

 <https://orcid.org/0000-0002-0582-3906>

Paweł Regiewicz

Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach (student)
e-mail: pawel.regiewicz@gmail.com

MUZYCZNOŚĆ W INNYCH LUDZIACH DOROTY MASŁOWSKIEJ

Musicality in Dorota Masłowska's *Inni ludzie*

Abstract: In this text I interpret the novel by the author of *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* with special attention to the musicality present in it. Using the concept of Andrzej Hejmej, I analyze the stylistic tropes present in the novel (instrumentation, alliteration), musical references and transpositions of musical forms (aria, sonata, counterpoint), considering what functions they perform in the novel. I pay special attention to indirect and direct references to hip-hop culture appearing in Masłowska's book (e.g. rhythmic and rhyming narrative flow, onomatopoeias, vocal instrumentation). I show how the elements of musicality present in the novel influence its shape.

Keywords: hip-hop, musicality, Dorota Masłowska, musical forms

Dorota Masłowska zadebiutowała w 2002 roku *Wojną polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną*, która reklamowana była jako pierwsza „powieść dresiarzka”¹ w Polsce. Mimo braku definicji tego gatunku da się wyodrębnić pewne jego cechy. Najważniejszym elementem wydaje się tematyka, poruszająca subkulturę dresiarzy. Za takich uznaje się osoby mieszkające w blokowiskach, które ubierają się – jak sama nazwa wskazuje – w charakterystyczne spodnie i bluzy dresowe. Ważniejsze od ubioru wydają się jednak zachowania członków tej subkultury, łączące miejską wulgarność, chłopską prostolinijność i skłonność do uprzedzeń wobec obcych ludzi². Ważnym kontekstem dla tej subkultury jest przestrzeń – miasteczka lub osiedla blokowisk umieszczone na obrzeżach dużych miast. Blokowiska przez badaczy powieści

¹ W. Moch, *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*, „Linguistica Bidgostiana” 2004, nr 1 (17), s. 97.

² *Dresiarz* [w:] P. Żmigrodzki (red.), *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/48554/dresiarz> (dostęp: 19.08.2023).

środowiskowych są określane jako przedmieścia, których hermetyczność wzmacniana jest poprzez brak alternatywy, a jedyna przestrzeń znana mieszkańcom bloków to „budynki pomalowane z oszczędności tylko do połowy, komórki, rudery, w których mieszkają bezdomni, strychy i bagno”³. Dresiarzy charakteryzuje także słuchana przez nich muzyka – hip-hop⁴, co również połączone jest z przestrzenią.

Muzyka rapowa wraz z jej kulturą powstała w połowie lat 70. w Stanach Zjednoczonych, a konkretnie nowojorskiej dzielnicy Bronx. Oprócz rapu – który jest sposobem melorecytacji – na subkulturę hip-hopu składają się także inne formy ekspresji: breakdance, didżeing oraz graffiti. Po zmianie ustrojowej w 1989 roku do Polski zaczęła przenikać muzyka hip-hopowa⁵ i trafiła na żyzny grunt. Z początku, jak uważa Tomasz Kleyff: „w Polsce dominował uliczny rap traktujący o problemach, podziałach społecznych, raczkującym kapitalizmie i sytuacji młodego człowieka bez perspektyw, który często radził sobie, żyjąc na bakier z prawem”⁶. Polski rap charakteryzuje także lojalność. Wartość ta jest jednak zarezerwowana dla mieszkańców blokowisk, nie zaś dla tych, którzy dzierżą władzę lub obnoszą się z pieniędzmi. Punktem wspólnym z amerykańskim rapem – oprócz biedy – jest często zaniedbanie przez rodziców. Kleyff pisze: „Uliczne teksty powstają w głowach ludzi, którzy na ogół nie mieli ciekawego dzieciństwa, którzy musieli o siebie zadbać, a w ich domach się nie przelewało”⁷. Hip-hopowi tekściarze od początku sięgają do tematyki społeczno-miejskiej – niektórzy badacze tego gatunku muzycznego porównują tematykę podejmowaną przez raperów do pozytywistycznych tekstów traktujących o mieście i społeczeństwie⁸.

Hip-hop wydaje się być nierozzerwalnie związany z kulturą blokowisk⁹. Długie przebywanie na ulicy sprawiło, że twórcy rapu posiadają „specyficzną wrażliwość, zdolność obserwacji i przekładania tego na rymy pisane językiem, którym mówi się na co dzień”¹⁰. Te cechy posiada również Masłowska, która oprócz bycia prozaiczką zaangażowana jest w realizację projektów muzycznych. Pod pseudonimem Mister D nagrała płytę z parodystycznymi piosenkami, a w 2023 roku wydała w wytwórni SBM album rapowy *Wolne*, nie porzucając jednak charakterystycznych dla swojego

³ I. Adamczewska, „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 129.

⁴ Ibidem, s. 163–164.

⁵ W lutym 1995 roku prawdopodobnie pierwszy koncert rapowy w Polsce zagrali Beastie Boys, a wcześniej stacje radiowe emitowały audycje puszczające ten typ muzyki. Por. T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 69–70.

⁶ A. Cała, M. Flint, K. Jaczyński, T. Kleyff, D. Węclawek, *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 11.

⁷ Ibidem.

⁸ T. Florczyk, *Rap to nie zabawa już*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2020, s. 55–62.

⁹ Zob. P. Fliciński, S. Wójtowicz (red.), *Hip-hop słownik*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007. Duża liczba haseł znajdujących się w słowniku odnosi się do życia w blokach.

¹⁰ A. Cała, M. Flint, K. Jaczyński, T. Kleyff, D. Węclawek, *Antologia polskiego rapu*, op. cit., s. 10.

stylu groteski i ironii¹¹. Szczególnie interesujący jest przytoczony wyżej przez Kleyffa opis raperów. Do tej pory badacze zajmujący się twórczością Maślowskiej zwracali uwagę na jej czułość wobec dźwięków i języka¹², co odbijało się na jej prozie.

Autorka *Innych ludzi* jest niezwykle wyczulona na dźwięki ulicy, na głosy miasta, na polifonię ludzkich dialogów, stąd jej teksty naznaczone są rytmem języka mówionego¹³, co według niektórych krytyków było świadectwem „nieudolności artystycznej i niemądrej, młodzieńczej buty, szokującej arogancji wobec piękna mowy polskiej”¹⁴. Jednakże, jak zauważa Marta Bukowiecka, utwory Maślowskiej to „wewnętrznie udialogizowane obrazy wielu cudzych języków”¹⁵, które wyczulona na język i jego brzmienie autorka odtwarza w swoich tekstach. Dzięki swojej uważności skierowanej na język ulicy prozaiczka w swoich powieściach była w stanie rzetelnie oddać rytm życia miasta. Ważnym elementem prozy Maślowskiej, również służącym scharakteryzowaniu społeczeństwa, są nawiązania popkulturowe, pojawiające się czasami pod postacią popularnych sloganów – często poddanych przemianom znaczeniowym¹⁶ – lub jako intertekstualne odniesienia¹⁷. W *Innych ludziach*, w kontekście popkulturowym, najbardziej będą mnie interesować odniesienia do kultury hip-hopu, na której oparta jest cała powieść. Dorota Maślowska zawiera w swojej twórczości wiele cech charakterystycznych dla rapu, jak wspomniane wcześniej zdolność obserwacji oraz wyczulone na język ucho. Stąd nie może dziwić w omawianej powieści wielość nawiązań do muzyki i kultury hip-hopowej.

Myśląc o zainteresowaniach autorki *Wojny polsko-ruskiej* muzyką w ogóle, a szczególnie rapem, warto wspomnieć o roli muzyki w życiorysach autorów, którzy też ją wykonują. Badacze tej tematyki często zwracają uwagę na rolę, jaką odgrywa muzyka w biografiach autorów – np. u Pawła Sołtysa, prozaika oraz tekściarza zespołu Pablopavo i Ludziki, u Stasiuka, który oprócz swojej świetnej prozy wykonuje adaptacje muzyczne utworów Adama Mickiewicza wraz z ukraińskim zespołem Haydamaky¹⁸, lub u Mariusza Czubaję, który jest saksofonistą¹⁹. Doświadczenie Maślowskiej w tworzeniu piosenek oraz zauważany przez badaczy świetny słuch

¹¹ O grotesce i ironii w prozie Doroty Maślowskiej pisała M. Bukowiecka, *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Maślowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3, s. 107–130.

¹² A. Wójtowicz-Zajac, *Świat w języku: o prozie Doroty Maślowskiej* [w:] A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska (red.), *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 2*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 303–331.

¹³ W. Moch, *Język dresiarzy...*, op. cit., s. 97–114.

¹⁴ M. Bukowiecka, *Świat jako język...*, op. cit., s. 107.

¹⁵ Ibidem, s. 108.

¹⁶ Ibidem, s. 121.

¹⁷ W. Moch, *Język dresiarzy...*, op. cit., s. 114.

¹⁸ Projekt ten nazywa się *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*.

¹⁹ Więcej na temat doświadczeń muzycznych pisarzy oraz wpływu, jaki miały na ich prozę, pisze A. Regiewicz, *Głośnie pióra*, Wydawnictwo Naukowe UJD, Częstochowa 2020.

językowy²⁰ – wyrażany również poprzez wykorzystanie prozodycznych i fonicznych właściwości języka – dają podstawę poszukiwaniom muzyczności w jej prozie.

Czym jest owa muzyczność? Studia nad tym zagadnieniem cieszą się coraz większym zainteresowaniem, co przekłada się na rosnącą liczbę opracowań naukowych, w których bada się to zjawisko²¹. Na przełomie lat 70. i 80. Ewa Wiegandt definiowała muzyczność w literaturze jako wykorzystanie konkretnych form muzycznych podczas tworzenia tekstów (kontrapunkt, lejtmotyw, fuga)²². Kolejną ważną refleksją wydaje się tekst Michała Głowińskiego na temat muzyczności literatury i literackości muzyki, przynoszący próbę ustrukturyzowania dyskursu teoretycznego²³. Jednak dopiero Andrzej Hejmej w *Muzyczności dzieła literackiego* zbudował spójną propozycję metodologiczną obejmującą badania nad obecnością muzyki w literaturze. Wyszedł on z założenia, że nie da się jednoznacznie zdefiniować tego pojęcia²⁴. Krakowski literaturoznawca wyodrębnia trzy rodzaje muzyczności. Pierwsza realizuje się w sferze brzmieniowej – prozodii oraz instrumentacji głoskowej²⁵. Jest to muzyczność ujawniająca się na podstawie analizy utworu i traktowana jest jako najbardziej podstawowa i powszechna²⁶. Jednakże, jak zauważa badacz, „chodzi nie o immanentne ukształtowanie fonetyczne jakiegoś języka, lecz o nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego [...]”²⁷. Muzycznością drugą Hejmej określa literacką prezentację muzyki²⁸. Polega ona na odniesieniach w utworach literackich do konkretnych dzieł lub gatunków muzycznych. Jej efektem jest tworzenie relacji intertekstualnych oraz intratekstualnych w tekście literackim. Przez muzyczność drugą zachodzi „stematyzowanie muzyki w dziele literackim [które – P.R.] bardzo często jest sfunkcjonalizowane w taki właśnie sposób, by spełniać na poziomie metatekstowym funkcje ważnego komentarza”²⁹. Bez tego komentarza zjawiska charakterystyczne dla muzyczności pierwszej i trzeciej pozostają niezauważone. Od tej muzyczności zazwyczaj rozpoczyna się badanie utworów literackich w tej perspektywie. Trzeci rodzaj muzyczności polega na retorycznych

²⁰ A. Wójtowicz-Zajac, *Świat w języku...*, op. cit., s. 315.

²¹ W XX wieku pisali o muzyczności tacy badacze jak Konrad Górski, Tadeusz Makowiecki oraz Michał Głowiński. Natomiast studia nad muzycznością zaczęły się dynamicznie rozwijać w XXI wieku. Obecnie wielu badaczy zajmuje się problemem muzyczności, m.in. Andrzej Hejmej, na którego koncepcji trzech muzyczności opieram swoją analizę, Magdalena Wasilewska-Chmura, Jakub Momro oraz wielu innych.

²² E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* [w:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 106.

²³ M. Głowiński, *Muzyczność literatury – literackość muzyki* [w:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., s. 65–82.

²⁴ A. Hejmej, *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego* [w:] idem, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 51.

²⁵ Ibidem, s. 63–68.

²⁶ Ibidem, s. 63.

²⁷ Ibidem, s. 67.

²⁸ Ibidem, s. 68.

²⁹ Ibidem, s. 73.

strategiach kompozycji opartych na muzyce³⁰. „Muzyczność ukryta” – jak nazywa ją Hejmej – jest najmniej oczywistym i najtrudniejszym do opisanego rodzajem muzyczności. Badacz zauważa, że „nie idzie o formalną transpozycję kompozycji muzycznej w obrębie danego utworu literackiego, w rzeczywistości niemożliwą do zrealizowania [...]”³¹, dzieje się tak z powodu ograniczeń możliwości „sygnalizowania odniesienia intersemiotycznego (intermedialnego)”³². Przykładem muzyczności ukrytej jest przekładanie formy muzycznej (np. kontrapunktu) na narrację, lecz zaliczają się do niej wszystkie formalne zabiegi czerpiące z form muzycznych. Elementy wskazujące na muzyczność trzecią mogą występować jako czytelne odniesienia, np. w formie cytatu muzycznego lub jako „impulsy metatekstowe”³³, gdzie muzyczność staje się trudniejsza do zauważenia i zinterpretowania³⁴.

U Masłowskiej na trop muzyczności jej prozy – a szczególnie *Innych ludzi* – naprowadza nie tylko fakt stworzonych przez nią piosenek, lecz również akcja promocyjna towarzysząca wydaniu powieści. Autorka najpierw zarapowała fragment tekstu, a następnie umieściła nagranie na YouTubie, portalu społecznościowym przeznaczonym do dzielenia się nagraniami audiowizualnymi. Na podstawie książki nagrano audiobook, na którym wyraźnie słychać wpisany w tekst hip-hopowy rytm. Powstała także adaptacja powieści, w której postaci i narrator wypowiadają się nie w sposób normalny, lecz rapując swoje kwestie³⁵.

Proweniencję muzyczną, a szczególnie rapową, podkreśla również obwoluta powieści nawiązująca do okładki płyty CD. Umieszczono na niej napis: „Parental advisory explicit lyrics”³⁶, charakterystyczny dla albumów muzycznych zawierających niecenzuralne zwroty. Standardowo umieszcza się go na płytach, aby ostrzec słuchacza przed dużą liczbą wulgaryzmów i treści niedozwolonych dla niepełnoletnich odbiorców. Co ciekawe, tego typu ostrzeżenia zaczęto umieszczać na płytach dopiero w momencie pojawienia się na rynku albumów raperskich epatujących wulgarnością³⁷. Podobieństwo okładki książki do rapowego albumu muzycznego zarysowuje tematykę powieści wyraźnie sięgającej do kultury hip-hopu. Tego typu rozwiązanie wydaje się świetnym przykładem realizacji muzyczności drugiej, która – jak pisał badacz – daje przyczynek do szukania innych rodzajów muzyczności w tekście. W tym przypadku odwołanie to nie jest elementem intradiegetycznym, ale wynika z kontekstu kulturowego. Masłowska wykorzystuje zatem zabieg transpozycji polimedialnej,

³⁰ Ibidem, s. 72–76.

³¹ Ibidem, s. 75.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 74.

³⁴ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła...*, op. cit., s. 51–76.

³⁵ *Inni ludzie* (2021, reż. A. Terpińska).

³⁶ D. Masłowska, *Inni ludzie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

³⁷ Napis umieszczony w formie naklejki na okładce książki może sugerować związki popkulturowe z albumem *Rhyme Pays* rapera Ice-T, który rzekomo jako pierwszy otrzymał to oznaczenie. Por. H. Siegmund, *The Ice Opinion*, St. Martin's Press, New York 2010.

kojarząc okładkę książki z okładką płyty i sugerując, że pomiędzy narracją literacką a muzyką istnieje wyraźna paralela³⁸.

Przyjrzyjmy się teraz samej powieści. Rama narracyjna zbudowana jest na zestawieniu dwóch światów: blokowiskowego, reprezentowanego przez Kamila i jego pragnienia bycia raperem, oraz wielkomiejskiego i nowobogackiego, którego przedstawicielką jest Iwona. Masłowska zderza światy w typowo szekspirowski sposób, ukazując ich nieprzystawalność, a zarazem niezwykle przyciąganie się tych dwóch skrajnych środowisk. Kamil nie jest profesjonalnym muzykiem, a jedynie marzycielem, stąd jego umiejętności tworzenia spójnych i rytmicznych tekstów pozostawiają wiele do życzenia. Chłopak mieszka na osiedlu jednego z warszawskich blokowisk, a jego sytuacja materialna jest kiepska. Podobnie trudne są relacje Kamila z rodziną czy środowiskiem. Ignorowany, dręczony, nosi w sobie wiele złości i cierpienia. Szukając wyjścia z patowej sytuacji, zajmuje się dilerką, żyje z drobnych kradzieży, wciąż licząc na to, że jego amatorskie „nawijki” pozwolą mu zaistnieć. Ima się różnych zajęć i właśnie w trakcie jednej z wykonywanych przez niego prac – podczas naprawiania toalety – poznaje Iwonę, mieszkającą na bogatym osiedlu w Warszawie. Kobieta przeżywa kryzys małżeński. Niezadowolona ze swojego życia szuka ukojenia w nadużywanych przez nią benzodiazepinach i w ramionach młodych chłopców. W ten sposób poznaje Kamila.

Masłowska bawi się konwencją. Nie da się ukryć, że autorka nawiązuje do dobrze osadzonego w tradycji wątku romansowego napotykanego przeszkodę. Tą w tym przypadku okazuje się nie tylko różnica wieku, ale i pochodzenie społeczne oraz dystans środowiskowy, sygnalizowany odmienną przestrzenią: blokowiska i prywatnego osiedla. Ponadto, idąc z duchem czasu, Masłowska nie opiera relacji na miłości, lecz na seksie, zwyczajnym, biologicznym odruchu, zapewniającym obojgu zaspokojenie. Dla Iwony to odpowiedź na znudzenie, dla Kamila próba ratowania budżetu rodzinnego – kobieta bowiem płaci za dodatkowe usługi. Masłowska – podobnie jak ma to miejsce w narracjach raperskich – nie udaje, że pomiędzy tym dwojgiem jest coś więcej. Biologia pozostaje biologią, popęd i ekonomia idą w parze. Nie ma udawania ani markowania. Jest za to brutalna prawda o relacjach.

Drugim, ważnym w moim przekonaniu wątkiem raperskim jest mit sukcesu: od zwykłego chłopca do rapera. Kamil głęboko wierzy, że uda mu się odnieść sukces, choć nie posiada środków na nagranie płyty. Utrwalony w kulturze rapowej motyw sukcesu wynika z historii raperów pochodzących z blokowisk (jak choćby Peja czy Magik)³⁹, którzy dzięki swojemu talentowi lirycznemu zdołali się wspiąć na wyżyny sławy⁴⁰. Podobnie myśli Kamil, postrzega siebie samego właśnie przez pryzmat mitu ukształtowanego przez biografie raperów. Nic więc dziwnego, że jako

³⁸ A. Hejmej, *Trzy muzyczności...*, op. cit., s. 68–72.

³⁹ Zob. T. Florczyk, *Rap to nie zabawa już*, op. cit.

⁴⁰ Są to historie takich raperów jak wymienieni przeze mnie Peja czy Magik. Mit ten nie jest jednak obecny tylko w polskiej odsłonie hip-hopu, lecz wydaje się immanentny dla całej kultury rapowej. Można to zauważyć w filmie *Jestem Bogiem* (2011) w reżyserii Leszka Dawida, który opowiada

aspirujący melorecytator swoje wypowiedzi i przemyślenia wypowiada w miarę rytmicznie, w quasi-rapowej formie. Ale rytmiczność, tak ważna dla kultury hip-hopu, jest zauważalna nie tylko w wypowiedziach Kamila. Jest ona obecna w całej narracji. Spójrzmy na poniższy fragment z początku powieści:

Jak z choinki igły obeszele na dywanie.

Dzień zjebany, myślał Kamil, na ołowiane niebo przez firany patrząc; tyle czekał, a wszystko się od rana jebie.

SANDRA: „Jak dostanę złą ocenę za prezentację, to przez ciebie!”⁴¹.

Wersy w przytoczonym fragmencie nie mają takiej samej liczby sylab, rytmiczność jest niedokładna, ale słyszalna. Dzieje się tak dzięki wykorzystaniu przez Masłowską właściwości prozodycznych języka. We wszystkich czterech wersach pierwsze cztery sylaby są akcentowane tak samo. Podobnie cztery ostatnie sylaby, które w wersach pierwszym, drugim i czwartym są zaakcentowane w identyczny sposób. Dodatkowo rymy klauzulowe sąsiadujące w dwóch ostatnich wersach wzmacniają wrażenie rytmiczności. Fakt, że rytmiczność prozy nie jest przypisana jedynie Kamilowi, lecz również innym postaciom, wskazuje na to, że jest to przyjęta przez Masłowską konwencja narracyjna.

Ową rytmiczność w kontekście *Innych ludzi* można interpretować jako wzmocnienie odniesienia do kultury muzycznej hip-hopu⁴² i choć nie jest to jedyna forma wyrazu artystycznego, w której duża waga jest przywiązywana do tych cech, to wątki tematyczne powieści wskazują raczej na taką interpretację. Znajdziemy w niej także inne zabiegi umuzykalniające tekst polegające na wykorzystaniu właściwości języka. Jednym z nich jest instrumentacja, polegająca na „celowym uformowaniu głoskowej warstwy wypowiedzi dla nadania jej szczególnych walorów brzmieniowych i semantycznych”⁴³ m.in. we fragmencie: „Ja nie mam choinki, ale pod zsysem, gdzie sypiam, widziałem, jak się innym ludziom sypie”⁴⁴. Nagromadzenie głosek przedniojęzykowo-zębowych – s/dz/dź – wzmacnia wrażenie rytmiczności i muzyczności języka. Masłowska wprowadza do tekstu również aliterację, która definiowana jest jako „powtórzenie jednakowych głosek lub zespołów głoskowych na początku wyrazów sąsiadujących ze sobą w tekście”⁴⁵. Przejawia się w wyrazach „zsysem” i „sypiam”, które autorka umieszcza blisko siebie.

Masłowska jest świadoma właściwości języka. W *Innych ludziach* można znaleźć wiele elementów wskazujących na muzyczność pierwszą według koncepcji Hejme-

o powstaniu Paktofoniki. Przedstawiona jest w nim bieda blokowisk, z których pochodzili muzycy, oraz ich pięcie się na szczyty popularności.

⁴¹ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 7.

⁴² T. Floreczyk, *Rap to nie zabawa już*, op. cit., s. 111–121.

⁴³ *Instrumentacja głoskowa* [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 197.

⁴⁴ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 49.

⁴⁵ *Aliteracja* [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 25.

ja⁴⁶. Takie zbitki są również charakterystyczne dla utworów rapowych, do których nawiązuje pisarka w powieści⁴⁷. Wydaje się, że samo znaczenie słów dla niektórych raperów nie jest aż tak istotne jak jego brzmienie. Inaczej u Masłowskiej. W powieści rytm i właściwości prozodyczne języka są elementem współtworzącym znaczenia.

Narracja powieści, jak i dłuższe wypowiedzi bohaterów prowadzone są w formie „rapowej nawijki”, a każda postać posługuje się właściwym sobie językiem. Zabicie ten wydaje się wskazywać na charakterystyczne dla kultury hip-hopu zjawisko freestyle’u, czyli inaczej rapowej improwizacji. Polega to na „wykonywaniu piosenki, której tekst nie został wcześniej stworzony”⁴⁸, często w celach udowodnienia swojej wartości jako rapera⁴⁹. Masłowska buduje wypowiedzi głównego bohatera na kształt freestyle’u, na co wskazują niedokładne, często przypadkowe rymy (już w pierwszych zdaniach pojawia się niedokładny rym „igły – windy”⁵⁰) lub ich brak (co wskazuje na autentyczność freestyle’u oraz na brak wcześniejszego przygotowania tekstu), kolokwializmy i wulgaryzmy pełniące funkcję ekspresywną czy odniesienia do aktualności (wypowiedzi odnoszą się do teraźniejszych wydarzeń)⁵¹. Autorka tym sposobem nie tylko umacnia obecne w powieści połączenia z kulturą hip-hopu, lecz również przekłada charakterystyczny dla niej sposób narracji na swoją prozę.

Jednym z problemów, na jakie może natknąć się czytelnik *Innych ludzi*, jest zdefiniowanie narratora. Można utożsamić go z głównym bohaterem (Kamilem) odnoszącym się do siebie w trzeciej osobie. Wydaje się to zasadne, jeśli założymy, że narrator to raperskie *alter ego* bohatera. Jednakże założenie to nie wyjaśnia, dlaczego i skąd narrator/bohater zna emocje lub przemyślenia pozostałych. Marta Bukowiecka zauważyła, że „dialogi nierzadko wtapiają się w inne dialogi i narracje; z kolei narrator nawet w toku jednej wypowiedzi wielokrotnie zmienia swoją postać, przyjmując

⁴⁶ A. Hejmej, *Trzy muzyczności...*, op. cit., s. 63–68.

⁴⁷ Pojawiają się one np. w – co prawda nowszej – piosence Logica – *Homicide*:

„I’m lookin’ for the smoke but you motherfuckers are scatterin’
 Batterin’ everything and I’ve had it with the inadequate
 Man, I can see my dick is standin’ stiff as a mannequin
 And I’m bringin’ the bandana back, and the fuckin’ headband again
 ^ handkerchief and I’m thinkin’ of bringin’ the fuckin’ fingerless gloves back
 And not giving a singular fuck, like fuck rap”.

Amerykański raper także używa instrumentacji, przejawiającej się m.in. w kończeniu wielu słów zbitką głosek *-in’* w takich wyrazach jak: *scatterin’*, *batterin’*, *standin’*, *bringin’* – a w dalszej części piosenki jest jeszcze więcej tak zakończonych czasowników. Możemy również zauważyć aliterację: „bringin’ the bandana back”. Dużą rolę odgrywa tu właściwe akcentowanie danych części słów, którego nie robi się regulamie, ale w taki sposób, by zaznaczyć podobnie brzmiące do siebie głoski, dzięki czemu nawet bardziej oddalone słowa wydają się wliczać do zabiegu aliteracji bez spełniania warunku występowania bezpośrednio obok siebie.

⁴⁸ P. Fliciański, S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik...*, op. cit., s. 53–54.

⁴⁹ A. Cała, M. Flint, K. Jaczyński, T. Kleyff, D. Węclawek, *Antologia polskiego rapu. Słownik*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 11.

⁵⁰ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 6.

⁵¹ Por. T. Florczyk, *Rap to nie zabawa już*, op. cit., s. 154–155.

również rolę bohatera, czy też wielu bohaterów⁵². Owe problemy z rozróżnieniem wypowiedzi narratora od bohaterów według badaczki wskazują na to, iż powieść Masłowskiej to polifoniczna wypowiedź, która tylko „zmienia swoich nadawców”⁵³. Zdaniem Bukowieckiej autorka *Innych ludzi* łączy w osobie narratora „właściwości narracji pierwszoosobowej, drugoosobowej i auktorialnej z dialogami, mowy pozornie zależnej z monologiem wewnętrznym itd.”⁵⁴. Pomieszanie właściwości różnych narracji, z powodu braku „neutralnej strefy narracyjnej”⁵⁵, do której czytelnik miałby odniesienie, jako stylu nadrzędnego, sprawia, że każda wypowiedź jawi się jako obca⁵⁶. Badaczka zauważa, że „poszczególne style różnicuje zestawienie z innymi stylami, a nie odniesienie do hipotekstu, do «mowy własnej» narratora”⁵⁷. Nadanie każdemu bohaterowi „obcego” stylu, który charakteryzuje go na tle innych postaci, wskazuje na zjawisko polifonii. Wielogłosowość tę Masłowska osiąga poprzez przekładanie charakterystycznych socjolektów i idiolektów na styl wypowiedzi bohaterów. Najłatwiej ową polifoniczność pokazać na dwóch najbardziej przeciwstawnych stylizacjach. Autorka w powieści zderza ze sobą dwie przestrzenie społeczne – blokowisk oraz strzeżonych osiedli – a co za tym idzie, subkulturę dresów i klasę wyższą. Jednym z czynników rozróżniających te dwa światy jest język. Prozaiczka buduje wypowiedzi bohaterów w taki sposób, by każdy posługiwał się indywidualnym językiem, tym samym narrator mówiąc o konkretnych postaciach, przejmuje styl ich wypowiedzi do narracji.

[...] zostawiając wszędzie strzępy jarmużu i kubki po personalizowanych smoothie
z sieciówek, tak wytatuowane, kreatywne i chude,
że ona jest przy nich tak niewytatuowana, niekreatywna i niechuda,
że chyba musi popełnić honorowe samobójstwo. A jeszcze będą jej tu
o duchach...⁵⁸.

Iwona i Kamil to dwie różne osobowości, pochodzące z innych klas społecznych. Język użyty przez narratora nie jest wyrafinowany, jednak wskazuje na osobę z klasy wyższej. Narrator, mówiąc o Iwonie, używa poprawnej polszczyzny, jednak w jego wypowiedziach można zauważyć elementy parodiujące socjolekt korporacyjny, którego symbolem często jest „smoothie z jarmużu”. Hiperbolizacja socjolektu imituje myśli, które mogą się pojawiać w głowie Iwony. Bohaterka mówi spokojnie, uważnie, nie używa wulgaryzmów, w taki sam sposób wypowiada się o niej narrator. Z postacią kobiecą kontrastuje Kamil:

⁵² M. Bukowiecka, *Świat jako język...*, op. cit., s. 109.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 115.

⁵⁵ Ibidem, s. 125.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 126.

⁵⁸ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 77.

Już zna dobrze tą Biedronę, bo ma tam kosę z gościem z ochrony, co po alejkach nontoper się za nim jak smród po gaciach ciągnie, wodzi oczami za każdym jego ruchem dłoni, ej, jakiś przewrażliwiony...⁵⁹.

Język, którym opisywane są myśli Kamila, jest „dresiarski”, niewybredny, wulgarny, narrator tworzy niepoprawne neologizmy, używa spolszczonych anglicyzmów. Zabieg ten można interpretować jako transpozycję kontrapunktu do narracji powieści.

Kontrapunkt jest figurą muzyczną, która polega na prowadzeniu różnych linii melodycznych w utworze i zestawianiu ich ze sobą. Podobne zjawisko można zaobserwować, przyglądając się językowi używanemu przez różnych bohaterów. Idiolekty bohaterów można porównać do linii melodycznej w kontrapunkcie, a Masłowska, zestawiając te dwa różniące się języki, tworzy wrażenie kontrapunktu. Zastanawiający jest jednak efekt kontrapunktu, którym powinna być harmonia. Nie znajdziemy jej w powieści pisarki. Jej bohaterowie nie są w stanie połączyć się w konsonansie, a ich interakcje najczęściej kończą się kakofonią, a nie harmonicznym współbrzmieniem. Brak jedności, jakiej można się spodziewać po kontrapunkcie, wydaje się grą autorki, której celem jest stworzenie efektu groteski i ironii, tak charakterystycznych dla jej twórczości. Choć badacze zajmujący się muzycznością łączą kontrapunkt raczej z narracją, to możemy go zauważyć w dialogach bohaterów *Innych ludzi*:

(odgłosy stosunku)

ANETA: „Tak, rób mi to, rób mi!”.

JUSTA: „Hezjod narodził się w Beocji, przypuszczenia...”.

ANETA: „Tak, rób to! O tak, teraz!”.

JUSTA: „Co do jego narodzin, to około 800 lat przed naszą erą...”.

ANETA: „Taaaaaaaak. Mocniej...”.

JUSTA: „Prawdopodobnie przynależał do aojdów, w jego erze”.

ANETA: „AAAAAA!”.

JUSTA: „Uważany był za największego poetę po Homerze”.

(po stosunku)

ANETA: „Ale weź ze mnie tą nogę”.

JUSTA: „Dziela: Prace i dni, epos dydaktyczny, Narodziny bogów”.

ANETA: „To łachocze.... Łachocze, no ałaaa!”.

JUSTA: „...epos kosmogoniczny, o początkach świata”.

ANETA (znajduje kosmetyczkę i usiłuje otworzyć):

JUSTA: „Tarcza, poemat o walce Heraklesa z Kyknosem”⁶⁰.

„Oriflame? To twojej starej?

No weeeż, ałaaaa, no, o Boże!”.

Masłowska zestawia słowa i odgłosy wydawane przez Anetę i Justę. Kobiety znajdują się w dwóch pokojach, Aneta krzyczy podczas miłosnego uniesienia, Justa deklamuje fragment podręcznika – dochodzące zza ścian dźwięki mieszają się,

⁵⁹ Ibidem, s. 28.

⁶⁰ Ibidem, s. 33–34.

tworząc słyszalny dla odbiorcy kontrapunkt. Widoczne są także nawiązania do formy operowej, a dokładniej arii miłosnej.

Na kontekst arii wskazuje tematyka – quasi-miłosna – oraz dramatyczny podział tekstu na „role”. Warto też zauważyć, że nie są to dwa odrębne teksty próbujących się przekrzywić kobiet, ale raczej „dialog”, gdyż przed każdym zdaniem pojawiają się didaskalia informujące czytelnika, kto wypowiada te słowa. Arie na dwa głosy cechuje zazwyczaj miłosna, romansowa treść. Masłowska nawiązuje, a zarazem przełamuje konwencję opery. Przedstawiona w powieści miłość pozbawiona jest stereotypowych treści. Bohaterki mówią skrajnie różnymi głosami: jedna reprezentuje sobą prymitywną seksualność, druga jest przedstawiona jako postać aseksualna, skupiona na nauce.

Z podobnych zabiegów korzystają reżyserzy filmów typu *teenage romance* lub *teenage drama* z końca lat 90. i początku pierwszej dekady XXI wieku (*High School Musical*, *Never Been Kissed*), w których na zasadzie przeciwieństw budowane są obrazy grup „subkulturowych” – szczególnie „futbolistów” i „kujonów”, gdzie cechy tych drugich możemy przypisać Juście, a cechy „futbolistów” czy raczej dopinających ich „cheerleaderek” Anecie. Takie konstruowanie postaci jest wyraźnym nawiązaniem do kultury popularnej, a szczególnie do wymienionych wyżej melodramatycznych gatunków telewizyjnych⁶¹. Wydaje się, że Masłowska gra z konwencjami filmów *teenage romance/drama*, zamykając bohaterki w subkulturowych schematach, nie dając im odnaleźć swoich „prawdziwych” osobowości, pozostając w licealnym stadium rozwoju swojej *psyche*. Ograniczenie osobowości do licealnych subkultur oraz zbanalizowanie odmienności współlokatorek – szczególnie do sfery miłosno-seksualnej – prowadzi do pytania: czy zatopienie się w subkulturze i reprezentacja wypadkowej jej elementów to jedyne możliwe rozwiązania problemu tożsamości i zarazem miłości w świecie *Innych ludzi*?⁶²

Aneta i Justa stanowią swoje przeciwieństwa, co wydaje się kompozycyjnym nawiązaniem do opery. W klasycznym rozumieniu poprzez arię miłosną kompozytor ukazuje dopełnianie postaci kochanków, tymczasem Masłowska wykazuje dysonans czy nawet kakofonię. Niektóre arie miłosne, jak *Gia nella notte densa*, *Venga la morte* z opery *Otello* Giuseppe Verdiego, są zbudowane w taki sposób, że role żeńskie charakteryzują się mniejszą ilością tekstu lub jest on wyśpiewywany dłużej, natomiast z przewagą legat na samogłoskach, większymi skokami interwałowymi i ogólnie pojętą śpiewnością, męskie zaś charakteryzują się mniejszą śpiewnością, natomiast

⁶¹ O charakterystycznych dla melodramatu cechach pisała m.in. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

⁶² Problematykę subkultur młodzieżowych i odnajdywania samego siebie można znaleźć np. w książce I. Clark, *The Challenge of Being Yourself: Adaptation, Adolescence, and Disguise in Teenage Romantic Comedy Films of the Late 1990s and Early 2000s*, praca magisterska, 2009. Autorka pokazuje, że należenie do subkultury daje poczucie bezpieczeństwa oraz wpasowania się w społeczeństwo, lecz filmy *teenage romance/drama* proklamują odnajdywanie własnej osobowości. W *Innych ludziach* chęć i zarazem niemożność dopasowania się do społeczeństwa wydają się tak duże, że bohaterki na końcu nie odnajdują swojej osobowości, pozostają zamknięte w swoim subkulturowym image’u.

większą ilością tekstu⁶³. We fragmencie powieści Masłowskiej możemy dostrzec cechy roli kobiecej u Anety, męskiej zaś u Justy. Aneta w swojej „roli” wypowiada stonkowo mało słów, a sporo przeciągniętych samogłosek takich jak „AAAAAA!”⁶⁴, jest to odgłos przyjemności czerpanej ze stosunku seksualnego z głównym bohaterem powieści⁶⁵. Wydaje się, że odgłosy stosunku wydawane przez Anetę możemy również interpretować jako śpiew. Wszak przeciągnięta samogłoska przypomina legato śpiewane w wysokich tonach jak w ariach koloraturowych. Odgłosy pochodzące z pokoju Justy przypominają raczej deklamację, w której nie ma śpiewności, przeciągniętych samogłosek, w zamian pojawia się dużo konkretnego tekstu.

Transpozycja arii do powieści „dresiarskiej” wydaje się zatem u Masłowskiej zabawą z formą muzyczną zaliczającą się do kultury wysokiej. Jest to jeden z zabiegów parodystycznych, z których autorka korzysta. Parodia może być wykorzystywana w celach zabawy, lecz najczęściej jest formą rozrachunku z konwencjami literackimi oraz ideami za nimi stojącymi. Aria, jako część opery, jest zaliczana do kultury wysokoartystycznej, jednak jest przetransponowana do sceny, której odbiorca spodziewałby się raczej po kulturze popularnej. Transpozycja, parodia i trawestacja (którą wydaje się przeniesienie formy muzycznej kultury wysokiej do sytuacji charakterystycznej dla kultury popularnej) są sposobami gry postmodernistycznej⁶⁶. Być może zestawienie zdepatetyzowanej miłości z formą operową ma na celu wywołanie efektu groteski. Jednakże wykorzystanie formy dwugłosowej arii może być elementem budującym wrażenie melodramatyczności, której autorka używa do stworzenia niepisującej się w popkulturę opowieści miłosnej. Być może dla Masłowskiej historie miłosne pokazywane w ariach i w ogóle całej popkulturze są nierealistyczne. Stąd też zestawienie elementów budujących nastroj melodramatyczności z niepasującą do niego tematyką można interpretować jako grę z konwencjami. Prozaiczka zamiast cukierkowej miłości pokazuje smutną rzeczywistość, w której miłość właściwie nie istnieje⁶⁷.

Możemy jednak odczytać ten fragment nie tylko pod kątem muzyczności, lecz również pod względem odwołań popkulturowych, których w twórczości Masłowskiej jest całkiem sporo. Analizowany fragment tekstu z podziałem na role można

⁶³ Nie ma naukowych badań potwierdzających, że jest to reguła w tworzeniu tego typu arii, więc przytaczam ten argument na zasadzie hipotezy, która byłaby ciekawa do dalszego zbadania. Swoje przekonanie opieram na podstawie odsłuchowej analizy przytoczonej przeze mnie arii.

⁶⁴ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 33–34.

⁶⁵ Jednocześnie można interpretować te odgłosy jako śpiew, podobnie jak samogłoska „A” wykrzykiwana w *Apollu i Marsjaszu* Zbigniewa Herberta. Wyjący z bólu Marsjasz jest również śpiewakiem, który tym krzykiem „opowiada [...] nieprzebrane bogactwo swego ciała”. Z. Herbert, *Apollu i Marsjasz* [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 247–249.

⁶⁶ B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1, s. 31–45.

⁶⁷ Tę tendencję widać również w jej innych tekstach – np. w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białoczerwoną*, gdzie w relacji głównego bohatera z kobietami pokazana jest miłość nie tyle nieszczęśliwa, co pozbawiona patosu i odchodząca od popkulturowych obrazowań.

rozpatrywać w kategoriach dwóch różnych zabiegów filmowych. Pierwszym jest *split screen* polegający na podzieleniu ekranu na kilka części (najczęściej dwie) i ukazaniu dwóch bohaterów, w dwóch różnych miejscach, wykonujących różne czynności w tym samym czasie. Zabieg ten pojawia się m.in. w *Annie Hall* (1977) Woody'ego Allena. Na ten chwyt wskazywałoby umieszczenie tekstów równolegle wobec siebie, co imituje rozdzielony ekran. Jeśli natomiast wziąć pod uwagę kierunek czytania, przychodzi na myśl inny zabieg filmowy zwany montażem równoległym⁶⁸. Ta technika również polega na pokazaniu dwóch bohaterów w tym samym czasie, w różnych miejscach, lecz nie poprzez podzielenie ekranu, tylko poprzez przeplatanie się scen, w których występuje jeden i drugi bohater. Jest to dość częsta technika montażu, która jako chwyt prowadzi do splotu dwóch sytuacji, uzyskujących rozwiązanie w tym samym czasie⁶⁹. Ten zabieg filmowy działa na podobnej zasadzie co kontrapunkt⁷⁰, lecz Masłowska, tak jak w swoim użyciu tego chwytu muzycznego, nie dąży do harmonicznego splotu dwóch osób, lecz do kakofonicznego współistnienia.

We fragmencie powieści, w którym czytelnik słyszy dźwięki dochodzące z pokoi Anety i Justy, słyszalne są także inne odgłosy. Masłowska przykłada dużą wagę do dźwięków otoczenia, co jest zgodne z koncepcją Johna Cage'a, według którego „muzyka to dźwięki dające się słyszeć wokół nas”, a dotyczy to każdej przestrzeni życia ludzkiego⁷¹. Autorka umieszcza owe odgłosy głównie w formie didaskaliów, lecz pojawiają się one również w formie onomatopei. Zapis dźwięków otoczenia w formie tekstu pobocznego jest ciekawym zabiegiem nawiązującym do dzieł scenicznych oraz muzyki popularnej. Zamieszczanie dźwięków otoczenia w dramatach i operach (choć w didaskaliach opiera się to raczej na zasadzie opisanie akcji, która wywołuje taki dźwięk, np. rzucanie kartką, trzaskanie drzwiami czy występujący w *Tangu* Sławomira Mrożka odgłos „pociągania piwka”⁷²) wydaje się ich immanentną cechą. Bardziej zaskakujący jest fakt, że podobny zabieg zaobserwować możemy w muzyce popularnej. Najczęściej odgłosy pojawiają się w muzyce progresywnej⁷³, szczególnie w utworach, które zbliżone są do dzieła scenicznego⁷⁴, jednakże

⁶⁸ Tę technikę szerzej opisuje J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 190–192.

⁶⁹ S. Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London 2007, s. 98.

⁷⁰ Jak w kontrapunkcie montaż równoległy ma pokazać dwie postacie (linie melodyczne), które dążą do harmonicznego połączenia.

⁷¹ R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska* [w:] Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku*, przeł. M. Matuszkiewicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 53.

⁷² S. Mrozek, *Tango* [w:] idem, *Wybór dramatów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 90.

⁷³ Np. Dream Theater, *A Nightmare to Remember* lub Ayreon, *Nature's Dance*.

⁷⁴ Chodzi o albumy koncepcyjne, takie jak *The Source* Ayreona lub *Metropolis, Pt. 2: Scenes from a Memory* zespołu Dream Theater. Por. R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę Metropolis pt. 2: Scenes from a Memory Dream Theater* [w:] idem, *Unisono na pomieszane języki I*, Wydawnictwo GAD Records, Sosnowiec 2010, s. 130–155.

znaleźć je można również w muzyce hip-hopowej⁷⁵, a nawet w zaliczającym się do tej muzyki albumie Masłowskiej *Wolne*⁷⁶. Już futurystyczni twórcy zwracali swoją uwagę w stronę muzyki miasta i hałasu, jaki ono wytwarza⁷⁷. Masłowska nie zapisuje w swojej powieści dźwięków fabryk i maszyn, jak to robili futuryści, zastępuje je dźwiękami dochodzącymi z kamienic zamieszkałych przez bohaterów. W *Innych ludziach* wiele dźwięków otoczenia jest charakterystycznych dla środowiska bohaterów: trzaskanie drzwiami, krzyk (pojawiające się w dużej liczbie dialogów), odgłosy przełykania, pukania czy radia. W książce przeważają agresywne odgłosy takie jak: krzyk, trzask, ryk, mało zaś – jeżeli w ogóle – pojawia się odgłosów miłych dla ucha czy kojarzonych pozytywnie. Adam Regiewicz zauważa, że odgłosy „biorą udział w oznaczaniu tożsamości, wartościowaniu, wyznaczaniu ról społecznych i płciowych”⁷⁸. Zdaniem badacza „odgłos jest [...] kluczem do opisu oraz rozumienia rzeczywistości, rodzajem kodu, którym operuje dana kultura reprezentowana przez swoją literaturę”⁷⁹. Dźwięki pojawiające się w *Innych ludziach* symbolizują kulturę i świat naznaczony szybkością, napięciem emocjonalnym i często agresją⁸⁰. Ciekawym zjawiskiem w warstwie słownej *Innych ludzi* są onomatopeje. Pojawiają się one prawie tak często jak odgłosy, lecz możemy odnaleźć w nich zabawę słowotwórczą. Narrator poddaje przekształceniom typowe onomatopeje tak, że chrapanie zmienia się w: „chra-pśśśśś, chra-pśśśśś, chra-pśśśśś”⁸¹, a dźwięk skradania w: „skrad-skrad-skrad”⁸². W ten sposób Masłowska nawiązuje ponownie do kultury rapowej. W piosenkach hip-hopowych często pojawiają się wyrazy dźwiękonaśladowcze, czasami w bardzo małym stopniu odnoszące się do pozadźwiękowej rzeczywistości. Mowa o takich słowach jak „skrrt skrrt”, imitujących pisk opon, czy o starszym, charakterystycznym dla Eminema słowie „chicka chicka”, pojawiającym się np. w piosence *My Name Is* czy *The Real Slim Shady*, który wydaje się imitować dźwięk powstający poprzez drapanie płyty winylowej. Wielość onomatopei pojawiających się w książce Masłowskiej jest także próbą zawarcia przez Kamila różnych charakterystycznych dla rapu cech w swoich freestyle’ach.

Autorka niewątpliwie gra z konwencją. A to nawiązuje do opery, wprowadza do powieści podział na role, imitując formę dramatu, a to wykorzystuje klisze medialne, a to znowu sięga po formy muzyczne: piosenkę czy hip-hopowy freestyle. Czytelniczki

⁷⁵ Np. Beastie Boys, *Shake Your Rump*. W środku piosenki pojawia się cisza, którą przerywa odgłos odpalanej zapalniczki oraz zaciągania się z bongy.

⁷⁶ W piosence *Lajki* można usłyszeć dźwięk dzwoniącego domofonu w momencie, w którym Masłowska śpiewa o dzwonieniu domofonem. Dźwięki otoczenia zawarte w piosence korespondują więc z warstwą tekstową.

⁷⁷ Np. manifest Luigiego Rusollo z 1916 roku.

⁷⁸ A. Regiewicz, *Słownik odgłosów somatycznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2022, s. 6.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ *Krzyczenie/krzyk* [w:] A. Regiewicz, *Słownik odgłosów...*, op. cit., s. 166–170; *Ryczenie/ryk* [w:] ibidem, s. 220–223; *Trzaskanie/trzask* [w:] ibidem, s. 273–275.

⁸¹ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 98.

⁸² Ibidem, s. 72.

wypowiadający się na temat książki zwracali uwagę na trudności z przyporządkowaniem jej gatunkowo⁸³. Problemy z recepcją wynikają z faktu, że konstruowany przez Masłowską narrator wplata swoje kwestie w wypowiedzi bohaterów. Narracja jest często rymowana i zrytmizowana, występuje w niej podział na role oraz pojawiają się didaskalia. Trudno jednoznacznie zaklasyfikować *Innych ludzi* do któregoś z klasycznych gatunków literackich. Jednakże istnieje forma muzyczna, która łączy te trzy rodzaje literackie – jest nią piosenka. Paweł Tański określa ją jako gatunek łączący w sobie cechy epiki, liryki i dramatu⁸⁴. Badacz już na początku wspomina, że można mówić o piosence jako literaturze pod warunkiem, że od początku będzie się ją traktować nie jako poezję, ale „poezję oralną”⁸⁵. Tański powołuje się tym samym na rozpoznanie Simona Fritha, według którego „wszystkie piosenki to ukryte narracje”⁸⁶, oraz konstatuje, że piosenka jest „swego rodzaju monodramem, a wokalista – aktorem”⁸⁷. Zdanie badacza potwierdza sama autorka *Innych ludzi*, która wspomina, iż narzuciła sobie piosenkę jako formę powieści, stąd połączenie poszczególnych elementów epiki, liryki i dramatu w jej tekście sprawia, że możemy odczytywać utwór jako rodzaj transpozycji albumu rapowego.

W *Innych ludziach* ważny jest również ton, w jakim wypowiadają się bohaterowie. Wskazówki dotyczące sposobu mówienia postaci pojawiają się w nawiasach, które przypominają didaskalia, charakteryzują one i opisują różne sposoby mówienia takie jak: „przez nos”, „opryskliwie”, „smutno”, „z obrzydzeniem”. Zabieg ten pasuje do koncepcji, według której odgłosy i dźwięki można traktować jako muzykę. Autorka, podając czytelnikowi informację o sposobie mówienia bohaterów, nie tylko pomaga lepiej zrozumieć ich emocje, ale także – poprzez wyobraźnię odbiorcy – dopełnia przedstawiany przez nią pejzaż dźwiękowy. Przekrzykiwanie się bohaterów też jest elementem muzyczności i wskazuje na rozbudowaną polifoniczność tekstu:

MACIEJ: „Błagam, Iwonka. Ten troll? Bądź rozsądna”.

IWONA: „Przysięgnij na zdrowie Leonka!”. MACIEJ: „Skończmy”.

IWONA: „Kupiłam wino”. MACIEJ: „Po co?”. IWONA: „Chciałam pogadać”. MACIEJ: „O czym?”.

LEON: „Jestem głodny”. IWONA: „Ale co chcesz?”. LEON: „Pastę. Ale bez sosu”. IWONA: „Ścisz to, proszę!”.

MACIEJ: „Będę w nocy”. (trzask drzwi) LEON (ryczy): „BEZ SOSU!!”⁸⁸.

⁸³ A. Kubera, *Recenzja książki Inni ludzie*, Nakanapie.pl, 19.04.2022, <https://nakanapie.pl/recenzje/inni-ludzie-inni-ludzie-f065a95a-158c-4ce0-8c85-df2d95b5ab1a> (dostęp: 12.04.2023); B. Suwiński, *Inni ludzie. Prestiżowy instant*, Instytut Książki, 2018, <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> (dostęp: 12.04.2023).

⁸⁴ P. Tański, *Piosenki – „poezja oralna cywilizacji przemysłowej”*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 1 (51), s. 87–110.

⁸⁵ Ibidem, s. 88.

⁸⁶ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 229.

⁸⁷ P. Tański, *Piosenki – „poezja oralna...”*, op. cit., s. 97.

⁸⁸ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 25.

Wypowiedzi przerywających sobie rozmowę bohaterów się przeplatają. W muzyce takie zjawisko występuje jako omawiane przeze mnie wcześniej kontrapunkt lub fuga, która jest wielogłosowym utworem o przeplatających się różnych tematach muzycznych. Jednakże, aby czytelnik mógł zauważyć te formy muzyczne, musiałyby one „trwać” dłużej. Transpozycje tych form zazwyczaj są wykorzystywane w narracji *Innych ludzi*, gdy odbiorcy przyzwyczajają się do jednego typu narracji. Jednakże w powyższym fragmencie Masłowska wprowadza inny zabieg: wykorzystuje do budowania narracji szum komunikacyjny.

Szum ten jest jednak przeze mnie rozumiany jako przejaw muzyki otoczenia, oddającej w tym wypadku szybkość i agresję obecne we współczesnym życiu⁸⁹. Zakłócenia te nie pozwalają bohaterom się porozumieć. W przytoczonym fragmencie postaci z pośpiechem wypowiadają słowa, lecz nie prowadzą one do rozbudowanych zdań, tylko raczej ich urywków. Wydaje się, że rozmowa pomiędzy bohaterami ma przytłoczyć czytelnika tempem i ukrytą złością rozmawiających postaci. Intencja rozmowy zawiera się w „ryku”, „trzaskaniach drzwiami” – nie da się jej wywnioskować z urywków słów. Bohaterowie *Innych ludzi* komunikują się w pośpiechu, wpływa na to szybkość życia, niechęć zrozumienia rozmówcy, frustracje, a szumy dochodzące ze świata uniemożliwiają zrozumienie przekazu.

Masłowska oprócz transpozycji kontrapunktu, fugi i arii wprowadza do *Innych ludzi* nawiązania do formy sonatowej:

I tak forma to 30 procent trening, a reszta... ..odżywianie... [...]
 30 procent odchudzania to trening, a 70 trzymanie diety [...]
 30 procent ćwiczenia, ale 70 właściwa dieta [...]
 Chudnięcie to tylko 30 procent trening, reszta u dietetyka wizyta⁹⁰.

Sonata jest utworem muzycznym, którego budowa opiera się na pokazaniu danych tematów muzycznych, a następnie ich przetworzeniu i reprzyzie, która jest przetworzoną wersją pierwszego tematu, lecz nie różni się od niego całkowicie (np. ma taką samą budowę faz). W powyższym fragmencie sens zdania pozostaje właściwie niezmienny, zmienia się zaś forma zdania – jego brzmienie. Zmianę formy tematu, jego częste przetworzenia i reprzyzy można interpretować jako formę sonatową. Przeniesienie formy sonatowej do narracji jest trudne, więc niewielu autorów decyduje się na taki zabieg (pojawia się ona np. w *Dawnych mistrzach* Bernharda). Na obecność sonaty w tekście wskazuje także liczba przetworzeń. Forma sonaty klasycznej ma cztery części. Również „menele” wypowiadają wariacje tematu cztery razy. Nawiązania do formy sonatowej służą Masłowskiej do zderzenia dwóch światów i ich wzajemnego oddziaływania na siebie, gdyż owa transpozycja formy sonatowej do powieści jest widoczna we fragmencie, w którym Maciej – wysoko postawiony pracownik korporacji, mąż Iwony – jest proszony przez bezdomnych o coś do jedzenia.

⁸⁹ *Ryczenie/ryk* [w:] A. Regiewicz, *Słownik odgłosów...*, op. cit., s. 220–223; *Trzaskanie/trzask* [w:] ibidem, s. 273–275.

⁹⁰ D. Masłowska, *Inni ludzie*, op. cit., s. 50–51.

W odpowiedzi daje im przygotowane przez firmę dietetyczną pudełko z fit-jedzeniem. Świat nowobogackich zderza się ze światem bezdomnych – tak jak w sonacie przeplatają się tematy, które ostatecznie czerpią z siebie nawzajem. Repryzą, czyli powtórzeniem zmienionego już tematu, będzie fakt, iż to „menele” wypowiadają owe słowa o zdrowym żywieniu i chudnięciu, co ma charakter wyraźnie groteskowy.

Masłowska, bawiąc się formą sonaty, parodiując ją poniekąd, wydaje się zwracać uwagę na przeplatanie się dwóch środowisk. Z jednej strony pokazuje ich oddalenie, gdyż próba zestawienia poszczególnych elementów tych światów stwarza efekt groteski, z drugiej pokazuje ich przemieszanie się i ich wzajemny wpływ na siebie. Stąd może również wynikać transpozycja formy sonatowej, kojarzonej z muzyką i kulturą wysoką, do akcji banalnej, trywialnej. Ciekawym aspektem tego fragmentu jest fakt, że proszący o posiłki z diety pudełkowej Maciej bezdomni występują w grupie. Masłowska nie pokazuje wypowiedzi jednego, pełnią oni raczej rolę, jaką w tradycji przypisywano chórowi. Jednocześnie może być to kolejna z gier konwencją raperską. Takie „chórki” pojawiają się często na koncertach pod postacią hypemana, który podczas występu rapera pomaga mu, kończąc jego zdania, powtarzając niektóre wersy czy „podbijając” rymy. Stąd też możemy zinterpretować rolę „meneli” również pod względem odniesienia do piosenek rapowych i naśladowania hypemanów.

Pojawiające się w tekście przejawy muzyczności, które starałem się dość wyrętkowo przedstawić, prowadzą do pytania na temat gatunku *Innych ludzi*. Jak wcześniej wspomniałem, Masłowska definiując książkę, wychodzi poza tradycyjne definiowanie literatury. Wypada zatem w tym kontekście sięgnąć po nieco szersze rozumienie gatunku, sformułowane przez Edwarda Balcerzana w koncepcji genologii multimedialnej. Badacz stwierdza, że na pojęcie gatunku składają się: kombinacja chwytów, ukierunkowanie komunikacyjne oraz techniki przekazu⁹¹. Chwyty, które autorka wykorzystuje w *Innych ludziach*, można w wielu przypadkach połączyć z muzycznością. W powieści można odnaleźć zabiegi charakterystyczne dla form muzycznych w ogóle oraz dla muzycznej kultury hip-hopu (pojawienie się hypemanów, narracja ułożona jak freestyle, używanie subkulturowego słownictwa czy dodanie w didaskaliach odgłosów). Ważnym elementem jest trzecia wymieniona przez Balcerzana cecha gatunków – media rozumiane jako urządzenia komunikacyjne⁹². W *Innych ludziach* teoretycznie mamy do czynienia z jednym medium, którym jest książka, jednakże sam tekst – zbudowany niczym tekst piosenki – oraz paralela okładki płyty i książki pozwalają myśleć o dziele Masłowskiej jako tworze polimedialnym⁹³. Jest to ciekawe, gdyż zazwyczaj myśli się o piosence jako tworze multimedialnym, wszak łączy w sobie pisany tekst, który jest jednak wyśpiewywany w towarzystwie muzyki, a często towarzyszy im teledysk, który jest kolejnym sposobem przekazu. Tu sytuacja ma się zgoła na odwrót, gdyż to piosenka i charakterystyczne dla niej

⁹¹ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej* [w:] W. Bolecki, I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 89.

⁹² Ibidem, s. 92.

⁹³ Ibidem, s. 95–98.

chwytu (muzyczne) są źródłem *Innych ludzi*. Pisarka idzie jeszcze krok dalej. Promując książkę, wyciąga fragment tekstu i łączy go z muzyką, tworząc nowy tekst – piosenkę rapową. Powstaje z tego nietypowy łańcuch połączeń, w którym forma piosenki jest inspiracją dla tekstu, z którego powstaje faktyczna piosenka (oraz audiobook, który zawiera wstawki muzyczne, gdzie lektorzy rapują tekst). Przełożenie formy piosenki na powieść jest ciekawym, nowatorskim pomysłem, wychodzącym poza ramy gatunku. Wydaje się zatem drugorzędne, czy *Inni ludzie* są spisaniem albumem raperskim, czy powieścią noszącą znamiona piosenki. Ważne jest zatem co innego – wpisana w narrację niezwykła czułość słuchu autorki, która splata ze sobą język ulicy i popkultury, język telewizji i klisz kulturowych, język muzyki, jej rytm i odgłosy miasta. Z nich wydobyła charakterystyczne dla subkultury hip-hopowej i piosenek rapowych elementy, adaptując je do swojej książki.

Bibliografia

- Adamczewska I., „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź 2011.
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej* [w:] W. Bolecki, I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
- Bukowiecka M., *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3, s. 107–130.
- Cała A., Flint M., Jaczyński K., Kleyff T., Węclawek D., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Cała A., Flint M., Jaczyński K., Kleyff T., Węclawek D., *Antologia polskiego rapu. Słownik*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Clark I., *The Challenge of Being Yourself: Adaptation, Adolescence, and Disguise in Teenage Romantic Comedy Films of the Late 1990s and Early 2000s*, praca magisterska, 2009.
- Cox C., Warner D. (red.), *Kultura dźwięku*, przeł. M. Matuszkiewicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Fliciniński P., Wójtowicz S. (red.), *Hip-hop słownik*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Florczyk T., *Rap to nie zabawa już*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2020.
- Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Głowiński M., *Muzyczność literatury – literackość muzyki* [w:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Gryszkiewicz B., *Śmiech postmodernistów*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria” 2002, nr 1, s. 31–45.
- Hayward S., *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London 2007.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Herbert Z., *Apollo i Marsjasz* [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 247–249.

- Miszczyński M. (red.), *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Marcinkiewicz R., *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę Metropolis pt. 2: Scenes from a Memory Dream Theater* [w:] idem, *Unisono na pomieszane języki I*, Wydawnictwo GAD Records, Sosnowiec 2010.
- Masłowska D., *Inni ludzie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Moch W., *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*, „Linguistica Bidgostiana” 2004, nr 1 (17), s. 97–114.
- Mrożek S., *Tango* [w:] idem, *Wybór dramatów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Płażewski J., *Język filmu*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1961.
- Regiewicz A., *Głośne pióra*, Wydawnictwo Naukowe UJD, Częstochowa 2020.
- Regiewicz A., *Słownik odgłosów somatycznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2022.
- Siegmund H., *The Ice Opinion*, St. Martin's Press, New York 2010.
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.
- Tański P., *Piosenki – „poezja oralna cywilizacji przemysłowej”*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 1 (51), s. 87–110.
- Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Wójtowicz-Zajac A., *Świat w języku: o prozie Doroty Masłowskiej* [w:] A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska J. (red.), *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 2*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Źródła elektroniczne

- Dresiarz* [w:] P. Żmigrodzki (red.), *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/48554/dresiarz> (dostęp: 19.08.2023).
- Kubera A., *Recenzja książki Inni ludzie*, Nakanapie.pl, 19.04.2022, <https://nakanapie.pl/recenzje/inni-ludzie-inni-ludzie-f065a95a-158c-4ce0-8c85-df2d95b5ab1a> (dostęp: 12.04.2023).
- Suwiński B., *Inni ludzie. Prestiżowy instant*, Instytut Książki, 2018, <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> (dostęp: 12.04.2023).