

Nowa ikonologia

Alegoryczność wideoklipów Doroty Masłowskiej

Anna Folta-Rusin*

DOI 10.24425/RL.2021.137316

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 3 (366) PL

PL ISSN 0035-9602

Droga do wideoklipu. Parodia, ironia narracyjna, alegoria

Twórczość Doroty Masłowskiej od momentu debiutu ma charakter parodystyczny¹. Autorka wykorzystuje powtórzenie² w celu zaznaczenia krytycznego dystansu względem parodiowanego podmiotu bądź przedmiotu, utworu, gatunku czy stylu. Innymi słowy, chodzi o zaznaczenie różnicy w ramach samej analogii. Stosowane przez Masłowską powtórzenie, które – mimo że zachowuje znamiona analogii – jest jednak w pewnym stopniu zdeformowane poprzez nagromadzenie środków ekspresji właściwych dla parodiowanego gatunku (hiperbola), a także wykorzystanie zabiegu zderzania różnych stylów (kontrast, sztuczność). Przy czym pisarka parodiuje głównie gatunki użytkowe (reklama, piosenka, wideoklip,

* Anna Folta-Rusin – dr, Katedra Lingwistyki Komputerowej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ.

<https://orcid.org/0000-0003-1883-1876>

¹ Por. A. Fiut, *We władzy pozoru?*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 245.

² Zob. Parodia w rozumieniu Lindy Hutcheon: L. Hutcheon, *The politics of postmodernism: parody and history*, „Cultural Critique” no. 5, *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*, University of Minnesota Press 1986–1987, s. 185.

wywiad, felieton kulinarny, spot wyborczy), funkcjonujące w obiegu kultury popularnej. Mimo że teksty te często odbierane bywają jako żartobliwe, twórczości tej przyświeca raczej strategia przeciwstawiania się, krytyki kultury popularnej, która wywodzi się – jak twierdzi Rafał Drozdowski – od kampowego półdystansu³. Strategia ta pozwala na uniknięcie nadmiernego patosu, a przede wszystkim gwarantuje, że stosujący ją pisarz nie zostanie nazwany popkulturowym outsiderem czy twórcą zamykającym swoje teksty w ramach stylu wysokiego.

W 2012 roku Małowska wydaje swoją trzecią powieść pt. *Kochanie, zabiłam nasze koty*⁴. Świat przedstawiony w tym utworze (Nowy Jork) składa się z obrazów Stanów Zjednoczonych promowanych w mediach, kolorowych czasopismach i Internecie – łącznie tworzą one językowe wyobrażenie Ameryki. Stereotypowy filtr jak filtr tłumacza google ma swoje ograniczenia, zatem można powiedzieć, że powieść Małowskiej to w rzeczywistości kolejny tekst o specyficznej ewolucji języka polskiego widocznej tak w ramach mowy potocznej, jak w obrębie tekstów kultury popularnej. Zabieg przeniesienia bohaterów w przestrzeni do odległego, acz, jak się okazuje, bliskiego Polsce państwa, stanowi czytelny symptom zmian dokonujących się w ramach poetyki tekstów Małowskiej. Dotyczą one przede wszystkim narratora oraz przyjmowanej przez niego perspektywy. Pisarka zaczyna izolować podmiot prezentujący opowieść od występujących w obrębie fikcji bohaterów. Robi to za pośrednictwem stylistycznych środków składniowych (użycie czasu zaprzeszłego i składni łacińskiej⁵) oraz szeregu porównań, odwołujących się do doświadczeń

3 Zob. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2010, s. 272-273.

4 D. Małowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2012.

5 W powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* czas zaprzeszły zostaje wprowadzony gdy narrator rozwija opis wyglądu zewnętrznego bohaterki, Joanne (zwanej Jo) o anachroniczne porównanie: „Głowa jej tkwiła bezpośrednio w ramionach, jakby Stwórca na jej osobie chciał był się upewnić, czy wynalazek taki jak szyja nie był przypadkiem kompletnym zbytkiem” [podkr. A.F.R.]. D. Małowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, dz. cyt., s. 14. Wprowadzenie archaicznej figury Boga i odwołanie do woli Stwórcy koresponduje z zastosowanym zabiegiem stylistycznym – sztuczność tego zabiegu pozwala jednak wyodrębnić i odgraniczyć perspektywę narratora od punktu widzenia bohaterów. W wydanej w 2018 roku powieści *Inni ludzie* szyk przestawny (składnia łacińska) staje się narratorskim wyróżnikiem stylistycznym, podobnie jak anachroniczne porównania: „Nad miasta otwartym magnetowidem mżyło logo Lidla” (s. 31), „Żeby uświadomić to innym ludziom, przez okno na podwórko wyrzucała rozkoszy jęki jak Panasewicz rubiny z hoteli hojną ręką, tak że od okna po budynku wędrowały z kołędą, [...]” (s. 37). D. Małowska, *Inni ludzie*, il. M. Choraży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

z późnego PRL-u i czasów transformacji ustrojowej – które to reminiscencje wyraźnie nie pokrywają się z przeżyciami i skojarzeniami bohaterów funkcjonujących w rzeczywistości po 2000 roku. Narratorski punkt widzenia zdaje się być znacznie szerszy, a przy tym anachroniczny względem perspektywy przedstawionych postaci. Masłowska wprowadza archaicznego narratora, ponieważ zauważa, że twórczy potencjał języka ulicy powoli się wyczerpuje. Uproszczenia spowodowały powrót do pierwotnych form komunikacji – artykulacji prostych dźwięków (monosylab): dezaprobaty i cierpienia, aprobaty i zadowolenia.

O ile we wcześniejszych tekstach Masłowska często wykorzystuje zabieg homonimii – by wspomnieć tylko tytułowego „pawia królowej”, który to rzeczownik jednocześnie oznacza abiekt⁶, czyli rzecz brzydką, której w kulturze popularnej się nie ekspozuje, i pięknego, egzotycznego ptaka parkowego (paw) – o tyle w kolejnych utworach, zwłaszcza w wideoklipach⁷, zaczynają pojawiać się konstrukcje o charakterze bardziej jednoznacznym, wręcz tautologicznym. Zachwyt nad fantazją obyczajową Polaków drzemiacą w języku, odkrywanie aporii i kontrastów rysujących się między słowami zastępuje strach przed symplifikacją, uproszczeniem leksyki⁸.

Od roku 2014 Masłowska zaczyna publikować swoją twórczość w Internecie – pisze cykl felietonów „Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu” (dla portalu „Dwutygodnik”), nagrywa utwór „Tęcza” oraz płytę „Społeczeństwo jest niemiłe”, z których to tekstów piosenek rodzi

6 Zgodnie z definicją J. Kristevej. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

7 W artykule używam spolszczonej wersji angielskiego terminu ‘video clip’ zamiast powszechnie używanego w Polsce (lata 90.) rzeczownika teledysk, by podkreślić, że stworzone przez Dorotę Masłowską klipy miały swoją premierę w Internecie, w serwisie YouTube, nie były zatem prezentowane w telewizji.

8 W felietonie „Twarzologia” po raz pierwszy w tekście Masłowskiej język potoczny ukazany jest jako nietwórczy, co więcej nudny i niebezpieczny zarazem: „Opowiem najpierw, co mi się ostatnio przydarzyło i jak weszliśmy z M. w beznadziejną przymusową znajomość z dwoma nowymi przyjaciółmi. [...] w życiu nie spotkałam tak beznadziejnych dresów. Nie uważam się za jakąś wieżę mądrości, ale nie wiem, co oni tam teraz sypią do tych narkotyków, żeby być tak głupim, to już przesada. To były już same rzeczowniki, właściwie to jeden, pierwsza litera »kurw«, a druga »a«. To były już suburbia artykulacji. To był Tarchomin komunikacji. Dalej to chyba już są może sylaby, głoski, jakieś pohukiwania, kocz-ko-dak, mee i tak dalej. Wcale mnie to nie bawiło ani nie cieszyło. Czułam, że już mnie to nie interesuje, czułam, że nie dość, że się nudzę, to jeszcze się boję. Bo w dodatku na boku cały czas coś się tam nieprzyjemnie kłócili, poszturchiwali”. D. Masłowska, *Twarzologia*, [w:] *też, Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, il. M. Choraży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 72–73.

się następnie seria interesujących mnie tutaj wideoklipów. Na podstawie piosenek kolejno powstają obrazy: „Chleb” (2014), „Hajs” (2014), „Prezydent” (2014), „Czarna żorżeta” (2014), „Ryszard” (2014), „Społeczeństwo jest niemiłe” (2015), „Zapach Boga” (2015), „Żona piłkarza” (2016). Pisarka, jak się wydaje, świadomie wybiera medium, dla którego genezę stanowi słowo⁹. W momencie wydania płyty Masłowska po raz pierwszy przyjmuje wyraźną postawę krytyczną względem sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Poglądy swoje zaczyna ujawniać także w innych miejscach w Internecie – jej aktywność na portalu społecznościowym Facebook rozpoczyna się 26 listopada 2017 roku¹⁰, powstaje wówczas oficjalny profil autorki. Od tej pory regularnie korzysta z możliwości publikowania krótkiego komentarza, zdjęcia, memu-komiksu dotyczącego bieżących wydarzeń politycznych. Jej posty w większości mają charakter bezpośredniej krytyki (akt sprzeciwu) bądź akceptacji (akt poparcia) – ich celem jest wywołanie reakcji u obserwujących użytkowników, a co za tym idzie przekonanie ich do swoich racji. Od chwil rozpoczęcia aktywności w Internecie (felietony, wideoklipy, posty na Facebooku) pisarka ustawia się wyraźnie – już nie tylko za pośrednictwem podejmowanej w powieściach tematyki¹¹, ale także poprzez wyrażane wprost deklaracje¹² – w ramach lewicowej optyki.

9 „Film i wideoklip – pisze Urszula Jarecka – różnią się zatem przede wszystkim pochodzeniem. [...] [Film powstał jako sztuka czysto wizualna]. Klipy (music videos) dla odmiany mają inną genezę – głównie merkantylną i muzyczną” [podkr. A.F.R.]. U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 126-127.

10 Zob. D. Masłowska, Profil Doroty Masłowskiej na Facebooku, [online:] <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057652800818> (20.06.2021).

11 „Masłowska, jako reprezentantka młodego pokolenia literackiego XXI wieku, wytworzyła własny model politycznego zaangażowania, który zmierza w stronę pozornej apolityczności, jakkolwiek realizuje postulat sztuki zaangażowanej. Warto wskazać, że diagnoza i krytyka współczesności w wykonaniu autorki Pawia królowej ma charakter spóźnionych lub doraźnych diagnoz. Podejmuje ona tematy «z odzysku», takie jak inność, obcość, wykluczenie, rozluźnienie więzów, czyli zajmuje się szeroko pojętymi marginesami współczesnego życia – a są to zagadnienia znane ze wspomnianego lewicowego dyskursu sztuki” – piszą Iwona Boruszkowska i Katarzyna Trzeciak. I. Boruszkowska, K. Trzeciak, *Efekt apolityczności literatury albo współczesny pisarz (nie) zaangażowany*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, nr 1(6)–2(7), s. 63.

12 Wystarczy przeczytać posty i komentarze pojawiające się na oficjalnym profilu pisarki na Facebooku. W poście z 10 lipca 2020 roku Masłowska pisze: „Kochani. Żarty żartami, ale sprawa jest śmiertelnie poważna. Chciałabym, by w poniedziałek Andrzej Duda, jego samozakneblowana żona i jego śmierdząca wódą i kielbasą karta rodziny, kwestionowanie katastrofy klimatycznej i desperacki przedwyborczy buziaczek posłany antyszczepionkowcom były już tylko

Jednocześnie pisarka nie rezygnuje jednak z parodystycznego charakteru tekstów – stylizacja pozwala w sposób nienachalny, bo pośredni zaznaczyć postawę krytyczną i dystans – swoistą ironię narracyjną – względem przedmiotu drwiny. Na warsztat bierze wideoklip, który to gatunek sam w sobie stanowi rodzaj stylizacji powstałej w wyniku połączenia reklamy, nagrania z koncertu i filmu fabularnego¹³. Jej wideoklipy to swoiste parodie drugiego stopnia – bowiem Masłowska nie rezygnuje z właściwości wybranego medium, jednocześnie jednak „śpiewa obok dźwięku” innych gatunków użytkowych funkcjonujących w mediach. Przykładowo obraz „Chleb” stworzony został na wzór pierwszych gier komputerowych, dostępnych w latach 90. na konsole „Game Boy”, takich jak „Super Mario” – w stylizacji Masłowskiej po ekranie przesuwają się bohaterka, reszta zaś komponentów pozostaje statyczna, a tylko wybrane elementy świata przedstawionego – prezentowanego w formie taśmowej panoramy – wykonują powtarzalne ruchy. Z kolei obraz „Prezydent” stanowi parodię spotu wyborczego, a utwór „Żona piłkarza” stylizowany jest na czechosłowacki serial animowany „Sąsiedzi”. Nowe medium przynosi jednak również zastosowanie innego chwytu, a mianowicie alegorii, która umożliwia jednocześnie generowanie sensu dosłownego i przenośnego, a także – co istotne jeśli chodzi o gatunek wideoklipu – pozwala na tworzenie konwencjonalnych, zakorzenionych w kulturze przedstawień, których sens metaforyczny daje się łatwo odczytać.

Alegoryczny charakter wideoklipów Masłowskiej. Związek alegorii i wideoklipu

Z punktu widzenia związku wideoklipowej twórczości Masłowskiej z figurą alegorii istotne wydaje się, że pisarka wykorzystuje to medium jako nośnik wyrażonej wprost opinii¹⁴ na temat problemów społecznych

nieostrym cieniem mgły, naszym wspólnym złym snem. Jeśli ktokolwiek się waha, jeśli komukolwiek się nie chce, to nie w tę niedzielę. To są wybory cywilizacyjne, WYBORY TOTALNE. Wciąż mamy szansę wymanewrować, być wystarczająco dobrym krajem, w którym chce się żyć i pracować, a nie kseno- i homofobicznym, błędnym, samozatapiającym się łądem! Rafał Trzaskowski MUSI wygrać. Nie tylko dlatego że jest mądrzejszy i ładniejszy. Głosujcie”. Dorota Masłowska, Profil Doroty Masłowskiej na Facebooku [online:] dz. cyt. (04.04.2021).

¹³ Zob. J.M. Wycisk, *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2, s. 111–115.

¹⁴ „Ta płyta nie jest żartem, a w każdym razie żart nie jest do niej kluczem. Powstała ze szczerej zawiązki, czy może – żeby użyć sformułowania na potrzeby »Tygodnika Powszechnego« – z artystycznej ekscytacji. I dlatego, że stoi za nią szal twórczy, że jest totalnie szczera, mogę jej zupełnie szczerze bronić” – stwierdza Masłowska w wywiadzie. Zob. D. Masłowska, *Kobieta z brodą*:

Polaków, a także sytuacji politycznej w kraju. Jak stwierdziła w jednym z wywiadów wideoklipy stanowią alternatywę dla literatury zaangażowanej, której nie chce tworzyć¹⁵.

Moim gatunkiem macierzystym pozostaje słowo, ale literatura jako branża bardzo mnie zmęczyła. Uważam że polskie społeczeństwo jest bardzo nie mile. Ale nie mogę o tym napisać książki, bo nienawidzę literatury zaangażowanej. A tu nagle mogłam wyrazić wszystkie swoje ponure refleksje o tirówkach, alfonsach, hajsie i jeżdżeniu Audi. Czułam się wolna i szczęśliwa.¹⁶

Jak się wydaje, chodzi tutaj przede wszystkim o możliwość przedstawiania w sposób bezpośredni, tyleż dosłowny, co dosadny światopoglądu pisarki. Wideoklip okazuje się więc medium, które pozwala wyeksponować społeczno-polityczne zaangażowanie Masłowskiej. Dlaczego zatem kluczem do tej sfery twórczości Masłowskiej ma być alegoria?

Figury tej używano w starożytności, aby zinterpretować niejasne miejsca tekstu w poematach Hezjoda i Homera. Znaczący początek zainicjowanego przez Filona z Aleksandrii procesu hermeneutycznego objaśniania utworów – rodzi się wówczas typologia biblijna¹⁷. „Dzięki zastosowaniu tej metody wyjaśniania tekstów oraz przedstawień ikonograficznych [alegoreza] wieloznaczny dotąd obraz-symbol staje się jednoznaczny dla danej kultury i dla obeznanego z nią widza obrazem-alegorią”¹⁸. Można zatem z jednej strony mówić o alegorii (a raczej alegorezie) jako o stylu odbioru, inaczej o sposobie interpretacji tekstu, z drugiej strony zaś – o alegorii jako figurze, przynależnej do semantycznej sfery wyborów stylistycznych, a zatem jako o sposobie metaforyzacji. Najczęściej wymienianymi przez badaczy właściwościami alegorii (pojmowanej jako środek stylistyczny) są: monosemiczność (m.in. Hans Georg Gadamer, Juliusz Kleiner)¹⁹, konwen-

Masłowska tańczy i śpiewa, rozm. przepr. K. Błażejowska, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 11, s. 30–31.

15 Deklarowana apolityczność twórczości bywa jednak odczytywana jako rodzaj postawy zaangażowanej. Por. I. Boruszkowska, K. Trzeciak, *Efekt apolityczności literatury albo współczesny pisarz (nie)zaangażowany*, dz. cyt., s. 59–66.

16 Cytat reklamujący w Internecie płytę „Społeczeństwo jest nie mile”. Zob. Mister D., *Społeczeństwo jest nie mile*, [online:] <http://rastergallery.com/publikacje/mister-d-spolczenstwo-jest-niemile/> (12.04.2021).

17 Zob. R. Tuve, *Alegoria narzucona*, przeł. R. Zimand [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 75–91.

18 A. Borowski, *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, [w:] C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2010, s. VI.

19 J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć)*, [w:] tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Towarzystwo Naukowe Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1956, s. 84–85.

cjonalny charakter (m.in. Carl Gustav Jung)²⁰, związek z tradycją (m.in. Hans Georg Gadamer)²¹, czasowość (Paul de Man)²², przy jednoczesnej nadmiernej umowności kodów (kodyfikacja), które z czasem stają się niezrozumiałe i zagadkowe, ogólny i oderwany od osobistego przeżycia charakter, a także dydaktyczna wymowa.

Stwierdźmy, że alegoria posługuje się na ogół znakami umownymi, ale przedstawiającymi jakieś rzeczy lub osoby, skodyfikowanymi i jednoznaczными [...]. Dodajmy, że znaki alegoryczne w konkretnym dziele – owe miecze i wagi – stanowią raczej zbiorowisko, które zyskuje sens dzięki zewnętrznemu względem dzieła (czyli transcendentnemu) kodowi, [...]. I wreszcie: przedmiot (odniesienie, „sens drugi”, desygnat, znaczenie, *signifié*) zarówno alegorii jak i symbolu jest z zasady ważny: reprezentuje jakieś pozytywne lub negatywne wartości²³ [podkr. A.F.R.].

Także wideoklip, którego podstawowymi środkami wyrazu są słowo, muzyka i obraz, najczęściej wykorzystuje takie przedstawienia obrazowe, które jednoznacznie wskazują na określoną sytuację czy typ postaci. Wideoklipy odwołują się do rozmaitych konwencji przedstawienia i za pośrednictwem swoistego łańcucha powtórzeń złożonego z czytelnych aluzji do tego, co znane odbiorcy, zyskują jego aprobatę²⁴. Co więcej, przedstawienia te

20 Zob. J. Woźniakowski, *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1977, s. 34–35.

21 „Alegoria niewątpliwie nie jest wyłącznie sprawą geniuszu. Opiera się na mocnej tradycji i ma zawsze określone, dające się sprecyzować znaczenie, które można bez trudu racjonalnie uchwycić w pojęciu – ba, pojęcie i sprawa alegorii wiążą się ściśle z dogmatyką: z racjonalizacją mitów (jak w greckim oświeceniu) albo z chrześcijańską wykładnią Pisma Świętego zmierzającą do ujednolicenia doktryny, wreszcie opartą na chrześcijańsko-humanistycznej tradycji sztuką i poezją nowo powstałych narodów, której ostatnią formacją był barok”. H.G. G a d a m e r, *Symbol i alegoria*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 104.

22 W alegorii „wszelako sam ów związek między znakami [tzn. między alegorycznym znakiem i tym, co oznacza] w sposób konieczny zawiera konstytutywny element czasowości; jeśli w ogóle ma być alegoria, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na powtórzeniu (w sensie Kirkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny, jako że do istoty poprzedzającego znaku należy czysta uprzedniość”. P. de M a n, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, dz. cyt., s. 168.

23 J. Woźniakowski, *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, dz. cyt., s. 37.

24 „Pigułka – pisze Bartłomiej Wasilewski porównując wideoklip do tabletki – to ma być kompensacja doznań estetycznych podanych w sposób strawny, bez

wydają się być najbardziej czytelne dla współczesnych im odbiorców – starzejąc się, podobnie jak alegorie, stają się enigmatyczne i niezrozumiałe.

«Banały obrazowe», schematyczne, stereotypowe kody obrazowe symbolizujące określone sytuacje, typy osobowe, sprzyjają przedstawieniu w ogromnym skrócie np. dziejów życia czy miłości, metaforycznemu ujmowaniu różnych tematów. Krótki czas trwania, krótkie, dynamiczne ujęcia, rytmiczność obrazu i muzyki należą do najczęściej podkreślanych cech wideoklipu. Klipowa narracja posługuje się kodami wizualnymi, by uczynić przesłanie czytelnym. [...] Tylko określone konteksty, a także wsparcie ze strony tekstu piosenki czy tekstu i przedmiotu reklamy oraz muzyki pozwalają odebrać te same obrazy w różny sposób, a «banał obrazowy» staje się niezbędny dla jasności i zrozumienia przekazu. Wyrosłe w kulturze popularnej tradycje obrazowania tworzą określone subkody, kody kulturowe i wizualne²⁵ [podkr. A.F.R.].

Jednoznaczność, zależność od konwencji i tradycji przedstawienia, skrótowość, maksymalna kondensacja to własności, które pozwalają mówić o alegorycznym charakterze wideoklipów.

Alegoria zyskała popularność w XVI ze względu na swój związek z obrazem, a także syntetyczny i jednoznaczny charakter. Powstały wówczas m.in. „Emblematum liber” Andrea Alciatiego (1531) oraz „Ikonologia” Cesarego Ripy (1593). W tych przedstawieniach słowo ma za zadanie wyjaśnić obraz. W przypadku emblematów przedstawienie obrazowe, składające się z ryciny (łac. *imago*) połączonej z krótkim mottem (łac. *lemma*), wyjaśnia umieszczony pod obrazem epigramat. W wideoklipach Masłowskiej funkcję wiersza (epigramat) pełnią słowa piosenki.

Mechanizm semantyczny alegorii zakładający dwustopniowość sensu bezpośredniego (literalnego, dosłownego) i ogólnego (który jest ważniejszy) – pisze Anna Nasiłowska – jest dobrze znany w literaturze i kulturze współczesnej, choć trudno mówić o jakiegokolwiek jednolitej konwencji odczytywania, podobnej np. do sztuki emblematycznej XVI i XVII wieku.²⁶

Alegoryczność wideoklipów Masłowskiej polega więc na przedstawieniu „przywar” (wada) społeczeństwa polskiego za pośrednictwem określonych typów postaci oraz różnego rodzaju atrybutów, ubioru i otoczenia, przy czym większość z tych obiektów nie pochodzi z czasów współczesnych

obciążeń intelektualnych”. Zob. B. Wasilewski, *Wideoklip: sztuka w pigułce*, „Topos” 1996, nr 4, s. 70–71.

²⁵ U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, dz. cyt., s. 112.

²⁶ A. Nasiłowska, *Alegoria, alegoryczność*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1995, s. 19.

bohaterowi klipu, lecz – z PRL-u oraz lat 90. Część atrybutów ma charakter tautologiczny, na przykład w „Żonie piłkarza” piłkarz zamiast głowy dysponuje białą-czerwoną piłką nożną, co więcej, piersi jego wybranki (w piosence Masłowska używa peryfrazy „złudzeń balony”) również zostały wykonane z piłek. Masłowska wykorzystała podobieństwo kształtu – piłek i piersi – aby uczynić z bohaterki znak firmowy męża. Atrybutami żony piłkarza są ponadto: iphone, macbook, komputer stacjonarny starego typu (Amiga, Optimus), przybory do makijażu i różowa miotłka do zmiatania kurzu – już to wstępne wyliczenie pokazuje patchworkowy charakter świata przedstawionego klipów. Masłowska łączy atrybuty stare i nowe w sztuczne konstelacje kultowych przedmiotów (środowisko kakofoniczne) – prezentuje jednocześnie rekwizyty właściwe dla typowej żony (tzw. kury domowej) i celebrytki. Tożsamość wideoklipowych bohaterów określa alegoryczność otaczających obiektów oraz język, którym się posługują, nie zaś imiona (antroponim) czy charakterystyczny wygląd.

Jeśli przyjrzeć się zabiegom stylistycznym widocznym w tekstach piosenek, przeważają efekty brzmieniowe – umieszczone w klauzuli rymy, w większości gramatyczne, pełnią funkcje rytmizacyjne i scalające. W połączeniu z występującymi w tekście przygodnie rymami składanymi, np. „sto // no co?” („Prezydent”²⁷), zdają się imitować nieporadne teksty popularnych wykonawców np. „Tobą oddychać chcę” zespołu Ich Troje (rym: „dom//to”) czy pieśni religijne np. „swe//prosząc cię” („Czarna Madonna”).

Inne zabiegi stylistyczne mają natomiast charakter referencjalny. Ważną rolę odgrywają kolokwializmy i wulgaryzmy naśladujące mowę danej grupy społecznej (m.in. „Strzeliłem świetnego gola, on mnie tak, ja go tak i tędy, i... gol”; „uroda jej się wytraca” – „Żona Piłkarza”²⁸), zapożyczenia (m.in. „ega powody” – Ż.P.), a także frazeologizmy (m.in. „On przygrywa mi na wąsach” – „Ryszard”²⁹; „talerzyk dla zbłąkanego wędrowca” – „Tęcza”³⁰).

27 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Prezydent*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=BsUMj-ZyRW4o> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: P.

28 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Żona Piłkarza*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=7ypavbCIRj4> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: Ż.P.

29 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Ryszard*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=SSzr-nNUJeU> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: R.

30 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Tęcza*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=V9XOtdXY9kQ> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: T.

Ponadto Masłowska, za pośrednictwem szeregu relacji intertekstualnych – cytaty zaczerpnięte z telewizji i Internetu („Co z tą Polską?” – P.; „Zapraszamy na grilla” – T.), osadza tekst w konkretnej przestrzeni (Polska) i realiach społeczno-politycznych.

Dzięki zastosowaniu językowych zabiegów odsyłających do rzeczywistości większość postaci jednocześnie pełni funkcje alegoryczne (personifikacja) i mimetyczne – inspirację do czterech wideoklipów stanowią bowiem konkretne medialne wydarzenia, szczegółowo komentowane przez plotkarskie serwisy internetowe. Wideoklip „Żona piłkarza” stanowi jednocześnie parodię wypowiedzi piosenkarki, Dody (Dorota Rabczewska), publikowanych przez media po jej rozwodzie z Radosławem Majdanem³¹, oraz rodzaj krytycznego komentarza względem zainteresowania mediów życiem prywatnym Anny Lewandowskiej, żony napastnika Bayernu Monachium. Z kolei utwór „Prezydent”, jako parodia telewizyjnych spotów wyborczych, jest fałszywym echem kampanii prezydenckiej, w ramach której ostatecznie prezydent Bronisław Komorowski przegrał z Andrzejem Dudą w maju 2015 roku. „Tęcza” to artystyczna forma protestu przeciwko kilkukrotnym aktom wandalizmu, w wyniku których podpalano instalację Julity Wójcik ustawioną na Placu Zbawiciela w Warszawie, a utwór „Ryszard” jest reakcją na medialne doniesienia o ślubie polityka SLD, Ryszarda Kalisza, z dużo młodszą partnerką.

W wideoklipach Masłowskiej poszczególne obrazy nie pełnią – jak to ma miejsce zazwyczaj w przypadku tego medium – funkcji ilustracyjnej³² względem słów (piosenka), lecz generują autonomiczne sensory. Dzięki zderzeniu tekstu i obrazu całość zyskuje uniwersalną wymowę, a samo rzeczywiste wydarzenie, które stanowiło inspirację dla wideoklipu, nabiera charakteru słabo widocznej aluzji, której, w gruncie rzeczy, na podstawie analizy wyizolowanych z całości komponentów wideoklipu, nie sposób udowodnić. Podobny mechanizm zastosował Dante Alighieri w *Boskiej*

31 Rozwód Doroty Rabczewskiej i Radosława Majdana miał miejsce w 2008 roku, jednak piosenkarka co jakiś czas, przy okazji przeprowadzanych z nią wywiadów, powraca do tego wydarzenia, opowiadając o szczegółach rozstania z piłkarzem. Sam wideoklip Masłowskiej został nagrany w 2015 roku, wydarzenie i artystyczną reakcję dzieli zatem 7 lat, być może zatem z tej przyczyny pisarka nadała tekstowi ogólny charakter (śpiewająca postać pozostaje bezimienna), by z utworem można kojarzyć także inną parę celebrytów: Annę i Roberta Lewandowskich.

32 Józef M. Wycisk, definiując teledyski, podkreśla, że „charakteryzują się: dużą liczbą krótkich dynamicznych ujęć zarówno wykonawcy utworu, jak i fabuły, nie zawsze związanej z osobą wykonawcy, ilustratorskim, czasem wręcz tautologicznym charakterem fabuły wobec słów utworu muzyczno-wokalnego lub idei utworu muzycznego [...]”. J.M. Wycisk, *Teledysk – próba opisu zjawiska*, dz. cyt., s. 115.

Komedii, kiedy postaciom historycznym przypisał konkretne cechy osobowości. U Masłowskiej zestawiając wszystkie komponenty wideoklipu, jesteśmy w stanie rozpoznać konkretne medialne wydarzenie-inspirację, jednak zastosowanie swoistych uniwersalnych symboli wizualnych i kultowych przedmiotów (rosół, plastikowe klapki z napisem polska, biało-czerwona kolorystyka, flaga, kryształowa karafka w kształcie orła, kiełbasiany tort, kineskopowy telewizor, meblościanka, postać z piłką zamiast głowy, kula dyskotekowa, zardzewiała pralka pokryta nalepkami, ekran kontrolny itd.), brak antroponomów i stylistyczna jednolitość tekstu sprawiają, że odbieramy całość albo jako parabolę losu danego typu postaci funkcjonującej w ramach polskiego społeczeństwa, albo – ilustrację konkretnej wady narodowej.

Klipami, których alegoryczny charakter jest najbardziej widoczny, są „Żona piłkarza”, „Ryszard” oraz „Prezydent”. Wszystkie trzy prezentują bowiem parabolę losu postaci, wykorzystując uproszczoną do kilku charakterystycznych epizodów fabułę, a także szereg zabiegów uogólniających (obejmujących tekst i obraz). W „Żonie piłkarza” fabułę przedstawiają lalki. Tutaj „alegoria opiera się bowiem na relacji dwóch światów, odmiennych systemów: np. postacię świata bajkowego mogą oznaczać rzeczywiste osoby albo ich abstrakcyjne cechy [...]”³³ – zauważa Anna Nasiłowska. Teledysk został zrealizowany przez Marię Strzelecką metodą animacji poklatkowej, zatem zarówno ze względu na zastosowaną poetykę, jak i strukturę świata przedstawionego przywodzi na myśl serial animowany „Sąsiedzi”. Na nieruchome tło artystka nałożyła nieznacznie przesuwające się postaci trzech głównych bohatererek-lalek, które różni jedynie kolor włosów (kolejno pojawiają się sąsiadki: szatynka, brunetka, blondynka) oraz strój (szatynka ubrana jest w dres, brunetka w elegancką czarną krótką sukienkę, blondynka w spodenki ze złotymi lamówkami i *top* utrzymane w barwach narodowych) – reprezentują one kolejne „warianty” celebrytek-żon piłkarzy, a jednocześnie stanowią personifikacje mitologicznej Penelopy. Opowieść o wiernej żonie ulega tutaj nieznacznej modyfikacji³⁴ – żona piłkarza nie tka szaty, lecz zajmuje się odkurzaniem pucharów oraz praniem mężowskich sznurówek. Drobne czynności domowe, które wykonuje, ze względu na kosmetyczny charakter (karłowatość), stanowią przedstawiony za pośrednictwem zabiegu miniaturyzacji

33 A. Nasiłowska, *Alegoria, alegoryczność*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, dz. cyt., s. 19.

34 Por. Ustalenia Umberta Eco, który trafnie zauważa, że współczesny odbiorca najbardziej ceni powtórzenia i ich mikroskopijne modyfikacje, nie interesuje go natomiast znaczenie opowiadanej historii. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną a postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 33.

(litota³⁵) rodzaj typowych prac gospodyni domowej. Stworzona przez Masłowską parabola losu prezentuje przeciwną względem medialnych doniesień wizję życia znanej kobiety – czas upływa jej na czekaniu na powrót męża, wykonywaniu codziennych czynności, zakupach internetowych i udziale w *eventach* („Czasem na Allegro buty kupi// pójdzie na premierę nowego Ipada” Ż.P.). Masłowska sugeruje, że medialny awans żony piłkarza i jej popularność nie przyniosły spodziewanej odmiany losu, rzeczywista pozycja kobiety w społeczeństwie wcale nie uległa poprawie – nadal pełni ona rolę służebną względem męża.

Co istotne, problem losu kobiet w katolickim, patriarchalnym społeczeństwie (personifikacja dyskryminacji i mizoginii) powraca aż w trzech, nakreślonych w różnych konwencjach stylistycznych i odwołujących się do odmiennych relacji intertekstualnych („Czarna Żorżeta”, „Żona Piłkarza”, „Ryszard”), wideoklipach. Mamy do czynienia ze swoistym rodzajem przypowieści, przy czym typowa dla tego gatunku tekstu zdystansowana narracja auktorialna (trzecioosobowa) reprezentowana jest za pośrednictwem ironicznej perspektywy nieosobowej, czyli pojawiających się w tekście anonimowych wypowiedzi przypadkowych osób („Ludzie śmieją się, mówią” R.), a także – anachroniczno-analogowego względem przedstawionych wydarzeń i postaci świata przedstawionego. Przedmioty-atrybuty: męzowskie sznurówki i różowa miotłka do kurzu (Ż.P.), wstażki, piżama, „budyniu śmietankowego garnek”, chipsy, wanna (R.), czarna żorżeta („Czarna żorżeta”³⁶) mają znaczenie przenośne – wskazują wachlarz społecznie akceptowanych czynności kobiecych. Właściwe dla poetyki wideoklipu uprzedmiotowienie kobiet³⁷ nie wiąże się tutaj jednak z nachalnym erotyzmem³⁸ – raczej prezentowane przez Masłowską postaci przejmują funkcję codziennych przedmiotów użytkowych (wzornictwo przemysłowe) (Ż.P., CZ.Ż.). Innymi słowy, ich ciała nie służą zaspokajaniu

35 Żona piłkarza w piosence Masłowskiej mówi: „Ja sznurówki ci poprałam wszystkie w korkach // to wiszą na balkonie, bo to jednak wiesz...”. (Ż.P.)

36 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Czarna Żorżeta*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=hr4x-I8DmFs> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: Cz.Ż.

37 „Teledysk, podobnie jak inne współczesne gatunki telewizyjne operujące skrótem, przedstawia stany psychiczne w sposób niefilmowy, bez narracji, przez uprzedmiotowienie i symbolizację” – pisze Mariusz Czubaj. W wideoklipie uprzedmiotowienie instynktu sprowadza się do przeciwstawienia dzikiemu mężczyźnie – kobiety (ubranej na ogół w całkiem cywilizowaną bieliznę). M. Czubaj, *Teledyskowy obraz świata*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 1995, nr 2, s. 79.

38 Por. U. Jarecka, *Erotyka w wideoklipowym świecie*, [w:] tejże, *Świat wideoklipu*, dz. cyt., s. 217-247.

potrzeb seksualnych mężczyzn. Nawet bowiem nieużyteczna w założeniu funkcja dekoracyjna (mebel), którą pełni bohaterka wideoklipu „Ryszard”, budzi powszechny sprzeciw i jest przedmiotem krytyki („Mówią, Mówią // Ona z tym Kaliszem to tylko dla pieniędzy, pieniędzy [...]” (R.)). Kobieta w klipie reprezentuje zatem odkurzacza, pralka i garnek, a co za tym idzie kojarzone z tymi przedmiotami stereotypowe czynności.

Wizualną poetykę „Żony piłkarza” należy rozpatrywać w odniesieniu do hiperrealistycznych, poddanych wielokrotnej korekcie za pośrednictwem programów graficznych, foto-relacji z życia celebrytek. Wybór analogowej techniki rejestracji ruchomego obrazu (animacja poklatkowa) oraz teatralnej konwencji (lalki) pozwala ujawnić fikcyjny charakter medialnej tożsamości żony piłkarza. Przy okazji analizy samych obrazów warto przywrócić się jeszcze słowom piosenki, która stanowi przekształcenie udostępnionego w mediach wyznania Doroty Rabczewskiej opisującego kulisy jej małżeństwa z popularnym piłkarzem. Masłowska celowo nie wspomina o medialnie prominentnych wydarzeniach z życia prywatnego piosenkarki takich, jak: zdrada, uzależnienie czy przemoc, w zamian pokazuje natomiast codzienną egzystencję. Żona piłkarza musi mierzyć się z nudą i zamknięciem w czterech ścianach mieszkania. Czas wypełnia jej oczekiwanie na powrót męża. Wideoklip prezentuje zatem alegoryczny obraz losu kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Jej rola nie ulega zmianie nawet w momencie, kiedy zyskuje ona popularność. Masłowska pokazuje, że bez względu na wizerunek i wybór życiowej przestrzeni – los celebrytki jest podobny, każda z przedstawionych kobiet będzie realizować ten sam schemat egzystencji – wiernej Penelopy czekającej w domu na męża, męża, który zamiast głowy nosi piłkę, a z żoną komunikuje się głównie za pośrednictwem mowy zaimkowej i uproszczonej składni. „Strzeliłem świetnego gola! On mnie tak, a ja go tak i tędy i gol!” (Ż.P.) – mówi piłkarz po powrocie z kolejnego meczu.

Z kolei słowa i tytuł piosenki „Ryszard”, w przeciwieństwie do „Żony piłkarza”, jednoznacznie wskazują na konkretne medialne wydarzenie – ślub Ryszarda Kalisza z młodą dziewczyną. Jeśli wziąć pod uwagę sam tekst, rys alegoryczny jest w nim niewidoczny – inaczej z obrazem. W wideoklipie pojawia się pomalowana na biało naga kobieta, imitująca starożytny posąg. Na początku eksponowany w znacznym zbliżeniu fragment ciała składa się na czytelny symbol – flagę Polski, który to znak na ekranie staje się możliwy do odczytania dopiero w szesnastej sekundzie klipu – w momencie kiedy białe ciało kobiety zsuwa się na czerwony ekran niczym kurtyna, współtworząc czytelny obraz znaku narodowego. Kobieta-posąg współtworzy wraz z czerwonym tłem flagę kraju, można zatem powiedzieć, że dzięki obrazowi tekst zyskuje uniwersalną wymowę – a prezentowany w piosence los bezimiennnej żony Ryszarda Kalisza można odczytywać jako alegorię Polski. Personifikacja kraju na znak żałoby nie zostaje zakuta w kajdany, lecz opleciona czarną wstążką, którą mocuje na jej ciele postać mająca za

zadanie zmieniać pozycję posagu – główna bohaterka teledysku nie porusza się samodzielnie. Radosny „taniec we wstążkach”, o którym śpiewa żona Ryszarda Kalisza, będący według niej oznaką szczęścia – ilustruje postać nieruchomej leżącej na czerwonym tle postaci, wokół której wirują czarne promienie materiału – przedmiot jest dynamiczny, człowiek zaś statyczny. Ułożenie ciała kobiety w wideoklipie odpowiada układowi ciała Chrystusa w znanych scenach ukrzyżowania (przedstawienia obrazowe)³⁹. O ile sama piosenka ma wydźwięk komiczny, w połączeniu z obrazem, przywołującym na myśl znane alegorie Polski takie, jak: „Polonia” z witraża Stanisława Wyspiańskiego, alegoria z obrazu Jana Styki, czy ta z cyklu rysunków Artura Grottgera, nabiera rysu tragikomicznego. Mamy tu do czynienia z przekształceniem XIX-wiecznej personifikacji. Wideoklipowy obraz nawiązuje również relację intertekstualną z inną romantyczną tradycją ikonograficzną, a mianowicie z rozwijającą się wówczas rzeźbą pomnikową⁴⁰. Pasma czarnej wstążki oplatające Polonię Masłowskiej rozchodzą się promieniście od serca ku dolnym rogom przedstawienia, a następnie pokrywają cały wizerunek. Można w tym jedynym atrybucie postaci dostrzec analogię względem nimbu tradycyjnie będącego wskaźnikiem świętości.

Alegoryczność wideoklipowych obrazów stworzonych przez Masłowską polega na przetworzeniu dawnych motywów. Przy czym autorka *Pawia królowej* staje przed problemem, z którym zmagali się już twórcy romantycznych alegorii. To wówczas bowiem po raz pierwszy dotąd powszechnie zrozumiałe przedstawienia stały się niejasne:

[...]w XIX stuleciu brak było utartych i obiegowych konwencji, które dawniej ułatwiały pracę artystom, a zarazem – co bardzo ważne –

39 „Znaczenie ogólne, przenośne nadawano także obrazom wpisując je w formę [chodzi o kompozycję] tradycyjnie przynależną obrazom religijnym – formę tryptyku. Układ taki odnajdujemy w jednym z nielicznych alegorycznych obrazów Matejki – *Polonia*. Wyodrębnioną scenę centralną – zakuwanie w kajdany młodej kobiety personifikującej Polskę – ujmują niczym skrzydła tryptyku dwie przeciwstawione sobie grupy: ciemieżycieli i ofiar”. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 117.

40 Przy projektowaniu pomników wykorzystywano wówczas dobrze znany kod alegoryczny. „Tradycjonalizm ten wynika – pisze Maria Poprzęcka – wszakże nie tylko z ikonograficznego bezwładu i braku inwencji. Monumenty wznoszone na miejskich placach i zdobiące gmachy publiczne, jako przeznaczone do powszechnego oglądania, musiały być powszechnie zrozumiałe. Ujęcie zaś tradycyjne, zgodne z wizualnymi nawykami twórców i odbiorców, zdolne było tę zrozumiałość zapewnić – wszyscy wiedzieli, że kobieta z zawiązanymi oczyma i wagą w ręce to Sprawiedliwość. Ponadto obrazowanie treści ogólnych przez formy alegoryczne, legitymujące się dostojnym rodowodem i budzące choćby niejasne skojarzenia ze sztuką dawną, wydawało się bardziej godne i stosowniejsze”. M. Poprzęcka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 107.

zapewniały jednoznaczne odczytywanie alegorycznych treści. Brakło zresztą nie tylko konwencji. Dawne alegorie, unaoczniając treści religijne, moralne, polityczne, artystyczne wreszcie, odwoływały się do stałego, spójnego zespołu idei, do uporządkowanego i przyjętego systemu światopoglądowego. Głębokie przemiany, jakie dokonały się we wszystkich dziedzinach światopoglądu w XVIII i XIX wieku, mocno tym systemem zachwiały. Dawniej, gdy przedstawiano personifikację Władzy, wiedzano, jakie atrybuty należy dać uosabiającej ją postaci, aby została ona właściwie odczytana – owej konwencji dostarczały podręczniki alegoryki i symboliki. Ale wiedzano ponadto, co to jest Władza, komu ona przynależy, jaka powinna być. W wieku XIX nie tylko porzucono lub zapomniano o dawnej konwencji, ale przedstawiając Władzę musiano precyzować: czy to ma być władza ludu, republiki, króla. A może władza kapitału?⁴¹ [podkr. A.F.R.].

Masłowska w piosenkach z płyty *Spółczeństwo jest niemiłe*, co wskazuje sam tytuł, stanęła przed zadaniem przedstawienia panoramy polskiego społeczeństwa. Zabieg alegorii umożliwił jej stworzenie uniwersalnego obrazu, dla którego czytelną inspirację, punkt wyjścia stanowiło konkretne medialne wydarzenie. Wykorzystanie ikonografii dawnych przedstawień mogło jednak okazać się nie dość czytelne i jednoznaczne, dlatego Masłowska albo z rozmysłem przekształca powszechnie znane przedstawienia (temat Ukrzyżowania, Polonia), sytuując się na pograniczu sztuki wysokiej i kiczu (charakterystycznego dla kultury popularnej), albo czerpie bezpośrednio z kodu wizualnego wypracowanego w mediach masowych: telewizji i Internecie.

Strategie alegoryzowania

Najczęściej występującym w wideoklipach Masłowskiej sposobem alegoryzowania jest umieszczenie współczesnych postaci w strojach oraz scenerii z późnych lat 80. lub lat 90. Istotną rolę w ramach tej anachronicznej scenografii, kontrastującej z proveniencją i tożsamością bohaterów, a także z komentowanym w mediach masowych wydarzeniem – inspiracją – odgrywają przedmioty określające przynależność społeczną i zawodową postaci. Ten celowy anachronizm, wykorzystywany przez malarzy alegorystów przy przedstawianiu scen historycznych aż do połowy XVIII wieku⁴², u Masłowskiej z jednej strony wskazuje moment kształto-

⁴¹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 105.

⁴² „Teoria akademicka, która zawsze stawiała »ogólne« nad to, co »szczególne«, sprawiła, że malarstwo bardzo długo broniło się przed postęпами wiedzy historycznej. [...] Nie znaczy to, że nie wymagano autentyczności, ale autentyczność w ówczesnym pojęciu polegała na prze-

wania się światopoglądu, tendencji obyczajowych charakterystycznych dla dzisiejszego społeczeństwa polskiego, z drugiej strony zaś sugeruje, że przedstawiona w wideoklipie fabuła ma charakter typologiczny. Innymi słowy, konkretny przykład ma wskazywać ogólną właściwość postaci, typ społeczny czy zjawisko.

Kolejnym istotnym sposobem sugerowania odczytania uniwersalizującego są teksty piosenek, w których Masłowska stosuje zastępcze środki identyfikacji głównych postaci. Żona piłkarza (Ż.P.), kobieta czekająca na Pułkownika, która marzy o czarnym materiale na suknię (Cz.Ż.), a wreszcie dziewczyna, „Ty”, „Ona” (R.) – wszystkie bohaterki pozostają bezimienne. Wykorzystanie zastępczych środków identyfikacji w postaci wskazania antroponimu męża, roli społecznej czy indywidualnego stylu wypowiedzi „w przestrzeni literackich onomastykonów może prowadzić do posługiwania się mianami o wysokim stopniu stereotypizacji, które nie tylko nie kształtują tożsamości bohatera, ale wręcz przeciwnie – pozbawiają go cech indywidualnych, pełniąc tym samym rolę «czystych» identyfikatorów”⁴³. W wideoklipach „Ryszard” i „Żona piłkarza” jedynymi autentycznymi onimami pełniącymi funkcję mimetyczną są: wymienione osobno w tytule klipu oraz w tekście piosenki imię i nazwisko polityka SLD, Ryszarda Kalisza („ona z tym Kaliszem tylko dla pieniędzy” R.) oraz umieszczone na plakatach oraz laurkach powieszonych w pokoju piosenkarki imię i nazwisko Roberta Lewandowskiego. Bohaterki można zatem zidentyfikować tylko za pośrednictwem antroponimu męża bądź idola. W przypadku piosenki „Ryszard” swoista depersonifikacja postaci dokonuje się już na poziomie tytułu, bo chociaż tekst i obraz opowiadają o sytuacji konkretnej kobiety – sam utwór nosi imię jej męża.

strzeganiu ustalonego sposobu malowania. Obraz miał błędy, jeśli uchybiono konwencji, a nie prawdzie historycznej. [...] W malarstwie XVII i XVIII wieku napotykamy zdumiewające anachronizmy, choćby w dziedzinie strojów, na przykład widzimy antycznych bohaterów w perukach. [...] Rembrandt odziewał postacie starotestamentowe w stroje orientalne – tu odległość w czasie została zastąpiona przez odległość w przestrzeni. [...] Wcześniejsze malarstwo traktowało wypadki historyczne przykładowo. [Na przykład] abdykacja Karola V była okazją do przekazania pewnych ogólnych treści politycznych i moralnych, jakie mogły wypływać z tego faktu. [...] Albowiem zgodnie z akademickim punktem widzenia zbytnia wierność realiom była nie do pogodzenia z heroicznym, uogólniającym znaczeniem, jakie starano się uzyskać w upamiętnionych wydarzeniach. Na przełamanie heroiczno-alegoryzującej konwencji wpłynęło [w malarstwie historycznym] kilka czynników” [podkr. A.F.R.] – pisze Maria Poprzęcka. M. Poprzęcka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 128–148.

⁴³ M. Graf, *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 73–74.

Ostatnim ze sposobów alegoryzowania jest przypisanie nowego znaczenia staremu symbolowi. Wideoklip „Tęcza” to w rzeczywistości artystyczny komentarz, reakcja na siedmiokrotnie powtarzany akt podpalenia instalacji Julity Wójcik⁴⁴. Utwór otwiera wyliczenie, bohaterka narzeka na hałas, nudny program telewizyjny, rosnące ceny, jednocześnie ma nadzieję, że wychodząc „na ulicę zazna trochę ulgi” (T.), jednak okazuje się, że na zewnątrz ustawiono tęczę. Obiekt artystyczny nie tylko staje się przedmiotem narzekań, ale również – nienawiści – w tym miejscu w piosence obok zwrotów potocznych i slangowych pojawia się wulgaryzm. Tęcza w ramach prezentowanego obrazu rodzi się z gestu skrzyżowanych rąk, ze znaku negacji – w ten sposób Masłowska przekształca symbol tolerancji w czytelny znak antonimu – nietolerancji.

W trakcie manifestacji przeciwników instalacji, odbywającej się 1 maja 2014 roku na Placu Zbawiciela, Krzysztof Bosak z Ruchu Narodowego podkreślał, że „prawdziwa tęcza ma siedem barw, natomiast instalacja ustawiona w Warszawie ma sześć kolorów i jest w istocie flagą ruchu LGBT – czyli gejów, lesbijek, osób transseksualnych i biseksualnych”⁴⁵. Zakwestionowanie podobieństwa instalacji względem prototypu (mimetyzm⁴⁶) i przypisanie innego odniesienia – powoduje, że pojawia się nowy prototyp – znak ikoniczny (instalacja reprezentująca tęczę) zostaje odczytany jako personifikacja osoby o orientacji nieheteronormatywnej. Zmiana okazuje się skuteczna i manifestujący zostają przekonani, ponieważ w rzeczywistości tęcza nie ma jednego ustalonego obrazu, jej kolor i kształt zależą od wielu czynników (m.in. warunków atmosferycznych i percepcji wzrokowej oglądającego), w przeciwieństwie do symbolu – flagi ruchu LGBT, która ma identyczną jak instalacja kolorystykę.

44 Tęcza została ustawiona w 2012 na Placu Zbawiciela w Warszawie, wcześniej eksponowano ją w Brukseli przed Parlamentem Europejskim.

45 *Warszawa: odbudowana „Tęcza” obrzucona jajkami. „Wkrótce znowu spłonie”*, Polskie Radio24.pl, 01.05.2014, [online:] <https://polskieradio24.pl/5/3/Artykul/1114184,Warszawa-odbudowana-Teczka-obrzucona-jajkami-Wkrotce-znowu-splonie> (10.02.2020).

46 Instalacja Julity Wójcik nie jest obrazem abstrakcyjnym, który irytowałoby odbiorcę swoim niepodobieństwem. Przeciwnie, budzi emocje, ponieważ jest prostym odwzorowaniem – przedstawia tęczę. Jak zauważa David Freedberg motywację większości ataków na obrazy stanowi: „moralizujący lęk przed wrażliwością zmysłową. Na jednym biegunie mamy lęk przed pobudzeniem, podczas gdy na drugim mieści się irytacja próżnością tego, co przedstawione lub samym znakiem”. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 418.

Bohaterka teledysku nie ma zatem wątpliwości, że tęcza „to pedalski wymysł”⁴⁷. Podpalacze instalacji personifikują znak, tęcza staje się konkretną osobą, homoseksualistą, który nie wstydzi się odmiennej orientacji seksualnej. W klipie, w roli alegorii homoseksualizmu występuje udający pawia Michał Piróg. Tancerz pojawia się dokładnie w momencie, kiedy wybrzmiewa refren piosenki: „Tęcza, cza, cza, cza, Tęcza...” (T.) – stanowi zatem wizualny odpowiednik instalacji. Za plecami tancerza pojawia się pawi ogon – atrybut powszechnie kojarzony z pychą, zaś sama postać, ustawiona w miejscu głowy ptaka, obraca się rytmicznie dookoła własnej osi, naśladując ruchy zwierzęcia. W trakcie tego erotycznego tańca Piróg ściska w ręce – zamiast mikrofonu – sztucznego penisa w tęczowym kolorze.

Omawiany powyżej wideoklip pozwala rozpatrywać zainicjowany przez Ruch Narodowy akt wandalizmu jako wydarzenie o charakterze symbolicznym, ujawniające cechy całego społeczeństwa. „Ma być czarno-biało” – skanduje dwukrotnie bohaterka, domagając się wyraźnego kontrastu, możliwości bezpiecznego funkcjonowania w ramach systemu binarnych opozycji, a po chwili dodaje: „a najlepiej szaro-szaro” – bliższa okazuje się rzeczywistość minionego ustroju (PRL). Dominująca w tle pierwszej części wideoklipu szarość to zatem wyraźny symbol nostalgii za peerelem, identyczną funkcję pełni zresztą pojawiający się na pierwszym planie klipu kineskopowy telewizor, na którego ekran patrzy Masłowska.

Jak symbol tęczy w wyniku opisanych okoliczności ulega przekształceniu w personifikację, tak zmianę znaczenia odnotowujemy w wideoklipie również w przypadku konwencjonalnych gestów – przede wszystkim tych zaczerpniętych z języka migowego. Miganie pojawiającego się na ekranie Zbigniewa Grzegorzewskiego, tłumaczącego głuchoniemym odbiorcom śpiewane przez Masłowską słowa: „To jest Polska”, utożsamione zostaje w klipie ze znakiem krzyża, który chwilę po tłumaczu wykonuje Michał Piróg. Oznaka tolerancji, a przede wszystkim informacja w języku migowym zostaje odczytana jako symbol religijny. Tym samym próba rozszerzenia kręgu odbiorców przekazu kończy się fiaskiem. Nieznany

⁴⁷ Masłowska powtarza argumenty polityków przeciwnych eksponowaniu instalacji na Placu Zbawiciela. W trakcie podpalenia tęczy w 11.11.2013 roku poseł Prawa i Sprawiedliwości, Bartosz Kownacki napisał na Twitterze: „Płonie pedalska tęcza na Placu Zbawiciela. Ciekawe ile kasy wyda bufetowa na jej renowację zanim zdecyduje się ją usunąć”. [online:] <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/bartosz-kownacki-plonie-pedalska-tecza/lt40s> (09.02.2020). Z kolei Robert Winnicki (Ruch Narodowy), który po kolejnym podpaleniu tęczy manifestował w 2014 roku przeciwko jej odbudowie, mówił na antenie Superstacji: „Trzeba zablokować tęczę pedalską, żeby powstała biało-czerwona” [online:] <https://www.wprost.pl/kraj/443906/Zablokowac-pedalska-tecze-zeby-powstala-bialo-czerwona.html> (09.02.2020).

język zostaje potraktowany instrumentalnie – odczytany zgodnie z intencją dominującego odbiorcy. W wideoklipie Masłowskiej gesty religijne mieszają się z gestami patriotycznymi – to swoista odmiana patriotyzmu religijnego. Oprócz gestu skrzyżowanych rąk, z którego rodzi się tęcza, pojawiają się tam też inne, najczęściej powtarzającym się jest gest wyrażający chęć unicestwienia. W czasie trwania piosenki główna bohaterka zbliża się do ekranu i, celując w widza to jednym, to dwoma pilotami na raz, usiłuje zmienić kanał – pozbawić odbiorcę klipu możliwości dalszego oglądania, a zatem symbolicznie unicestwić go. W trakcie ostatniego skandowania refrenu na ekranie na krótko pojawia się również gest *fuck you*.

Nowe znaczenie zyskują również pojawiające się w tle wideoklipu nieruchome tapety-krajobrazy, pełniące funkcję malarskiego sztafażu. Mimo że nieruchome, nadają poszczególnym ujęciom rys alegoryczny. Kolejno pojawiają się: obraz wypalanych traw, fragment ujęcia przedstawiającego tłum podczas Marszu Niepodległości, testowa plansza pasowa oraz krajobraz zatoki, przypominający zdjęcia z wycieczkowych katalogów.

Obraz palących się traw – typowy wiejski pejzaż wskazuje na powszechność zwyczaju niszczenia. Zarówno palenie traw, jak i palenie tęczy powtarza się cyklicznie, co najmniej dwa razy do roku. Wyświetlony w tle krajobraz sprawia zatem, że incydent podpalenia tęczy jawi się jako zjawisko dla Polski typowe, tyleż powszechne, co powszednie, ilustrujące jedną z przywar narodowych.

Drugie tło stanowi zdjęcie fragmentu Marszu Niepodległości. Wśród anonimowego tłumu i powiewających biało-czerwonych flag Masłowska umieszcza transparent: „Porozumienie narodowe”. Transparent ten jednak częściowo zasłania skandujący refren piosenki Maciej Szupica, w ten sposób powstaje nowy napis: „Zumienie nowe”. Jeśli zamienić dźwięczne „z”, na jego bezdźwięczny odpowiednik powstaje: „Sumienie nowe”, synonim nowej moralności.

Z kolei ekran kontrolny w postaci planszy pasowej, wyświetlany w telewizji analogowej, w wideoklipie Masłowskiej wskazuje, że „obca” tęcza Julity Wójcik funkcjonuje w polskiej rzeczywistości medialnej od dawna jako symbol zakłócenia, przerwy w emisji programu. Oświetlany przez sekwencję trzech obrazów w tle incydent podpalenia instalacji na Placu Zbawiciela jawi się zatem jako nowa tradycja, wpisująca się w dotychczasowe praktyki społeczne Polaków.

Kultowe przedmioty – zwrot ku rzeczy, życie przedmiotów

W malarstwie alegorycznym przede wszystkim atrybuty postaci, ich konwencjonalny strój, gesty i zachowania, a także otoczenie (świat przedstawiony) pozwalają zidentyfikować to, co przedstawione: pojęcie, ideę czy cechę ludzką. W wideoklipach Masłowskiej tłem wypukłym, tyleż

współtworzącym, co nadającym ogólny, ponadjednostkowy sens przedstawionej sytuacji-historii są otaczające bohaterów rzeczy. Wiele z nich stanowi samodzielne komponenty wchodzące li tylko w skład obrazu lub tekstu piosenki – nie pełnią one zatem funkcji ilustracyjnej, dzięki nim czy to słowo, czy obraz są źródłem autonomicznego sensu.

Osobną grupę symbolicznych obiektów stanowią potrawy: talerz wędlin i kielbas, rosół z makaronem (P.), chleb, napój energetyczny Tajger („Chleb”⁴⁸), kanapka z hajsem⁴⁹ („Hajs”⁵⁰). Przy czym w wideoklipach potraw pojawia się znacznie więcej, jednak tylko wyżej wymienione przedstawione zostały w ramach osobnego, trwającego parę sekund ujęcia.

Talerz wędlin i kielbas, ozdobiony zestawem świeczek, imitujący urodzinowy tort – pojawia się na końcu wideoklipu „Prezydent” prezentuje go żona głowy państwa, w której rolę wcieliła się Dorota Masłowska. Lustrujący widza wzrok pisarki, a także zabieg filmowy (zbliżenie) jednoznacznie wskazują, że talerz przeznaczono dla odbiorców klipu – tak jeśli chodzi o konsumpcję, jak i odgadywanie metaforycznego znaczenia. Za pośrednictwem tych zabiegów obraz potrawy zyskuje alegoryczną wymowę. Talerz pełni funkcję ilustracji popularnego frazeologizmu – jest wizualnym odpowiednikiem kielbasy wyborczej. W ramach omawianego ujęcia Masłowska wskazuje odbiorcę wideoklipu, który skierowany został, podobnie jak kielbasa wyborcza, do mas (internauci) nieposiadających sprecyzowanych poglądów politycznych. Ponadto alegoria ta ma charakter parodystyczny – nie tylko reprezentuje abstrakcyjne pojęcie, ale również wskazuje gatunek użytkowy, na który wystylizowany został wideoklip – Masłowska parodiuje spot wyborczy.

W tym samym klipie pojawia się inna typowo Polska potrawa, a mianowicie – rosół z makaronem. Formę alegorii przybiera w tym przypadku cała scena-sytuacja, na którą składa się następująca seria ujęć: po pierwszej pojawiająca się po prawej stronie ekranu zapłakana twarz żony prezydenta oraz uchwycona po lewej stronie kadru rozmazana sylwetka siedzącego na kanapie prezydenta łykającego tabletki, po drugie nieostry zarys talerza z rosółem, do którego skupuje łza widoczna wcześniej na twarzy żony – głowy państwa, po trzecie powtórzony kadr ukazujący talerz z rosółem, tym

48 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Chleb*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=-1-z48cJDBc> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: Ch.

49 Por. Interpretacja wideoklipu „Hajs” w artykule: B. Rynkiewicz, *Spółczesność jest nie mile... literackie i muzyczne fanaberie Mister D.: wokół twórczości Doroty Masłowskiej*, „Kultura rocka: słowo, dźwięk, performance”, nr 2, 2019, s. 503–516.

50 Wszystkie cytaty z utworu Mister D. [D. Masłowskiej] według nagrania: Mister D., *Hajs*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=N-mjc25R0Nc> (12.04.2021). W tekście głównym na oznaczenie utworu używam skrótu: H.

razem jest on jednak ostry, wykonany z pewnego oddalenia, po czwarte widok rodziny prezydenckiej siedzącej na kanapie, po piąte – zbliżenie splatających się w geście wsparcia rąk małżonków. Szereg gestów symbolicznych składa się na przedstawienie nowego rytuału. Pierwsze ujęcie talerza zupy zostało wykonane w ten sposób, aby płyn działał na zasadzie zwierciadła, odbijając zarys twarzy prezydenta. Wieczorny posiłek – na co wskazują gesty postaci oraz kompozycje poszczególnych ujęć m.in. centralne umiejscowienie potrawy oraz zbliżenia – ma charakter sytuacji symbolicznej. Rodzina powtarzając rytuał, zaklina rzeczywistość – rosół (jedzenie) jest tutaj jedynym remedium na kłopoty prezydenta. W wideoklipie Masłowskiej domowe lekarstwo (rosół) to magiczny środek zaradczy na problemy kraju.

★ ★ ★

W wideoklipach Masłowskiej przedmioty-atrybuty pełnią funkcję magiczną. Dzięki nim postaci działają, przy ich pomocy realizują pragnienia. Jednocześnie jednak aktywność obiektów służy ekspozycji statyczności, a zarazem depersonalizuje samych bohaterów – którzy stanowią uproszczone, złożone z kilku cech figury (posąg, lalka). Cudowne przedmioty pozwalają zrealizować niemożliwe do spełnienia w rzeczywistym świecie cele, bez nich bohater pozostaje anonimowy i bierny. Na przykład: w wideoklipie „Chleb” wypicie napoju energetycznego „Tajger” powoduje metamorfozę osiedlowego chłopaka w znanego boksera⁵¹, w klipie „Tęcza” strój, deklarowane publicznie poglądy, a także mikrofon w kształcie penisa w tęczowych kolorach (ang. dildo) powodują, że Michał Piróg przybiera postać tańczącego pawia – staje się personifikacją znienawidzonej instalacji Julity Wójcik, z kolei w obrazie „Prezydent” guzik imitujący przycisk nuklearny, za pomocą którego prezydent wyświetla na niebie godło

51 To konkretne ujęcie z klipu „Chleb” analizuje Justyna Wrzochul-Stawinoga: „W wideoklipie Masłowskiej na uwagę zasługują rekwizyty – znaczące przedmioty, elementy kultury popularnej, które świadczą o poziomie świadomości kultury, w której się żyje. Nieprzypadkowo chłopak siedzący na osiedlowej ławce siedzi z »Tajgerem«, który później, wraz z jego metamorfozą, zmienia się w prawdziwego tygrysa, którego trzyma pod pachą już jako »Macho«. [...] Co ciekawe, chłopak nie pije napoju z oryginalnej puszki, ale ze srebrnej, plastikowej butelki, która potocznie jest kojarzona z oryginalnym napojem »Tiger«. Stanowi ona jednak jej tańszy i większy odpowiednik dostępny w dyskoncie »Biedronka«”. Zob. J. Wrzochul-Stawinoga, *Obraz współczesnego społeczeństwa w utworach muzycznych Doroty Masłowskiej – Mister D.*, „Kultura, Społeczeństwo, Edukacja: czasopismo naukowe Wydziału Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”, 2018, nr 1, s. 253–272.

państwowe, stanowi czytelny znak, że głowa państwa ma cechy nadczłowieka (wszechwiedza, wieczna aktywność), w obrazie „Prezydent” magiczna potrawa – rosół stanowi lekarstwo na problemy kraju. Co więcej, to rzeczy otaczające postaci, a także stroje, w które są ubrane, nie zaś antroponimy, nadają im tożsamość – bez nich nie sposób odczytać alegorycznego znaczenia tych przedstawień. Swoiste metamorfozy bohaterów dokonują się również za sprawą inicjalnego wydarzenia (np. ślub Ryszarda Kalisza, rozwód Dody Rabczewskiej z Radosławem Majdanem, podpalenie Tęczy na Placu Zbawiciela), które uruchamia sam proces uniwersalizacji – cechy typowe dla danej grupy społecznej czy zawodowej zostają podkreślone dzięki umieszczeniu realistycznych bohaterów w sztucznym, spreparowanym na potrzeby wideoklipu świecie przedstawionym, stylizowanym na popularne obrazowe gatunki filmowe: spot wyborczy i film propagandowy, film animowany, teledysk disco-polo, gra przeznaczona na konsolę typu „Game Boy”.

Dzięki zastosowaniu strategii tożsamych z tymi wykorzystywanymi w obrębie malarstwa alegorycznego, zwłaszcza jego odmiany XIX-wiecznej, w ramach której malarze niejednokrotnie w sposób kiczowaty decydowali się połączyć sceny realistyczne z alegorycznymi, Masłowska osiąga efekt dla wideoklipu typowy – tzw. „komercyjnej awangardy”⁵² (Andrzej Pitrus). Z jednej strony mamy tu do czynienia z sięganiem po obrazy rozpowszechniane za pośrednictwem mediów masowych – telewizji i Internetu (kultura popularna), z drugiej zaś: kompozycja, niektóre przedmioty-symbole oraz przedmioty kultowej (PRL), gesty i zachowania postaci wywieść można z tradycji „starych” mediów, przede wszystkim malarstwa. Dzięki połączeniu lub zmianie konfiguracji obiektów pochodzących z odmiennych przestrzeni kulturowych powstają enigmatyczne obrazy – w rodzaju kanapki z utworu „Hajs”, o którą opiera się dziewczynka z głową białego kotka zamiast ludzkiej twarzy. W ramach szeregu alegorycznych ujęć

52 „Teledysk należy do obszaru »komercyjnej awangardy« – jego forma otwarta jest na eksperymenty i innowacje, funkcja zaś sprowadza go do roli bliskiej reklamie. Zauważyli to już krytycy piszący o telewizji i jej gatunkach. Ann Kaplan, autorka klasycznej książki »Rocking Around the Clock« (1987), tłumaczy to faktem, że teledysk jest najlepszym ucieleśnieniem idei utworu postmodernistycznego. I nie sposób nie przyznać jej odrobiny racji. Przynależność teledysku do obszaru postmodernizmu wynika już stąd, że jego warstwa wizualna podlega dyktatowi muzyki. Teledysk jest więc z definicji formą pasożytniczą. Co więcej, strategię w nim stosowane pozwalają mówić o pasożytnictwie wielopoziomowym. Muzyczne klipy są nie tylko »adaptacjami« utworów muzycznych, często odnoszą się do innych inspiracji”. A. Pitrus, *Sztuka komercji*, „Tygodnik Powszechny. Dodatek: Film w tygodniku”, 2003, nr 22 [online:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sztuka-komercji-155693> (13.04.2021).

Masłowska tworzy coś na kształt nowej, współczesnej ikonologii – nagromadzenie przedstawień pochodzących z różnych rejestrów wywołuje wrażenie jakbyśmy mieli do czynienia z jakąś niezwykle sugestywną, a przy tym uniwersalną wizją polskości i Polaków, o czym świadczą choćby tytuły artykułów⁵³ badaczy zajmujących się interpretacją tych wideoklipów. Nie mamy tu jednak do czynienia, jak w przypadku zbioru Cesarego Ripy, z katalogiem konwencjonalnych przedstawień abstrakcyjnych pojęć czy idei, przeznaczonym dla adeptów malarstwa czy poezji – chodzi raczej o stworzenie przeglądu emblematów najbardziej charakterystycznych pojęć składających się na reprezentację polskiego społeczeństwa – nienawiści, mizoginii, nietolerancji, religijności czy ksenofobii.

Data akceptacji do druku: lipiec 2021 r.

⁵³ Zob. J. Wrzochul-Stawinoga, *Obraz współczesnego społeczeństwa w utworach muzycznych Doroty Masłowskiej – Mister D.*, dz. cyt., s. 253–272; B. Rynkiewicz, *Spółeczeństwo jest niemiłe... literackie i muzyczne fanaberie Mister D.: wokół twórczości Doroty Masłowskiej*, dz. cyt., s. 503–516.

Anna Folta-Rusin

Department of Computational Linguistics, Jagiellonian University, Kraków

<https://orcid.org/0000-0003-1883-1876>

New Iconology: Dorota Masłowska's allegorical videoclips

Summary

This article contains analyses of the allegorical imagery in four video clips from Dorota Masłowska's 2014 album *Spółeczeństwo jest niemiłe* [Society is not nice], i.e. *Żona piłkarza* [Footballer's wife], *Ryszard* [Richard], *Prezydent* [President] and *Tęcza* [Rainbow]. Each of them refers to an actual event, situation and character, described by means of stereotype word labels. The characters typify both the behaviour associated with certain social groups as well as some more persistent traits attributed to the Polish nation and Poland in general. The article examines the strategies and devices (parody, pastiche, irony, allusion) used by Dorota Masłowska to embed the intense specificity of her video stories in more general, allegorical narratives.

Key words

Polish contemporary art video – video clip – satire – specificity and generality – imagery – allegory – Dorota Masłowska (b. 1983)

Słowa kluczowe

alegoria, obrazy symboliczne, obrazy alegoryczne, wideoklip, obrazy syntetyczne, emblematy

Bibliografia

- Mister D. (D. Maśłowska), *Prezydent*, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=BsUMj-ZyRW4o> (12.04.2021).
- Borowski A., *Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni*, [w:] C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2010, s.V–XII.
- Czubaj M., *Teledyskowy obraz świata*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 2, s. 78–80.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010. s. 272–273.
- Eco U., *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną a postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 33.
- Fiut A., *We władzy pozoru?*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 241–248.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Gadamer H.G., *Symbol i alegoria*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 98–107.
- Graf M., *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Hutcheon L., *The politics of postmodernism: parody and history*, „Cultural Critique” no. 5, Modernity and Modernism. Postmodernity and Postmodernism, University of Minnesota Press, Winter 1986–1987, s. 185.
- I. Boruszkowska, K. Trzeciak, *Efekt apolityczności literatury albo współczesny pisarz niezaangażowany*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, nr 1 (6)–2(7), s. 59–66.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Kleiner J., *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć)*, [w:] tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Towarzystwo Naukowe Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1956, s. 84–85.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- De Man P., *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003. s. 143–195.
- Maśłowska D., *Inni ludzie*, il. M. Chorąży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Maśłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, il. M. Chorąży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Maśłowska D., *Kobieta z brodą: Maśłowska tańczy i śpiewa*, rozm. przepr. K. Błażejowska, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 11, s. 30–31.
- Maśłowska D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2012.

- Małowska D., *Profil Doroty Małowskiej na Facebooku* [online:] <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057652800818> (20.06.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Chleb* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=-1-z48cJDBc> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Czarna Żorżeta* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=hr4x-l8DmFs> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Hajs* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=N-mjc25R0Nc> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Żona Piłkarza* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=7ypavbCIRj4> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Ryszard* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=SSzr-nNUJeU> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Spółeczeństwo jest niemiłe. Galeria Raster* [online:] <http://rastergallery.com/publikacje/mister-d-spolaczestwo-jest-niemile/> (12.04.2021).
- Mister D. (D. Małowska), *Tęcza* [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=V9XOtd-XY9kQ> (12.04.2021).
- Nasiłowska A., *Alegoria, alegoryczność*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław 1995, s. 19–24.
- Pitrus A., *Sztuka komercji*, „Tygodnik Powszechny. Dodatek: Film w tygodniku”, 2003, nr 22 [online:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sztuka-komercji-155693> (13.04.2021).
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Rynkiewicz B., *Spółeczeństwo jest niemiłe... literackie i muzyczne fanaberie Mister D.: wokół twórczości Doroty Małowskiej*, „Kultura rocka: słowo, dźwięk, performance”, nr 2, 2019, s. 503–516.
- Tuve R., *Alegoria narzucona*, przeł. R. Zimand [w:] w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 75–91.
- *Warszawa: odbudowana „Tęcza” obrzucona jajkami. „Wkrótce znowu splonie”* [online:] https://polskieradio24.pl/5/3/Artykul/1114184_Warszawa-odbudowana-Teczka-obrzucona-jajkami-Wkrotce-znowu-splonie (10.02.2020).
- Wasilewski B., *Wideoklip: sztuka w pigułce*, „Topos” 1996, nr 4, s. 70–71.
- Woźniakowski J., *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, [w:] *Ikonoografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 33–65.
- Wrzochul-Stawinoga J., *Obraz współczesnego społeczeństwa w utworach muzycznych Doroty Małowskiej - Mister D.*, „Kultura, Społeczeństwo, Edukacja: czasopismo naukowej Wydziału Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu” 2018, nr 1, s. 253–272.
- Wycisk J.M., *Teledysk - próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2, s. 111–129.