętą z Internetu), wreszcie – nie ma nawet swojego języka, porozumiewa się językiem zapożyczonym. Jest efektem finalnym masowej indoktrynacji konsumpcjonistycznej. Choć manifestuje swą niezależność (przynależy do subkultury metalowej, aczkolwiek znów jest to partycypacja jedynie pozorna, istniejąca w warstwie znaku), indywidualność dziewczynki sprowadza się zaledwie do strojenia sobie żartów, ignorancji, błazenady, obojętności.

Mała Metalowa Dziewczynka całą sobą realizuje ideały kultury terażniejszości – na wszystko patrzy zimnym okiem, wprawio-

nym jedynie do percepcowania telewizji<sup>41</sup>. Nie jest w stanie poprowadzić żadnej opowieści (nie ma świadomości ciągu dziejowego ani jakiegokolwiek ciągu przyczynowo-skutkowego), nie posiada tożsamości. Rzeczywistość tej bohaterki to **hipertekst**, ciągle aktualizujące się równoczesne i równoważne akty spektaklu<sup>42</sup>. Mała Metalowa Dziewczynka nie posiada żadnej samoświadomości, a co za tym idzie: **pamięci**. Dyskurs pamięciowy funkcjonował przecież dotąd jako etyczna przeciwwaga dla wielkiej Historii. Gdy tę ostatnią zniesiono na rzecz dosłownie rozumianej „historii powszechnej”, rację bytu straciła również indywidualna narracja. Postrzega więc Dziewczynka wszystko, co ją otacza, jako rodzaj „magazynu, supermarketu, rezerwuaru, z którego czerpie się potrzebne tematy, wątki, towary”<sup>43</sup>. Nie zauważa jednocześnie, że sama jest efektem tej rozrastającej się teraźniejszości – przedmiotem wyprodukowania przez współczesne technologie.

Zachowania, moduły myślenia i role, jakie Metalowa Dziewczynka przyjmuje, stanowią w rzeczywistości performatywne odgrywanie nowoczesnych postlinearnych wzorców<sup>44</sup>. Nie jest to jednak performatywność poszukująca podmiotowości, eksplorująca możliwości poznawcze, a jedynie forma udziału w karnawale. Monika Banaś wskazuje, że swą moc sprawczą czerpie tak rozumiany społeczny karnawał z rewolucyjnej zdolności reorganizacji zastanego porządku (a więc – odrzucenia tradycji) i że jest aktualnie, jako nacechowany hedonistycznie performans, „naczelnym konstruktorem formowania wiedzy i władzy”. Pojawiając się w różnych wariantach, pozwala na odtwarzanie zachowań we fragmentach,

41 Por. M. McLuhan: *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*. Przeł. N. Szczucka. Wstęp L.H. Lapham. Warszawa 2004.

42 Określeń znamionujących ponowoczesny symultaneizm jest zresztą znacznie więcej. Elżbieta Tarkowska pisze: „Dominująca rola teraźniejszości, chwili, »teraz«, znajduje wyrazistą egzemplifikację w specyficznych cechach czasu, właściwego kulturze współczesnej, identyfikowanego przez badaczy w zbliżony sposób, jako czas »postlinearny«, złożony z krótkotrwałych, wyrwanych z ciągu momentów, będący w istocie rzeczy »sukcesją epizodów bez konsekwencji« (Bauman), nazwany później przez tegoż autora »czasem puentystycznym«, a przez innych badaczy »czasem momentalnym« (Macnaghten i Urry), czasem sprowadzającym się do chwili, »poszatkowany[m] w tak drobne kawałki, że prawie nic już z niego nie pozostało« (Eriksen), »czasem błyskawicznym« (*instant time*) i wreszcie »czasem beczasowym« (*timeless time*) (Castells). Pod hasłem »kultury teraźniejszości« kryje się więc nie tylko dominacja teraźniejszości, uwspółcześniającej także przeszłość i przyszłość, ale i procesy detemporalizacji, znajdujące wyraz w strukturze czasu nieciągłego, pokawałkowanego, sfragmentaryzowanego, sprowadzonego do chwili”. E. TARKOWSKA: *Pamięć w kulturze teraźniejszości*. W: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*. Red. E. Hałas. Kraków 2012, s. 28.

43 Ibidem, s. 29.

44 Przyjęcie przez Dorotę Masłowską formalnych wymogów dramatyczno-teatralnych dodatkowo, jak miemam, podkreśla wagę performatywności dla zrozumienia wskazanych problemów.



„każdorazowo w innej kombinacji”. Jednostka często nie ma nawet świadomości, że jej własne zachowanie jest jedynie reprodukowaniem „zachowanego zachowania”<sup>45</sup>.

Performatywny udział w kulturze postmodernistycznej nie oznacza więc jednostkowej sprawczości. Jacek Wachowski, który śledzi relacje między społecznymi performansami a performatywnością w rozumieniu Johna Langshawa Austina, wskazuje, iż niekoniecznie ta współczesna materia życia ujawnia coś więcej niżli tylko „konstrukcyjną złożoność, heterogeniczność, hybrydalność”<sup>46</sup>. W *Między nami dobrze jest*, jak sądzę, wszystkie performanse są nieperformatywne, nie pozostawiają bowiem żadnych fizycznych, czasoprzestrzennych efektów. Cokolwiek mówi lub robi Mała Metalowa Dziewczynka, pozostaje to tylko w hipertekstualnej sferze znaków, nie przekształca rzeczywistości. Nawet bez udziału karkołomnych zaprzeczonych konstrukcji składniowych wypowiedzi bohaterki pozbawione byłyby mocy sprawczej: Dziewczynka nie jest podmiotem, a produktem, nie żyje we wspólnocie, którą można by budować, a w pospolitości. Zdaniem Judith Butler, językowy performatyw, wzbogacony o element rytualności, jest obecnie – mówiąc za Derridą – iterowalny, a zatem powtarza się bez woli czy obecności aktora. W *Walczących słowach* czytamy: „Społecznie złożone pojęcie rytuału (występujące również w Althusserowskiej definicji ideologii) pozbawione zostaje wszelkiego społecznego znaczenia. Jego powtarzalność oderwana zostaje od społecznego funkcjonowania i ustanowiona jako nieodzowna strukturalna właściwość wszelkiego znaku jako takiego”<sup>47</sup>.

Dyspozytorem reguł i fundatorem owej Derridiańskiej iterowalności w tak rozumianym modelu społeczeństwa ponowoczesnego jest naturalnie dominujący dyskurs medialny, który bohaterkom dramatu Masłowskiej dosłownie wchodzi do mieszkania, organizuje czas i przestrzeń. Mała Metalowa Dziewczynka przyjmuje docierające do niej komunikaty bezkrytycznie. Dopiero gdy w ramach tego groteskowego nieustannego recyklingu ponownie przychodzi druga wojna światowa, protagonistka poniekąd przerywa swój postmodernistyczny, karnawałowy taniec. W obliczu grozy bombardowania zauważa **palimpsestowość** przestrzeni i czasu:

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: O. A to ci niespodzianka.  
A dałabym głowę, że w miejscu, gdzie stoją teraz w powie-

45 M. BANAŚ: *Polityka jako performans*. W: *Performatywne wymiary kultury*. Red. K. SKOWRONEK, K. LESZCZYŃSKA. Kraków 2012, s. 292.

46 J. WACHOWSKI: *Performatywność w świecie performansów*. W: *Performatywne wymiary...*, s. 310.

47 J. BUTLER: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2010, s. 173.

trzu kawałki gruzu i kamieni, szkła i walające się luzem piksele, stała jeszcze przed chwilą moja kamienica! O, te lecące kawałki szuflad to doskonale poznaję, ale dałabym głowę, że były całymi szufladami, a wręcz komodą. Takie drzazgi, jak leca, to mieliśmy takie same, tylko to były krzesła. Te zęby tu to do złudzenia podobne do tych, co były u nas w domu grzebieniami, te strzępy to całkiem jak strzępy naszych zdjęć, z tą różnicą[,] że myśmy mieli całe. O, a ci Polacy, co leca, to też tacy nieopodal mieszkali, ale ci nasi to byli żywi i byli całymi Polakami, a nie ich latającymi na prawo i lewo niezidentyfikowanymi szczątkami. Czyżbym była pijana tak, że nie dość[,] że całkowicie nie pamiętam, bym kiedykolwiek cokolwiek piła to jeszcze nie mogła trafić do własnego domu? Ten[,] który się właśnie przewraca, do złudzenia go przypominał, a wręcz nim był. Dziwne.

OSOWIAŁA STARUSZKA: Wszystko to spadało, kładąc się warstwami. Zamknęłam oczy jeszcze mocniej, a gdy je otwarłam, już leżało, gruz-ciała-proch-ciała, miał-ciała, gruz-ciała, jak jaka upiorna lazania.

s. 80–81

Dochodzi zatem do zrównania egzystencjalnych czasoprzestrzeni babci i wnuczki. Dla tej pierwszej powraca wrzesień 1939 roku. Zniszczona Warszawa, później odbudowana, zostaje zniszczona ponownie, układając się w warstwy „lazanii” (lub po prostu w palimpsest). Polskie miasta, naznaczone procesami dziejowymi (by wymienić tylko te dwudziestowieczne: drugą wojnę światową, komunizm, transformację, globalizację), dokładnie w taki sposób funkcjonują: ich mury i ulice stanowią świadectwo nieustannego nadpisywania się czasu<sup>48</sup>. Również dla dziewczynki ta prawda zaczyna jawić się jako własne doświadczenie (i co ciekawe, bohaterka uświadamia je sobie konsumpcyjnie, poprzez zmediatyzowaną biografię przedmiotów: krzesel, grzebieni, komód). Uwikłanie w historię i niezbywalna historyczna determinacja tożsamości każdego człowieka dotykają Dziewczynkę wówczas, gdy zaczyna ona rozumieć prostą prawdę, że skoro babcia zginęła w bombardowaniu, to

jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje, ani nigdy nie istniała.

s. 85

<sup>48</sup> Taki model odczytywania sztuki streetartowej proponuje Andrzej OSĘKA: *Spowiedź ucznia*. W: *Polskie mury: graffiti – sztuka czy wandalizm*. Album. Oprac. R. GREGROWICZ, J. WALOCH. Toruń 1991. Podobnie interesującą analizę Wrocławia przedstawia także Magdalena GOŁACZYŃSKA: *Wrocławski palimpsest: pamięć przeszłości a lokalna tożsamość twórców i obywateli*. W: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*. Red. E. REWERS, A. SKÓRZYŃSKA. Poznań 2010.

Scena finałowa sztuki nie przynosi jednak fantastycznego rozmycia się dziewczynki w powietrzu. Jako biedna sierota bez domu (w sensie dosłownym i metaforycznym) domaga się chleba, stukając do drzwi scenarzysty filmu *Koń, który jeździł konno*. Jak można się domyślić, choć dziewczynka niemal kona z głodu, nie otrzymuje pożywienia, a jedynie miażdżący slogan („Chleba, chleba, a jak jej dam chleba, to kupi wódkę i narkotyki”, s. 86).

Scena ta jest farsowa do kwadratu. Nie tylko bowiem w duchu Hegla poprawionego przez Marksa dochodzi w niej do powtórzenia tragedii, która, repetowana, staje się komedią. Prosząc o chleb, dziewczynka niejako przywołuje wcześniejsze, wojenne opowieści babci. Martyrologia tej dwójki rzeczywiście, jak chciała Zielińska, zostaje zrównana. Nowoczesny racjonalizm, który George Ritzer opisuje w pryzmacie makdonaldyzacji, jest przecież tym samym dehumanizacyjnym mechanizmem, który ufundował Holocaust. Zdaniem Ritzera, ta największa w historii zbrodnia ludobójstwa posiadała wszystkie cechy racjonalizacji: dysponowała efektywnym mechanizmem, była skalkulowana i przewidywalna („proces miał coś z taśmy montażowej”), wreszcie – była uzależniona od biurokracji. Dzisiejsze „upowszechnienie racjonalizacji formalnej pod postacią makdonaldyzacji” – konkluduje autor – „potwierdza tezę Baumana, że Holocaust może się powtórzyć”<sup>49</sup>.

Zarysowane powyżej mechanizmy późnego kapitalizmu, kształtujące polskie społeczne struktury i imaginaria, potraktowane zostają przez Dorotę Masłowską satyrycznie, ale również w zgodzie z... postmodernistyczną estetyką.

\* \* \*

Zdaniem Bogdana Barana, symptomatycznymi cechami postmodernistycznej sztuki stają się trzy ruchy: zastąpienie parodii pastiszem, niezbywalne poczucie nostalgii za nieokreśloną bliżej stratą, symulowanie ciągłości historycznej za pomocą klisz i stereotypów. Baran podkreśla przy tym, że jednym z pierwszych teoretyków, którym udało się dostrzec i powiązać wskazane gesty, był Frederic Jameson<sup>50</sup>.

Autor *Postmodernizmu, czyli logiki kulturowej późnego kapitalizmu* już właściwie w tytule swojej pracy wyklada prezentowaną później tezę: „każde ustosunkowanie się do postmodernizmu w kulturze – pokorne lub piętnujące – jest jednocześnie z konieczności domniemanym lub dobitnym **stanowiskiem politycznym** dotyczą-

49 G. RITZER: *McDonalldyzacja społeczeństwa*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 1997, s. 57. Por. również: Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. F. JASZUŃSKI. Warszawa 1992.

50 B. BARAN: *Postmodernizm...*, s. 229–230.

cym istoty dzisiejszego wielonarodowego kapitalizmu”<sup>51</sup>. Ponieważ, jak dowodzi Jameson, „dzisiejsza twórczość estetyczna połączyła się w jedną całość z produkcją towarów”, rządzi się potrzebą ekonomii i jest „przejawem nowej fali amerykańskiej dominacji militarnej i ekonomicznej na całym świecie”<sup>52</sup>. Opisuje więc badacz zarysowane już w niniejszym tekście procesy społeczno-historyczne, uważając, że będą one w postmodernizmie determinowane przez hipertekst, przez „przestrzenną logikę *simulacrum*”: „przeszłość jako »odnośnik« staje się sama stopniowo ograniczana, następnie całkowicie przysłonięta, nie zostawiając nam nic poza tekstami”<sup>53</sup>. Procesowi temu towarzyszy oczywiście nostalgiczność, którą kanonizuje się w szeroko rozumianych praktykach intertekstualnych (przykładem stają się choćby filmowe remaki). Jesteśmy skazani, pisze socjolog, „na poszukiwanie Historii za pomocą naszych własnych pop obrazów i simulacrów tej historii, na zawsze pozostającej poza naszym zasięgiem”<sup>54</sup>.

Omówione w uzależnieniu od kapitalizmu praktyki artystyczne gatunkowo najlepiej reprezentuje pastisz: „Zanik indywidualnego podmiotu wraz z formalnymi tego konsekwencjami, nieosiągalność osobistego stylu, rodzi niemal uniwersalną dziś praktykę, którą można nazwać pastiszem”<sup>55</sup>.

Pojęcie to, jak zaznacza Jameson, stanowczo powinno zostać oddzielone od tradycyjnej parodii, ponieważ „zdolności piśmienne póżno kapitalistycznego świata odzwierciedlają nie tylko nieobecność jakiegokolwiek zbiorowego projektu, lecz także nieosiągalność uprzedniego narodowego języka [...]. W tej sytuacji parodia nie znajduje już dla siebie powołania; przeżyła się, a ta dziwna nowa rzecz – pastisz – powoli zajmuje jej miejsce. Pastisz jest bowiem, jak parodia, imitacją specyficznej maski, mową w martwym języku: ale jest to neutralna praktyka takiej mimiki, bez żadnego z ukrytych motywów parodii, pozbawiona satyrycznego impulsu, wolna od śmiechu i jakiegokolwiek przekonania, że obok tego nienormalnego, zapożyczonego na chwilę języka wciąż istnieje zdrowa, lingwistyczna normalność. Pastisz jest więc czystą parodią, posągami ze ślepych oczodołami”<sup>56</sup>.

51 F. JAMESON: *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*. Przeł. K. MALITA. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 66, podkr. – A.G.

52 Ibidem, s. 68. Fakt ten zresztą, zdaniem amerykańskiego krytyka, jest wystarczającym powodem, by zakończyć ciągle toczoną dysputę terminologiczną wokół trwania postmodernizmu i jego powiązań z modernizmem – odmiennością czasów współczesnych jest znacząca i silnie widoczna zwłaszcza w przekształceniach społecznych.

53 F. JAMESON: *Postmodernizm...*, s. 74.

54 Ibidem, s. 79.

55 Ibidem, s. 72.

56 Ibidem, s. 73

Logika, jaką rządzi się pastisz, jest więc logiką konsumpcyjną, a przez to najlepiej oddającą hiperrzeczywistą symulację. W *Między nami dobrze jest* językowe wygibasy postaci rzeczywiście odsyłają do pustki (nie mają oczekiwanej referencji, nie istnieje proklamowana i zaprzeczona polskość, nie ma twierdzeń prawdziwościowych), lecz są tym samym nacechowane historycznie. Każdy pastisz, podkreśla Stanisław Balbus, jest bowiem historyczny w tym sensie, że definiuje ów pastisz dystans wobec historycznego stylu – uświadamia proces, choć go nie przekształca<sup>57</sup>. W takim też świetle prezentuje problem Linda Hutcheon, która opisując tę kwestię w perspektywie rozwoju postmodernistycznej parodii, podnosi zdyskursowanie i przynależność tego estetycznego zjawiska do szerszej płaszczyzny społecznej, historycznej i ideologicznej<sup>58</sup>. Praktyka ta więc, jawnie nacechowana politycznie, poprzez rekodowanie i transkontekstualizację może stać się istotnym sposobem pogodzenia z przeszłością<sup>59</sup>. Z tego też powodu – zauważa Hutcheon – współdziała często pastisz z satyrą; razem tworzą przestrzeń „dla dodatkowych wymiarów społecznych”<sup>60</sup>, ciągle szukając dla sztuki miejsca w sztuce historii. Aktywność odbiorcza, której zabieg ten wymaga, zbliża jednocześnie adresata takiego tekstu do roli performerera. Staje się on dekodelem, poszukującym różnicy w powtórzeniu względem wzorca. To powtórzenie zaś, będące formą modalności, odpowiadać może – jak twierdzi Krzysztof Uniłowski – za dyskretne, niemal po Darwinowsku ewolucyjne przesunięcie<sup>61</sup>. W ten właśnie sposób literatura postmodernistyczna znajduje metodę powrotu do strategii opowiadania po uprzednim odkryciu naddanego zdyskursowania każdej z opowieści.

Możliwość, którą rysuje autor *Prawa krytyki*, dotyczy jednak działania samej literatury, nie zaś projektu społecznego. Oczywiście, trudno stawiać zarzuty tekstowi literackiemu, że nie oferuje konstruktywnych posunięć politycznych, a jedynie estetyczne. W sensie artystycznym zatem *Między nami dobrze jest* wygląda bardzo zgrabnie. Gdy jednak potraktować ten tekst w sposób, jaki

57 Zob. S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 56.

58 L. HUTCHEON: *Teoria parodii: lekcja sztuki XX wieku*. Przeł. A. WOJTANOWSKA, W. WOJTOWICZ. Wstęp W. WOJTOWICZ. Wrocław 2007. To nacechowanie ideologiczne miałyby wyrażać się w pretensji zgłaszanej przez pastisz do wyrażenia ciągłości i zawłaszczenia modyfikowanej historii.

59 Ibidem, s. 164. Stronę dalej badaczka dookreśla, że ponieważ tak rozumiana parodia zakłada istnienie reguły i jej naruszenia, może być praktyką tyleż konserwatywną, co transformatywną.

60 Ibidem, s. 177.

61 K. UNIŁOWSKI: *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. Katowice 2013, s. 37.

sugeruje sama Maślowska<sup>62</sup>, to jest jako próbę odpowiedzi na pytanie, co to znaczy być Polakiem dziś, sprawa nie wygląda równie obiecująco.

Interesujący mnie dramat miał być afirmacją polskości. I rzeczywiście – od pewnego momentu postaci rozpaczliwie poszukują swojej polskiej tożsamości, swojego „pępka”<sup>63</sup>. Poczucie ciągłości nie jest bohaterom jednak dane (i zresztą dane być nie może – może być jedynie podmiotowo, samodzielnie wywalczone), ciągle tęsknią za „Zachodem”, skąd rzekomo pochodzą. W pastiszowej zabawie Maślowska dość brutalnie ośmiesza tę niemal telewizyjną chęć reinwencji własnego rodowodu. Problem w tym, że choć sprzeciwia się pisarka traktowaniu Polski jak brzydkiej, niechcianej dziewczyny w okresie pokwitania, to nie tworzy żadnego projektu kraju nad Wisłą. Kiedy broni polskości, nie precyzuje, o jaką polskość jej chodzi, a jedynie odwołuje się do pięknego, acz pustego i iście nostalgicznego fantazmatu. A, jak starałam się pokazać, choć w III Rzeczypospolitej istnieje masowe społeczeństwo, trudno w zasadzie mówić o skonsolidowanym narodzie.

Przyjęta przeze mnie perspektywa każe twierdzić, że wspólnoty Polaków nie konstytuuje dziś wspólna polityka symboliczna ani tym bardziej wspólna narracja pamięciowa czy historyczna. Przeszczepiając na swój grunt późny kapitalizm, poddaliśmy się jego logice – przyjęliśmy go z całym dobrodziejstwem inwentarza, nie wynajdując jednocześnie żadnych swojskich lekarstw na bolączki postmodernizmu, nie uwzględniając naszej specyfiki kulturowej i gospodarczej. Nie stworzono żadnej wizji Polski nowoczesnej, która mogłaby sprostać wyzwaniom globalizacji. Słychać, co prawda, głosy postulujące politykę globalizacji<sup>64</sup> czy powrotu paradygmatu chrześcijańskiego<sup>65</sup>, na razie jednak czujemy tylko, że między nami nie jest dobrze.

62 Zob. *Polska to brzydka dziewczyna...* Por. także: J. CIEŚLAK: *Maślowska. Jedna z miliona*. „Rzeczpospolita”, 25.04.2009, dodatek: „Plus – Minus”, s. A21; *Polska do mnie mówi*. Z D. MASŁOWSKĄ rozmawia P. BRATKOWSKI. „Newsweek Polska” 2012, nr 40.

63 Por. fragment didaskaliów: „W oddali na swoich blaknących na słońcu fotelach siedzą w pozycjach telewizyjnych Halina i Bożena, wśród nich pęta się Edyta, nie wiedząc gdzie powiesić swoje majtki z mokrej ze wzruszenia koronki i siatką pełną papierków po mieszance wedlowskiej, i Monika w poszukiwaniu utraconego pępka” (s. 84).

64 Postulat taki – za Ronaldem Robertsonem – zgłosiła na przykład Ewa Rewers. Zob. E. REWERS: *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-nowoczesnej*. W: *Dylematy wielokulturowości*. Red. W. KALAGA. Kraków 2004.

65 Tadeusz Sławek pisze, że lekarstwem na bolączki postmodernistyczne może okazać się właśnie chrześcijaństwo, gdyż kieruje nim „ciągła dynamika”. Może ono pokonać naszą nowoczesność, gdyż samo w sobie jest ponowoczesne, sprzeciwia się jakiegokolwiek petryfikacji w teraźniejszości oraz działa w planie społecznym, jak i jednostkowym. Zob. T. SŁAWEK: *Myslenie jako powinność egzystencjalna, czyli o tym, jak tradycja katolicka może wpływać na kształt badań literackich*. Przeł. A. MIŁEK-DZIEMBA. W: T. SŁAWEK: *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości: wybór esejów*. Wybór Z. KADŁUBEK. Katowice 2006.

Anna Gębala

**Memory Politics and the Polish Case:  
Dorota Masłowska's *Między nami dobrze jest***

**Summary:** The author refers to Memory Studies and analyzes the way in which Dorota Masłowska depicts Polish society that took part in the democratic transition 1989–1990. Masłowska puts emphasis on the mechanisms of late capitalism that shape both imaginary ideas and real social structures. The literary representation of the nation points to a community constructed not upon the tradition and history but on the simulacra produced by politically inclined discourse of media, pop culture and consumerism. This outlook offers an interesting point of departure for analyses of social and political changes (especially those following the transition in 1989 and the symbolic politics adopted in that time) mediated by literature. Levels and contexts depicted in the article represent a range of influences, relations, borrowings, persuasion and narratives that accompanied by memory work shape social and individual identities of contemporary Poles.

**Key words:** capitalism, community, simulacrum, Masłowska, history

Anna Gębala

**La politique de mémoire et la question polonaise  
*Między nami dobrze jest* de Dorota Masłowska**

**Résumé :** En partant des études de mémoire (Memory Studies), l'auteure analyse le portrait créé par Masłowska de la société polonaise après la transformation de 1989. Ce sont les mécanismes du capitalisme tardif formant les structures sociales et l'imaginarium qui se mettent ici au premier plan. La représentation littéraire du peuple en tant que la communauté construite non pas autour d'une tradition ou bien une histoire mais autour du simulacre élaboré et reproduit par le discours médiatique, la culture pop et le consumérisme marqué politiquement et fortement exposé par Masłowska. La perspective adoptée offre une optique intéressante pour analyser les changements sociaux et politiques (surtout ceux qui résultent de la transition du système et de la politique symbolique appliquée après 1989) dont le transmetteur est la littérature. Les plans et les contextes pris en considération présentent l'éventail des influences, relations, emprunts, persuasions et fabulations auxquels par le moyen de la mémoire sont soumis les identités collectives et individuelles de polonais et polonaises contemporaines.

**Mots clés :** capitalisme, communauté, simulacre, Masłowska, histoire