

Magdalena Miszczak

Kicz i parodia w prozie Manueli Gretkowskiej : czym jest; jak jest; po co jest?

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 2, 145-189

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Mischczak

**KICZ I PARODIA W PROZIE MANUELI GRETKOWSKIEJ
CZYM JEST; JAK JEST; PO CO JEST?**

W tym kiczu był magnetyzm jakiś. Mówiłem ci, że prawdziwa chała ma w sobie coś wyuzdanego, coś z rozwiązanych marzeń. A zarazem spirytyzm grafomański – w prawdziwych potężnych chałach straszą duchy przodków. I to mnie obezwładniło, rozumiesz, to mnie tak wangażowało, ta chałowatość widmowa, naturalistyczna.

Kazimierz Brandys *Wariacje pocztowe*

Wybór tematu może się wydać ryzykowny. Pisanie o kiczu wymaga zawsze wielkiej ostrożności. Tym większej, że podjęcie nad nim badań nie gwarantuje wyzwolenia się spod jego wpływu. Zresztą, czy jest to możliwe i konieczne? Zaintrygowana spostrzeżeniem Michała Głowińskiego, który stwierdził, że „Kicz nie znosi zastanawiania się nad samym sobą”¹, postanowiłam przyrzeć się temu zjawisku z bliska i daleka. Dobrym do tego pretekstem staje się dorobek Manuei Gretkowskiej, młodej polskiej pisarki, której twórczość wzbudza sprzeczne opinie. Manuela Gretkowska pisze wiele i szybko. Trudno określić, jakie miejsce zajmie ostatecznie jej proza w dziejach literatury polskiej. Mimo tego wydaje się być godna uwagi jako zjawisko znamienne dla współczesności. Uznałam więc, że warto poświęcić jej ten szkic. W swoich rozważaniach koncentruję się na trzech pierwszych powieściach Manuei Gretkowskiej: *My zdies' emigranty* (1992), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret Metafizyczny* (1994). Celem pracy nie jest jednak ogólna charakterystyka tych utworów, a jedynie przedstawienie problematyki kiczu na ich przykładzie.

¹ M. Głowiński, *Humanistyka najmniejszego wysiłku*, [w:] tenże, *Pismak 1863 i inne szkice o różnych byrdkich rzeczach*, Warszawa 1995, s. 123.

I. NA TROPACH KICZU

Czym jest kicz? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Mimo że samo słowo nie brzmi obco i zadomowiło się w języku potocznym, a bywa stosowane nie tylko przez uczonych i znawców sztuki, ale używa się go także na co dzień (przysłowiowy „jelną na rykowiskę”), dotychczas nie udało się zbudować spójnej definicji, która w pełni oddawałaby charakter tego fenomenu. Pytanie, czy w ogóle istnieje potrzeba takiej definicji; czy jej pojawienie się nie odebrałoby zjawisku czegoś dłań specyficznego i znamienego, nie pozbawiłoby go zaiste magicznej mocy? Może właśnie to, że nie daje się kiczu dookreślić i ująć w twarde ramy jednoznaczności, jest w nim najbardziej fascynujące. Pozwala bowiem tropić jego przejawy ze świadomością, że to prawdopodobnie z góry skazana na niepowodzenie próba docierania do istoty czegoś, co wymyka się wszelkim klasyfikacjom, a zarazem głęboko skrywa swoją prawdziwą „naturę” i znaczenie, sprawiając przy tym wrażenie zjawiska w ogóle nicwartego uwagi. Choć niezwykle trudne, czy wręcz niemożliwe, byłoby zamknięcie rozważań nad nim jedną puentą, to jednak można próbować uporządkować istniejącą wiedzę.

Według najnowszego *Słownika języka polskiego* kicz to „lichy, bezwartościowy obraz, rzeźba itp., rzadziej: utwór literacki, film itp.; wytwór człowieka bez talentu i smaku artystycznego”. Samo słowo ma stosunkowo krótki rodowód. Pojawiło się w Monachium w drugiej połowie XIX w., w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych. Choć wskazuje się na zbieżność terminu z niemieckim słowem *kitschen* („robić coś byle jak, np. przerabiać stare meble na nowe”) lub *verkitschen* („przemycić coś, sprzedać coś innego zamiast tego, co było faktycznie zamówione”), a także z angielskim *a sketch* („szkic”) oraz niemieckim *die Skizze* („rysunek wstępny, niegotowy, o niewielkiej wartości handlowej”), etymologia pojęcia nie jest do końca jasna. Znane jest natomiast jego pierwotne zastosowanie. Używali go malarze i handlarze dziełami sztuki skupieni w monachijskich kręgach artystycznych, określając tak cieszące się wielkim powodzeniem i chętnie kupowane nieoryginalne obrazy, naśladowujące znane i popularne motywy ikonograficzne. Z czasem słowo „kicz” rozszerzyło swe znaczenie, odnosząc się nie tylko do malarstwa, ale także do innych dziedzin sztuki oraz w ogóle wytworów działalności człowieka, a więc przedmiotów użytkowych.

Mianem kiczu określa się rzeczy bez wartości, liche, tanie, banalne, tandetne, słabe artystycznie. Większość autorów wydawnictw naukowych i popularnonaukowych, podając jego definicję, nie stroni od stosowania wartościujących określeń o pejoratywnym zabarwieniu. Z kiczem skojarzony zostaje cały ciąg wyrazów bliskoznacznych; za jego synonimy uznaje się szmirę, tandetę, lichotę, miernotę, słabiznę, szablonowość, łatwinę artystyczną i estetyczną.

Zjawiska nie sposób uznać za fakt przynależny tylko do jednej dziedziny. „Kicz – trzeba sobie uświadomić tę podstawową tutaj sprawę – nie jest stylem ani kierunkiem w sztuce, jak gotyk, barok, impresjonizm, futuryzm etc. Kicz to zjawisko ponadstylowe, międzystylowe”². Wyróżnia się więc, np. kicz plastyczny, literacki, muzyczny, architektoniczny, filmowy, kicz erotyczny, kicz religijny, kicz przedmiotów użytkowych i wiele jeszcze odmian według potrzeb i uznania każdego, kto posługuje się tą otwartą klasyfikacją, będącą tylko jednym z możliwych sposobów uporządkowania zjawiska. Andrzej Banach, twórca jak na razie najdoskonalszej na gruncie polskim pracy poświęconej zagadnieniu kiczu³, w swojej książce zajmuje się m. in. kiczem aktorskim, narodowym, muzealnym, wojennym, a nawet kiczem... psich cementarzy jako osobnymi, godnymi uwagi problemami. Jak się więc okazuje, przedmiotem analizy dla teoretyków kiczu w równym stopniu mogą być fakty dotyczące sfery artystycznej, jak też (a może przede wszystkim) codzienne życie we wszelkich swoich przejawach uobecniające istnienie tego zjawiska. Francuski badacz Abraham Moles w powodzeniem szuka jego obecności w architekturze Antonio Gaudiego, w niemieckich romansach, amerykańskich powieściach popularnych, w dziewiętnastowiecznej muzyce, a także w nowojorskich drapaczach chmur, wielkich domach handlowych, opakowaniach sera, a nawet rytuałach życia codziennego, np. sposobach podawania do stołu i picia herbaty⁴. W zasadzie w każdej sferze ludzkich działań kicz zaznacza swoją obecność; nie są od niego wolne również zjawiska sytuowane zwykle na wysokich piętrach abstrakcji, by przywołać tu za Andrzejem Banachem kicz dotyczący sfery uczuć, np. sposobu przeżywania miłości czy patriotycznych uniesień. Dla kiczu nie istnieją więc granice, których nie mógłby przekroczyć.

Tadeusz Pawłowski, zwracając uwagę na ograniczenia i problemy przy formułowaniu definicji pojęcia, za istotne uznawał poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy kicz istniał „od zawsze”, czy też pojawił się wraz z rozwojem społeczeństw i kultury masowej. Ważna wydawała mu się także sprawa tzw. intencjonalności kiczu, a więc problem jego świadomego i nieświadomego tworzenia. Próbował też rozstrzygnąć, w jakim stopniu kicz jest „przedmiotem”, w jakim zaś „znamionuje człowieka, jego postawę, przeżycie, zachowanie”. Najwięcej jednak miejsca poświęcił relatywizmowi w stosowaniu tego pojęcia⁵. Względność użycia samego terminu rozpatrywał także Andrzej

² A. Osęka, *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 8.

³ A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968.

⁴ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*

⁵ T. Pawłowski, *Wartość estetyczna a kicz*, [w:] tenże, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 177–211. Pytanie, czy kicz istniał „od zawsze”, czy też pojawił się wraz z rozwojem kultury masowej pozostaje w ścisłym związku z ukształtowaniem się terminu. Zdaniem

Banach⁶, powołując się na ustalenia uczonych niemieckich, którzy jako pierwsi w ogóle uczynili omawiane zjawisko przedmiotem naukowej refleksji i faktem godnym zainteresowania „poważnych” dyscyplin badawczych z socjologią, historią sztuki i literatury na czele⁷.

Kicz uznaje się za pojęcie niestałe, historycznie zmienne, podlegające nieustannym weryfikacjom i subiektywnym ocenom. Ogólny zarys problematyki formułuje Elżbieta Grabska w przedmowie do pracy zbiorowej pod znamionym tytułem *Dziela czy kicze*⁸. Publikacja w swej części szczegółowej prezentuje ustalenia historyków sztuki, dotyczące zjawisk artystycznych XIX i XX w., które trudno jednoznacznie zakwalifikować. Przedmiotem zainteresowania badaczy staje się, m. in. zespół rezydencjalny w Krzeszowicach, rośliny egzotyczne we wnętrzach w latach osiemdziesiątych XIX w., spory wokół idei i realizacji pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie, albumy do *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, twórczość Wlastimila Hofmana. A przecież to tylko niektóre wybrane przykłady „przypadków z pogranicza” i trudno ustalić, w jakim stopniu ma się tu do czynienia z kiczem, w jakim zaś z pełnoprawnym dziełem. Współcześnie toczy się wiele podobnych dyskusji; szczególnie charakterystyczne są tu spory wokół utworów literackich i filmowych⁹.

Problem relatywizmu dotyczy także degradacji i rehabilitacji wielu dzieł. Dotychczas zweryfikowano sporo sądów o pracach, których wysoka pozycja wydawała się dawniej niepodważalna. Współcześnie kiczowatość zarzuca się wielu niekwestionowanym dotąd arcydziełom, np. portretowi *Mony Lisy*

niektórych badaczy dopóki nie istniało samo pojęcie, nie było w ogóle problemu kiczu; nie należy więc szukać przejawów zjawiska przed wiekiem XIX. Takie ujęcie nie przekonuje jednak w zupełności. Słuszniejsza wydaje się teza, która zakłada, że wprawdzie trudno jest określić, co uznawano za kicz w epokach minionych, ale nie wyklucza to jego w nich istnienia. Budzące dziś powszechny podziw wytwory wcale nie musiały być tak samo postrzegane w momencie swego powstania (ich obecny kult związany jest często z unikatowością, zachowaniem jednego egzemplarza w swoim rodzaju). Tym kwestiom poświęcona była m. in. sesja naukowa, zorganizowana w 1966 r. przez PAN i redakcję „Polskiej Sztuki Ludowej” pt. „Kicz – sztuka jarmarczna – sztuka ludowa” (materiały z tej sesji zostały opublikowane w „Polskiej Sztuce Ludowej” 1966, nr 3/4).

⁶ A. Banach, *O kiczu*, s. 97–108, 125–141.

⁷ Do podstawowych należą tu ustalenia L. Giesza, *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg 1960; nad kiczem prowadzili też badania: K. Baumann (cytowane przez A. Banacha studium o elementach kiczu w twórczości Stendhala), G. Dorfler, W. Killy i R. Egenter.

⁸ *Dziela czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981.

⁹ Por. dyskusje nad dorobkiem twórczym niektórych reżyserów, np. M. Pawlicki, *Gust kucharek, gust smakoszy*, „Film” 1991, nr 15, s. 7–8, M. Jakun-Dopartowa, *Spór o Kieślowskiego*, „Kino” 1995, nr 6, s. 4–7. Wiele emocji wzbudził nagrodzony Oscarami *Angielski pacjent* A. Minghelli – zob. „Kino” 1997, nr 4. Pojawiają się również omówienia filmów, które świadomie posługują się kiczem, np. M. Pawlicki, *Święta szmira*, „Film” 1991, nr 17, s. 6–7; M. Jurowska, *Niech żyje kicz!*, „Dekada Literacka” 1995, nr 8, s. 14; M. Kornatowska, *Geniusz i sweterki z różowej angory*, „Kino” 1995, nr 6, s. 35–36.

Leonarda da Vinci oraz twórczości Rafaela. W obrazie *Mona Lisa* znamion kiczu zaczęto się dopatrywać głównie za sprawą artystów współczesnych, którzy szczególnie chętnie poddawali to renesansowe arcydzieło szeregowi „eksperymentów” (rozpoczął je Marcel Duchamp, domalowując na portrecie wąsy i brodę; nie był to zaiste akt beztrojski, ale przemysłany gest, który legł u podstaw kształtowania się wielu dwudziestowiecznych koncepcji sztuki). Czyżby istniały więc tematy, które same w sobie претендуют do miana wielkiego kiczu lub narażają się na zarzut drobnych jego przejawów?¹⁰

Ale istnieje też inna możliwość, sytuacja odwrotna, wówczas gdy następuje „rehabilitacja” dzieła, które długo uchodziło za kicz. Wystarczy choćby przypomnieć przewartościowanie, jakiemu uległ w XX w. dorobek twórców barokowych, traktowanych wcześniej z pogardą jako niewartych uwagi¹¹. Charakterystyczny jest także przypadek Sotera Rozmiar Rozbickiego czy Józefa Baki, których twórczość całkiem niedawno została nobilitowana i oczyszczona z zarzutów bylejakości, tandetności, szmirowatości¹².

Rehabilitacja, czy – jak ją nazywa Andrzej Banach – „redukcja” kiczu nie dotyczy tylko utworów literackich. Bardzo ciekawy jest opisany przez badacza przykład powstałego w latach sześćdziesiątych i cieszącego się wówczas wielką popularnością paryskiego sklepu nazwanego „Au Mauvais Goût” („W złym guście”), w którym gromadzono i sprzedawano za wysoką cenę rzeczy brzydkie, niefunkcjonalne, mało przydatne. Pomysłodawcom przedsięwzięcia udało się przyciągnąć wcale niemałą liczbę klientów, którzy uznali umieszczone w sklepowym wnętrzu przedmioty za interesujące i godne uwagi¹³. A i współcześni projektanci strojów wykorzystują chętnie kicz, czyniąc to świadomie. Chodzi tu nie tylko o często z założenia prowokacyjne w swej formule pokazy *haute couture* czy *prêt à porter*, ale w ogóle o „modę w oparach kiczu”, modę, której nierzadko sami mamy ochotę ulec. Znudzeni stonowaną elegancją zdobywamy się przecież czasem na

¹⁰ Na ten temat por. A. Banach, *O kiczu*, s. 102–107.

¹¹ Uznanie twórców barokowych za reprezentantów literackiego kiczu zakłada przyjęcie szerokiej definicji kiczu, według której jest on zjawiskiem uniwersalnym (a nie historycznym, wytworzonym w XIX w.).

¹² Do popularyzacji twórczości Sotera Rozmiar Rozbickiego przyczynił się J. Tuwim, przygotowaną przez niego do druku spuściznę literacką dziewiętnastowiecznego mistrza poezji nonsensu wydał ostatecznie w 1980 r. J. Dunin (por. *Życie i sprawy Sotera Rozbickiego*, oprac. J. Dunin, Łódź 1980). Rehabilitacja księdza J. Baki, rozpoczęta w dwudziestoleciu międzywojennym przez W. Borowego, S. Estreichera i M. Pawlikowską-Jasnorzewską, kontynuowana po II wojnie światowej przez J. M. Rymkiewicza i J. Harasymowicza (dla których Baka stanowił istotne źródło inspiracji), ostatecznie potwierdzona została przez badania A. Czyża i A. Nawareckiego (zob. wstęp ich autorstwa, J. Baka, *Poezje*, Warszawa 1986 oraz A. Nawarecki, *Czarny karnawał*, Wrocław 1991).

¹³ A. Banach, *O kiczu*, s. 135–136.

apoteozę przesady albo choć aprobujemy zabawę, która stanowi kpinę z dobrego gustu. W takim podejściu do kiczu jest przecież tyle fantazji!¹⁴

Niemal na naszych oczach następuje nobilitacja tego osobliwego i wyjątkowego zjawiska. Co więcej, w XX w. próbuje się włączyć je w „wysoki” obieg artystyczny. Jako pierwsi uczynili to twórcy, których okres działalności przypada na początek naszego wieku, a więc futuryści, dadaiści, a w szczególny sposób surrealiści, szukający źródeł inspiracji w grafice produkowanych masowo kartek pocztowych i sięgający po przedmioty-fetysze z bliskiego im otoczenia¹⁵. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kicz jako tworzywo wykorzystują przedstawiciele rozwijającego się głównie w Anglii i Stanach Zjednoczonych pop-artu. Fascynacja produktami konsumpcyjnymi i reklamą, po części także sztuką prymitywną i ludową szła u artystów pop-artu w parze z docenieniem kiczu, który postraktowano jako niewyczerpalne źródło pomysłów przy konkretnych realizacjach, akcentując jednocześnie „kulturotwórczą” rolę zjawiska: „Zasadą organizującą całą wrażliwość pop jest oczywiście lansowanie kiczu, świadoma manipulacja tych, którzy «robią» w sztuce lub mają z nią kontakt, «wulgarnymi» tematami i «niskimi» formami, określanymi przez tradycyjistów jako coś «w złym guście»...”¹⁶

Nic więc dziwnego, że kicz zyskał aprobatę koneserów, którzy nierzadko traktują go jako wyrafinowaną formę sztuki, sztukę samą w sobie. Dlaczego tak się stało? Czyżby to kolejna (w dziejach było ich już kilka) silnie akcentowana potrzeba odpoczynku od piękna, które już dawno się znudziło albo zmęczyło nas swoją regularnością i jednostajnością; piękna, o którym już „wszystko” wiemy. Bo przecież w pięknie nie ma niespodzianek, którymi nieustannie zaskakuje nas kicz. Może właśnie dlatego tak wielką rangę przyznaje mu współczesna kultura, kultura postmodernistyczna. Tony Thorne, autor kompendium wiedzy na jej temat, zamieszcza w swoim słowniku obszerną informację o funkcjonowaniu zjawiska w epoce postmodernizmu. Co ciekawe, poświęcając wiele miejsca kiczowi, specjalista od współczesnej kultury stara się nie tyle definiować sam fenomen, ile opisywać jego przejawy; wyraźnie odcina się tym samym od dotychczas częstej praktyki pobraźliwego albo pogardliwego traktowania kiczu, koncentrując się przede wszystkim na przedstawieniu jego wpływów i zasięgu działania. Pisząc o „sentymentalnym kolekcjonowaniu pierwszych wytworów kultury masowej, wskrzeszaniu krzykliwych i wulgarnych stylów sztuki popularnej, świadomym parodiowaniu złego smaku” i „kreowaniu autentycznego współ-

¹⁴ Por. T. Kuczyńska, *Moda w oparach kiczu*, [w:] *też*, *Moda w rytmie epoki*, Warszawa 1979.

¹⁵ A. Banach, *O kiczu*, s. 133–135.

¹⁶ D. Hebdige, *Hiding in the Light* (1988); cyt. za T. Thorne, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 1995, s. 172.

czesnego kiczu”¹⁷, Tony Thorne akcentuje tkwiącą w człowieku potrzebę przyswajania i osvajania tego, co dziwne i nie do końca zrozumiałe.

Głębsza refleksja nad sposobem funkcjonowania i strukturą kiczu we współczesnym świecie przynosi ze sobą przemianę w traktowaniu zjawiska. Można zaobserwować wyraźną ewolucję poglądów związanych z tym tematem. Charakterystyczne jest rozszerzanie i tak już bardzo pojemnej definicji. Obecnie szuka się kiczu nie tylko w przedmiotach, gotowych artefaktach czy dziełach sztuki, ale w podmiotach, jednostkach zdolnych do percepcyjnej analizy świata. W myśl tej tezy to my jesteśmy kiczowaci, nasze życie, niejako *ex definitione*, przybiera postać kiczu; kiczowata (może lepiej: pełna kiczu) jest kultura, którą tworzymy, bo z założenia inna być nie może. Zdaniem Abrahama Molesa, kicz jak grzech tkwi w głębi każdego z nas i wcale niełatwo rozstrzygnąć, czy to my panujemy nad kiczem, czy kicz włada nami¹⁸. Kicz chyba dlatego jest interesujący, że istnieje jednocześnie w nas i obok nas.

W refleksji teoretycznej dotyczącej tego fenomenu nastąpiło więc wyraźne przesunięcie akcentów. Pogardliwy lub, co najwyżej, obojętny stosunek do kiczu w momencie dostrzeżenia zasięgu i rangi zjawiska przeobraził się w ostrzeżenie przed wszechogarniającym zalewem szmiry i bylejakości. Kicz uznano za niebezpieczny i próbowano z nim walczyć. Z czasem zrezygnowano i z takiej postawy; zaczęto kicz aprobować i akceptować, traktując go jako jeden z symptomów nowej kultury, „nowej wrażliwości”, jak ją nazywa Susan Sontag, pisarka i jedna z czołowych propagatorek postmodernizmu. Te wszystkie przemiany nie mogły nie odbić się na literaturze, która zawsze przecie żywo reaguje na wszelkie kulturowe zwroty, sama również podlegając nieustannym zmianom. Jak najbardziej słuszne jest zatem przekonanie, że literatura (jak każda sztuka) musi „ocierać się” o kicz.

II. O KICZU W LITERATURZE

Według niektórych sądów kicz stanowi krzywe zwierciadło sztuki (wszelkiej sztuki), ale sam tą sztuką nie jest i sytuuje się poza jej obrębem¹⁹. W myśl tej zasady kicz literacki byłby nie literaturą, a jej brakiem. Ale jak może

¹⁷ Tamże, s. 167–168.

¹⁸ Zdaniem A. Molesa kicz tworzy „totalitaryzm bez przemocy” (por. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*, s. 219–221). Pojęciem „człowieka kiczowego” utworzonym przez L. Giesza posługuje się A. Banach.

¹⁹ W takim kierunku idą rozważania P. Beylina, autora referatu *Struktura społeczna kiczu*, opublikowanego przez „Polską Sztukę Ludową” 1966, nr 3–4, por. też zaprezentowaną tam dyskusję wokół tego referatu.

nie być czegoś, co jest? Kicz literacki nie przestaje być literaturą, literaturą złą, tandetną, kiczowatą właśnie, ale jednak literaturą. Nie istnieje przeciwstawienie kicz – literatura (literatura w ogóle), a co najwyżej kicz – „dobra” literatura, literatura tzw. „wysokiego” obiegu. A przecież to nie to samo.

Kicz literacki nie doczekał się dotychczas zbyt wielu omówień w publikacjach naukowych²⁰. Na gruncie polskim zjawisko to wydaje się szczególnie zaniedbane²¹. Andrzej Banach, autor obszernej książki *O kiczu*, mimo że w części ogólnej swojego wywodu powoływał się na przykłady z literatury, w części szczegółowej nie poświęcił kiczowi literackiemu osobnego rozdziału. Uporządkowanych informacji o tym zagadnieniu dostarcza *Słownik terminów literackich*. Znamienne, że w zamieszczonej pod opracowanym przez Michała Głowińskiego hasłem, stosunkowo szerokiej, jak na tego rodzaju publikację, bibliografii nie udało się autorowi wskazać żadnej polskiej pracy na temat kiczu literackiego. Zagadnienie to jako osobny problem badawczy nie było zbyt często przedmiotem zainteresowania polskich badaczy. Definicja Michała Głowińskiego z racji naczelnej formuły pracy, w której się znalazła ma charakter skrótowy i ogólny, nie zawiera więc konkretnych przykładów. Jednak zebrane tam ustalenia w dużym stopniu charakteryzują kicz jako zjawisko przynależne do literatury. Według *Słownika terminów literackich* kicz to „utwór o charakterze stereotypowym, często z punktu widzenia sprawności technicznej nienaganny, apelujący do smaku przeciętnych odbiorców swojego czasu, utwierdzający ich utrwalone przekonanie i wyobrażenie o świecie i sztuce. Kicz charakteryzuje się nagromadzeniem efektów powierzchniowych i ornamentacyjnych, pozbawionych charakteru funkcjonalnego. Jest obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie powinien stawiać mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystuje często wątki silnie zabarwione sentymentalnie”²².

Wszystkie wymienione cechy łatwo odnaleźć w „superkiczu” literatury polskiej, za jaki uznaje się powieść Heleny Mniszkówny *Trędowata*. Opublikowany w 1909 r. utwór cieszył się w dwudziestolecu międzywojennym tak wielką popularnością, że do roku 1938 doczekał się szesnastu wydań²³. Sukces czytelniczy szedł w parze z formułowanymi pod adresem *Trędowatej*

²⁰ Taką próbą są prace niemieckich badaczy, np. W. Killy, *Deutscher Kitsch*, Gottinger 1962.

²¹ Niewiele wnosi tu praca T. Kalit, *Mniszkówna*, Londyn–Warszawa 1993. Twórczością uznawaną za margines kultury zajmuje się J. Dunin, ale o samym fenomenie kiczu pojawia się w jego pracach mało istotnych refleksji. W niewielkim stopniu badania nad kiczem podejmują publikacje zamieszczone w specjalistycznych czasopismach typu „Literatura i Kultura Popularna” czy „Literatura Ludowa” (wbrew nazwie w piśmie drukuje się też rozprawy o literaturze tzw. „niskiego” obiegu literackiego, mającej niewiele wspólnego z tym, co powszechnie uchodzi za „literaturę ludową”).

²² *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 219.

²³ T. Wałas, *Postowie*, [w:] H. Mniszek, *Trędowata*, t. 2, Kraków 1988, s. 306–319.

zarzutami tandetności, banalności, łatwizny intelektualnej. Kicz ujawnia się tu przede wszystkim w nagromadzeniu wielu zbędnych ozdobników formalnych i nasyceniu utworu nieprawdopodobną wręcz ilością stylistycznych upiększeń.

Dniało. Wstawał świt. – ten sposób rozpoczyna się ta klasyczna już pozycja literatury kiczowatej – Jasna smuga na wschodzie rozszerzała się dalej i dalej. Z różowej wpadała w tony blade, coraz świetlistsze, prawie przejrzyste, haflowane na tle ziółogłowi.

Powietrze, pełne surowych powiewów nocnych, wchłaniało słoneczne smugi, wilgocią mgły opadając na dół, z każdą chwilą było rzeźwiczsze, jak brylantowe.

Zbudzone ptaki dzwoniły niezliczoną ilością świergotów. Drzewa, otulone puchami zieleni majowej, szemrały na powitanie jutrzenki – przedniej straży słońca.

Pałac w Słodkowcach stał cichy, błyszczący w różowych topielach wschodu białymi murami ścian i jaskrawą zielenością skrzyżowanych lip, które wieńcem stroiły fasadę [...] Świeży oddech wiosny dmuchnął na delikatne zasłony szyb, muskając puszyste sobolowate włosy Stefcii Rudeckiej, ciekawie wychylonej na świat. [...]

Pąsowe usta uśmiechały się majowo jak poranek, ale w dużych fiołkowych oczach pozostał smutek, niezgodny z młodzieńczą postacią i wesołym głosem jakim zawołała:

– Cudny świat! Już nie zasnę, pójdę do lasu!²⁴

Powieść wykorzystuje schemat fabularny łzawego romansu: miłość, przed którą piętrzą się liczne przeszkody, tragiczny finał, mający wywoływać u odbiorców wzruszenie. Utrzymany w młodopolskiej manierze stylistycznej utwór zadziwia sprawnością techniczną narracji i konsekwencją w posługiwaniu się jednolitym stylem, co zresztą – zgodnie z wcześniej cytowaną definicją – stanowi także cechy kiczu.

Z *Tředowatą* sprawa jest stosunkowo prosta; tu kicz jest „absolutny” i oczywisty, nie wzbudza wątpliwości. Wahania pojawiają się w momencie, gdy zaczyna się przypisywać kiczowość utworom uznawanym dotąd za dzieła artystycznych mistrzów. Wiąże się to z sygnalizowanym już relatywizmem samego pojęcia. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, nietrudno dopatrzeć się znamion kiczu u przedstawicieli dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej i historycznej. W niemieckiej literaturze przedmiotu za kiczowate uchodzą utwory Aleksandra Dumasa-syna i Stendhala (zwłaszcza *Czerwone i czarne*)²⁵.

Hiszpański badacz José Ortega y Gasset w swych esejach o literaturze nie wahał się zarzucić kiczowość utworom Balzaka²⁶. Od poważnych zarzutów nie uchronili się także Henryk Sienkiewicz i Stefan Żeromski (szczególnie jako autor opisów scen miłosnych). Wyrażnemu zdeprecjonowaniu uległ też dorobek twórczy Stanisława Przybyszewskiego. Przeciwno nim wszystkim formułowano liczne oskarżenia, wytykając im banalność,

²⁴ H. Mniszek, *Tředowata*, s. 5–6.

²⁵ Por. A. Banach, *O kiczu*, s. 17, 113–116.

²⁶ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 327.

stereotypowość, schematyczność, nieoryginalność i powtarzanie tych samych motywów.

Zagadnienie obecności kiczu w literaturze nie ogranicza się jednak tylko do utworów uznawanych za kiczowate. Kicz może funkcjonować w tekstach również jako temat, jeden z elementów świata przedstawionego. Posłużenie się nim nabiera wówczas charakteru w pełni uświadomionego działania, co sygnalizują w swych utworach sami autorzy.

Nikt nie wysuwa przeciwko Gustawowi Flaubertowi zarzutu szmirowatości, za takie jednak uchodzą skonstruowane przez niego postacie, miejsca i sposób, w jaki żyją; najbardziej charakterystyczna jest tu Emma Bovary i świat jej lektur, w których pełno było

[...] miłości, kochanek, kochanków, prześladowanych dziewic mdlejących w ustronnych altanach, poczytlińców mordowanych na każdym postoju, koni zajeżdżanych na każdej stronie, mrocznych borów, burzliwych serc, łez, szlochów, pocałunków, łódek w blasku księżycy, słowików w gajach, młodzieńców odważnych jak lwy, łagodnych jak baranki, cnotliwych, jak to się nigdy nie zdarza, zawsze starannie ubranych i płaczących jak łzawice. Przez sześć miesięcy, mając piętnaście lat, Emma wałała sobie ręce pyłem starych bibliotek. [...] Pragnęła mieszkać w jakimś starym zamczysku, jak te kasztelanki o wydłużonych stanikach, które pod rzeźbionym w kształcie trójliścia ostrolukiem spędzały całe dnie z łokciem na kamiennej balustradzie, z twarzą na dłoń, wyglądając, aż zjawi się w oddali rycerz o białym pióropuszu, galopujący na karym rumaku²⁷.

W opisie lektur Emmy Bovary zawarty jest przegląd tematów i motywów charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznych romansów i powieści przygód. To niezwykle udany literacki opis kiczu, w dodatku kiczu... literackiego.

Właściwy Flaubertowi sposób pisania i kreowania powieściowych światów stał się wzorem dla współczesnego pisarza francuskiego, Georges'a Pereca, który rozgłos zdobył wydaną w 1965 r., debiutancką powieścią *Rzeczy*. W swoim utworze podjął próbę analizy społeczeństwa konsumpcyjnego i sytuacji człowieka zniewolonego przez świat rzeczy, świat materialnych wytworów cywilizacyjnych, wśród których życie okazuje się puste i jałowe. Przy okazji ukazał ludzką bezradność wobec wszechobecnej dyktatury kiczu, będącego, by użyć tu sformułowania Edgara Morina, „duchem czasu”²⁸. Diagnoza dotyczy współczesnej kultury, kultury kiczu, do opisanego której Perek posłużył się stylem flaubertowskim; jego bohaterowie

[...] mijali fasady ze stali, ze szlachetnych gatunków drzewa, ze szkła, z marmuru. W centralnym hallu po ścianie ze szlifowanego szkła, z której na całe miasto tryskały miliony tęcz, spływała z pięćdziesiątego piętra kaskada, którą otaczały zawrotne spirale aluminiowych schodów. Windy uwoziły ich w górę. Szli meandrami korytarzy, wstępowali po stopniach

²⁷ G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 46.

²⁸ E. Morin, *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Warszawa 1965.

z kryształu, przemierzali galerie zalane światłem, gdzie ciągnęły się bez końca posągi i kwiaty, gdzie łożyskiem kolorowych kamyków płynęły potoki²⁹.

Zdaniem Pereca przedstawiciele współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej w swoich pragnieniach posiadania wszystkiego dążą mimowolnie do stworzenia kulturowego eklektyzmu, synkretycznego kolażu elementów, które pomieszane i spiętrzone w jednym miejscu dają w efekcie mało przekonującą, nieciekawą, pozbawioną wycucia całość. Królestwem kiczu są dla pisarza wnętrza, o których marzą bohaterowie jego powieści:

Drugie drzwi prowadziły do gabinetu. Ściany od dołu do góry zastawione książkami i pismami, których monotonia przerywałoby tu i ówdzie parę sztychów, rysunków, reprodukcji – „Święty Hieronim” Antonella da Messina, detal z „Triumfu świętego Jerzego”, więzienie Piranesiego, portret Ingesa, widoczek piórkiem Kleego, pociemniałe zdjęcie Remana w jego gabinecie w Collège de France, dom towarowy Steinberga, „Melanchton” Cranacha – wszystko na drewnianych płytach wmontowanych w półki. Nieco na lewo od okna i trochę skosem długi stół, a na nim płat czerwonej bibułki, miseczki z drzewa, piórniki, różne naczynka z ołówkami, spinaczami, agrałkami, „konikami”. Graniaste szklane pudełko jako popielniczka. Okrągła szkatułka z czarnej skóry, zdobna w złote arabeski z papierosami. Światło starej, nieporęcznej w manipulowaniu lampy gabinetowej z opalizującym zielonkawym abażurem w kształcie daszka³⁰.

Pojęciem kiczu posługuje się w niektórych swych utworach Tadeusz Konwicki. Dostrzegając swoisty fenomen kulturowy, koncentruje się on w dużym stopniu na relacjach, jakie zachodzą między autorami, dostarczycielami literackiej szmiry, a jej odbiorcami pragnącymi obcowania z tandetą i w pełni akceptującymi istniejący stan rzeczy. W *Kalendarzu i klepsydrze* rozważania na ten temat stanowią ironiczny komentarz pisarza, odnoszący się, m. in. do jego własnej twórczości. Kiczowate schematy w sposób celowy wykorzystywał Tadeusz Konwicki z kolei w wielu swoich powieściach, prowadząc w nich niejednokrotnie „grę” z czytelnicznymi upodobaniami; do takich utworów należy choćby *Kronika wypadków miłosnych* czy *Czytadło*. Literackie opisy kiczu mogą być przez twórców ujmowane w formę eseju. Doskonały przykład stanowi VI część powieści Milana Kundera *Nieznosna lekkość bytu*³¹, w której mowa jest o „kiczu politycznym”, nazywanym też

²⁹ G. Perce, *Rzeczy*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1982, s. 99–100.

³⁰ Tamże, s. 16–17.

³¹ O randze tego eseju o kiczu może świadczyć fakt, że powołuje się na niego w swych rozważaniach o kiczu naukowym M. Głowiński, *Humanistyka najmniejszego wysiłku*, [w:] tenże, *Pisak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, Warszawa 1995, s. 112–127. Rzadki to przypadek wykorzystywania tekstu literackiego w szkicu naukowym nie jako przedmiotu dociekań interpretacyjnych, ale jako pracy wyznaczającej stan badań nad konkretnym zagadnieniem. Sam Kundera formułował sądy na temat kiczu również przy okazji własnych rozważań nad „sztuką powieści”; zob. M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1991, s. 104–105, 123–130.

przez autora „kiczem Wielkiego Marszu”. Refleksje Milana Kundery zmierzają jednak przede wszystkim do określenia wszechogarniającego świat „kiczu totalnego”. Od niego nie uwalnia się człowiek nawet po śmierci; jego nośnikami są rytuały związane z ceremonią pogrzebową i wszystko to, co po sobie zostawiamy: „Zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz. Kicz jest stacją tranzytową pomiędzy bytem a zapomnieniem”³².

W pewnym stopniu bliskie rozważaniom Milana Kundery są poetyckie wizje Aleksandra Wata, który kiczowi poświęcił dwa swoje wiersze *Kicz nostalgiczny* i *Kicz sentymentalny*³³, snując w nich refleksje wokół śmierci i przemijania, a także gromadząc, podobnie jak czeski pisarz, przykłady „metafizycznego” wymiaru kiczu objawiającego swą wszechwładną moc.

Mistrzem poetyckich opisów kiczu był niewątpliwie Julian Tuwim, który sam zresztą fascynował się wszelkimi osobliwościami, zbierając i publikując wiele kuriozów literackich. Tuwim, wirtuoz „poezji gazetowej i kabaretowej”³⁴, wprowadzający do języka poetyckiego z wielkim powodzeniem elementy potoczności, celował w opisach kiczu, którym wyraźnie nadawał cechy satyry. Przykładem tekstu, który w sposób doskonały ilustruje warsztat artystyczny Juliana Tuwima, jest *Bal w operze* przynoszący krytyczną ocenę współczesnego poecie świata. Wyraźny dystans wobec prezentowanych zjawisk sprawia, że opis przybiera tu formę satyry na istniejącą rzeczywistość, w tym również satyry na kicz do niej przynależny. Przedstawiając sceny, które nabierają znaczenia symbolicznego, i charakteryzując szeroko pojętą współczesność, Tuwim nie waha się przed użyciem dosadnych określeń, nie stroniąc nawet od wulgaryzmów. Poetycki majstersztyk stanowi opis królowej karnawału, która pojawia się na sali:

Gola, w pończochach, w cylinderku na bakier,
Z paznokciami purpurowymi,
Z wymionami malowanymi,
Z szmaragdowym monoklem w oku,
Z neonową reklamą w kroku,

Skrzeczając szlagier:

„Komu dziś dać?
Komu dziś dać!
Komu dziś dać!”

Wierzga na gęstym pieniężnym potoku
Promieniejąca K... Mać!³⁵

³² M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1992, s. 208.

³³ A. Wat, *Poezje zebrane*, Kraków 1992, s. 411–414.

³⁴ Zob. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986.

³⁵ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 242–243.

Tuwimowska satyra uderzała w elity polityczne sanacji, ale jej ostrze nabierało bardziej uniwersalnego wymiaru, odnosząc się nie tylko do polskich realiów, lecz także do „zdobyczy” cywilizacyjnych w ogóle; tych zdobyczy, które naznaczają życie piętnem kiczu i stają się źródłem wszelkiej tandety.

Kiczem się zachwycał, z kiczem walczył, kiczowi ulegał także Witold Gombrowicz. Jego nazwisko pada nieprzypadkowo przy okazji omawiania zjawiska. Choć sam pisarz tym pojęciem się nie posługiwał, ze stworzonych przez niego tekstów można by ułożyć niemałą antologię parodii kiczu w wielu jego odmianach. Widoczna w *Trans-Atlantyku* walka z polską megalomanią, kabotyństwem, fałszywym patriotyzmem przybiera postać przemyślanej kampanii przeciwko przejawom kiczu narodowego³⁶. Krytyce i parodii podlegają kiczowate gest, pozy i slogany w rodzaju zapewnień: „Oj, ciężko, ciężko, ale trzeba, trzeba, bo Rodak w potrzebie, bo dla Rodaka, dla ojczyzny...”³⁷ czy

A bo nie tylko Geniuszami, Myślicielami, nadzwyczajnymi Pisarzami Naród nasz sławny Przesławny, ale też to Bohaterów mamy i gdy w kraju nadzwyczajne dziś jest bohaterstwo nasze, niechże i tu ludzie widzą jak Polak staje [...], bo Bohaterstwo nasze wroga przemoże, Bohaterstwo, Bohaterstwo Bohaterów naszych nicodparte, niczmożone trwożą moce piśkielne napelni, które przed Bohaterstwem naszym zdradzą i ustąpią! (Porwali się więc, a więc pierwszy Minister, drugi Pułkownik, trzeci Radca i krzyczą: Bohater, Bohater, Bohaterstwo, Bohaterstwo!)³⁸.

Imitując i parodiując patriotyczny belkot, Gombrowicz toczy walkę z kiczowatą, jaskrawą tandetnością polską. W innych utworach, utrzymanych najczęściej również w poetyce persyflażu, zwraca uwagę na zjawiska, w których, jego zdaniem, czai się kicz. Znamienna jest tu zwłaszcza prowadzona w *Dziennikach* kampania antysienkiewiczowska, jak również parodie literatury grafomańskiej zawarte w wielu tekstach (por. popisy Królowej Małgorzaty z *Iwony, księżniczki Burgundu*, mowy Henryka ze *Śluby* czy poetyckie próby bohaterów opowiadania *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*). Oryginalność Gombrowicza jednak „nie polega na tym, że w swoich dziełach odwoływał się do sztuki niskiego autoramentu: tego typu aluzji, cytatów, gry ze szmirą jest w literaturze naszych czasów bardzo wiele. U Gombrowicza mamy coś więcej: w pełni świadomą próbę ujawnienia wewnętrznego sekretu, «wstydlivej tajemnicy» twórcy, uczynienia z tej konfesji fundamentu i dowodu autentyczności własnej sztuki. Kicz nie jest przyprawą, jaką Gombrowicz dodaje do swych kreacji, ale stale obecnym elementem jego filozofii artystycznej”³⁹.

³⁶ Na temat kiczu w *Trans-Atlantyku* zob. Z. Malić, „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wyb., i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 235–256.

³⁷ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 64.

³⁸ Tamże, s. 67.

³⁹ J. Jarzębski, *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty” 1996, nr 4, s. 53–54.

Istota Gombrowiczowskiego „romansu z kiczem” polega na niustannych próbach rozbrajania zjawiska przy jednoczesnej świadomości, że całkowity dystans nie jest w ogóle możliwy; zbyt silnie bowiem kicz determinuje każdy rodzaj ludzkiego działania, a działanie pisarskie w szczególności.

Na prawach parodii, ale na nieco innych zasadach funkcjonuje kicz w chronologicznie wcześniejszej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pisarz w swoich utworach stworzył przenikliwe wizje, dotyczące współczesnej cywilizacji i manowców, na które zawieść może kultura masowa. We własnych tekstach Witkacy podejmował również zagadnienia odbioru sztuki i schlebiana czytelniczym gustom w celu zyskania popularności (por. np. wypowiedzi Sturfaana Abnola, jednego z bohaterów *Nienasyceńca*, oraz autokomentarze pisarza zawarte w *Przedmowie do 622 upadków Bunga*). W swych deklaracjach Witkacy przeciwstawiał plody literatury trywialnej prawdziwej sztuce, której zadaniem miało być budzenie uczuć metafizycznych, przeżywanie „Tajemnicy Istnienia”. Zarazem jednak twórca nie stronił od wykorzystywania motywów i tematów właściwych popularnemu pisarstwu. Szczególnie chętnie robił to w powieściach, którym zresztą nie przyznawał statusu dzieł sztuki, uważając, że niemożliwe jest w nich zastosowanie teorii Czystej Formy. W zasadzie wszystkie jego powieści są romansem „podszycie”; romansem i taną literaturą pornograficzną. Parodia kiczu jest więc wyraźna, ale problem funkcjonowania tego zjawiska wcale się na tym nie wyczerpuje. Witkacy głosił bowiem (nie wprost, ale w tym kierunku szły jednak jego rozważania), że udana parodia kiczu musi nim być. *Conditio sine qua non*. Utwór celowo źle skonstruowany (a takie były przecież jego powieści) spełniałby wtedy głoszony w teorii postulat zgodności formy z tematem. Ideałem dla Witkacego była forma doskonale niedoskonała⁴⁰.

Przykładów na istnienie kiczu w literaturze jest o wiele więcej. Te, które zostały tu wspomniane, wskazują już jednak na złożoność problemu. Sprawa kiczu w twórczości poetyckiej i prozatorskiej – jak wynika z dotychczasowego przeglądu – nie ogranicza się tylko do literatury kiczowatej, a więc utworów uznawanych za liche, tanie, bezwartościowe. Kicz może pojawić się jako temat, może być opisywany i traktowany jako zjawisko interesujące, wręcz fascynujące, a czasem nawet niebezpieczne; może być wreszcie parodiowany i podlegać literackim grom i mistyfikacjom, łącząc się wtedy – jak u Gombrowicza i Witkacego – z groteską.

Obecność kiczu uwidacznia się więc na wiele sposobów. Dla twórców, którzy w mniejszym lub większym stopniu próbują zmagać się z tym tematem (sami nie chcąc być posądzeni o szmirę czy banał), istotny pozostaje zawsze dylemat: Opowiedzieć o kiczu, opisać kicz. No dobrze, ale jak to zrobić?

⁴⁰ Zob. też T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.

III. KICZ OPISANY I SPARODIOWANY: PROZA MANUELI GRETKOWSKIEJ

Manuela Gretkowska należy do najbardziej znanych pisarek młodego pokolenia. Jej utwory stają się znane i szeroko dyskutowane, szczególnie chętnie w kontekście takich zjawisk jak feminizm, postmodernizm, literacka prowokacja, a także – co jest rzeczą równie znaczącą – kicz w bardzo szerokim rozumieniu tego pojęcia.

Literacki rodowód pisarki zwykle się wiązać z „bruLionem”, powstałym w 1987 r. pismem o wyraźnej prowokacyjnej formule, które od początku swego istnienia dystansowało się nie tylko wobec oficjalnych zjawisk ówczesnego życia politycznego i kulturalnego, ale również wobec tzw. „drugiego obiegu”⁴¹. Pismo skupiało i z dużym powodzeniem lansowało młodych, nierzadko kontrowersyjnych twórców. Wśród nich znalazła się Manuela Gretkowska, która debiutowała na łamach „bruLionu” jako poetka w 1987 r.⁴² Jej wiersze drukowane były również w antologiach najnowszej poezji polskiej *Przyszli barbarzyńcy* oraz *Po Wojaczku – 2*⁴³, ale popularności raczej autorce nie przyniosły. Zdobyła ją natomiast dzięki twórczości prozatorskiej.

Po wyjeździe do Paryża, gdzie znalazła się pod koniec lat osiemdziesiątych, Manuela Gretkowska stała się przedstawicielką „bruLionu” na terenie Francji i stamtąd nadsyłała krótkie utwory epickie. Fragmenty drukowane w piśmie w latach 1989–1991 weszły w skład jej pierwszej, przez „bruLion” zresztą zapowiadanej i reklamowanej, powieści *My zdies' emigranty*, opublikowanej nakładem Wydawnictwa X w 1992 r. *Quasi*-pamiętnikarski zapis przerywany traktatem z antropologii średniowiecza złożył się na współczesną polską prozę w duchu postmodernistycznym. Powieść poprzedzona została przedrukami listu Czesława Miłosza, w którym formułował on uwagi dotyczące utworu. Mimo tego zabiegu promocyjnego książka nie zyskała jednak szerokiego oddźwięku i została przemilczana przez krytykę. Nie zniechęciło to autorki, która w 1993 r. w krakowskiej Oficynie Literackiej wydała drugą powieść *Tarot paryski*, również osadzoną we francuskich realiach, choć pisaną w nieco inny sposób, z wyraźniej zarysowaną fabułą (na *My zdies' emigranty* składały się dość luźno ze sobą połączone epizody). Trzecią, najbardziej znaną książką Manueli Gretkowskiej stał się opublikowany

⁴¹ Na temat formuły i znaczenia „bruLionu” zob. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas-Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995 oraz J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996.

⁴² W numerze 2–3 zaprezentowano jej wiersze, a w nr 4 obok nowych utworów poetyckich pojawiło się także ich omówienie dokonane przez krytyków podpisanych inicjałami „M.S.” [Marian Stala], „M.T.” [?], „St.B.” [Stanisław Beres], „T.N.” [Tadeusz Nyczek].

⁴³ Na temat tych antologii zob. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas-Bis...*, s. 106, 111.

w 1994 r. *Kabaret Metafizyczny*. Powieść została napisana w formie przypisów, z których każdy wywołuje konieczność pojawienia się następnego, wyznaczając tym samym granice poszczególnych części utworu i sprawiając, że rozpada się on na fragmenty. *Kabaret Metafizyczny* stanowi w jakimś stopniu podsumowanie poprzednich książek Manueli Gretkowskiej; z *My zdies' emigranty* łączy go dygresyjny tok utrzymanej w tonie dyskursywnym narracji, stylizowanej miejscami na naukowe (czy lepiej: paranaukowe) rozważania; *Tarota paryskiego* przypomina z kolei poprzez fikcyjnie wykreowanych bohaterów i świat przedstawiony, w którym mimo przyjętej poetyki absurdu wydarzenia pozostają ze sobą w przyczynowo-skutkowym związku, rozwijając się w sposób linearny. Akcja, podobnie jak w poprzednich powieściach, rozgrywa się w Paryżu, w dekadentckiej atmosferze schyłku wieku, którego koniec przynosi upadek sztuki w jej tradycyjnym pojęciu.

Wydanie *Kabaretu Metafizycznego* wzbudziło niemałe emocje na rynku księgarskim; z chwilą jego ukazania się wybuchł skandal literacki i obyczajowy, ponieważ utwór wydał się obsceniczny i szokujący. Rozgłos towarzyszący dziełu sprawił, że z zainteresowaniem sięgnięto po znane już wcześniej powieści Manueli Gretkowskiej, które wznowiło Wydawnictwo W.A.B.⁴⁴

Według jednego z krytyków *Kabaret Metafizyczny* to utwór będący „nade wszystko lombardem gromadzącym wszystkie odmiany kiczu”⁴⁵. Sformułowanie to można uznać za klucz do wcześniejszej twórczości Manueli Gretkowskiej i odnieść je również z powodzeniem do *Tarota paryskiego* i *My zdies' emigranty*. Obecność kiczu w omawianych tekstach należałoby rozpatrywać jednak w kilku aspektach. Po pierwsze określenie to przewija się w wypowiedziach wielu krytyków i recenzentów, dla których Manuela Gretkowska jest autorką literackich kiczów, tandetnych, słabych artystycznie utworów, przyciągających, dzięki perwersyjnym i makabrycznym opisom, odbiorców o niewyrobionych gustach. Pojawiają się zarzuty, że powieści te są nieudane, płytkie i bezwartościowe oraz że jako utwory obliczone na łatwy i szybki sukces komercyjny w sposób całkowicie nieprzemyślany epatują skatologią i po prostu złym smakiem. Fenomen twórczości Manueli Gretkowskiej polega m. in. i na tym, że to, co dla jej przeciwników jest

⁴⁴ Wszystkie cytaty w dalszej części pracy za: M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, wyd. II, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995; M. Gretkowska, *Tarot paryski*, wyd. II, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995; M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, wyd. II, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1994. Pisarka ma również w swoim dorobku opowiadanie *Gdzie jest miłość, jak jej nie ma?*, wydrukowane przez „Twój Styl” 1995, nr 5, s. 116–118.

Już po napisaniu tego artykułu ukazały się *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996; *Światowidz*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998; *Namiętnik*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999; *Polka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001. M. Gretkowska jest ponadto autorką felietonów prasowych i recenzji zebranych w tomie *Sitikon*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000.

⁴⁵ D. Nowacki, *Jeden Paryż i dwie lechaczki*, „FA-art” 1994, nr 4, s. 60.

całkowicie nie do przyjęcia, dla zwolenników stanowi główny walor. Czy jest więc Manuela Gretkowska literatką o niespełnionych ambicjach i aspiracjach artystycznych, autorką literackiej szmiry w najgorszym gatunku, „koszmarem pokolenia”⁴⁶, nowym wcieleniem Heleny Mniszkówny czy może pisarką o śmiałej wyobraźni, próbującą przekraczać ograniczenia literackie i tabu obyczajowe po to, by prezentować rzeczy interesujące? Nietrudno zauważyć, że takie postawienie sprawy zamienia się w dyskusję wokół kwestii: kicz czy awangardowe dzieło (może nawet arcydzieło). Tym samym pojawia się niebezpieczeństwo wkroczenia w sferę wartościowania i indywidualnych sądów, które niewiele wnoszą do interpretacji tekstów literackich, ponieważ więcej mówią o upodobaniach i preferencjach artystycznych krytyków niż o samych utworach. Postępowanie takie wydaje się szczególnie ryzykowne z racji sygnalizowanego wcześniej relatywizmu pojęcia kiczu, a także jego wielu (również pozytywnych) konotacji w języku współczesnej kultury. Poza tym podobne podejście zakłada z góry, że pojęcie kiczu i pojęcie awangardowego dzieła wzajemnie się wykluczają. Tymczasem wcale tak być nie musi. Współczesna kultura zdaje się znosić tego typu opozycję; inaczej mówiąc, utwór może być i kiczem, i awangardowym dziełem jednocześnie, co więcej, staje się awangardowym dziełem właśnie dlatego, że jest (czy lepiej próbuje być) kiczem, kiczem „świadomym siebie” oczywiście; kiczem, który wie, że jest – chciałoby się dodać – aż kiczem.

Tradycyjne odnoszenie kiczu do sfery wartościowania i oceny dzieła jest najbardziej oczywistym, a zarazem najmniej interesującym aspektem jego obecności w tekście literackim. Dlatego o wiele bardziej ciekawie przedstawia się sytuacja, kiedy kicz objawia swe działanie na poziomie świata przedstawionego, a ma to przecież miejsce w przypadku powieści Manueli Gretkowskiej, które sama pisarka określa mianem „harlequinów dla intelektualistów”. Kicz bowiem ujawnia się w jej prozie jako świadomie stosowany nośnik znaczeń. Funkcjonuje on w obrębie świata przedstawionego w postaci literackich opisów oraz w formie parodii. Tym samym pojawiają się nowe płaszczyzny odniesień z zapowiadanych wcześniej znaczeń, w jakich można używać pojęcia kiczu w stosunku do powieści Manueli Gretkowskiej. Opisywanie i parodiowanie kiczu wydaje się głównym celem jej pisarstwa. A choć są to aspekty niejednokrotnie trudne do oddzielenia, warto się im przyrzeć najpierw osobno.

W omawianych utworach kicz ujawnia się przy okazji charakteryzowania wnętrza i przestrzeni, w których rozgrywa się akcja, także w opisach wyglądu, zachowań i przeżyć bohaterów, jak również w samym wyborze

⁴⁶ Takiego określenia używa D. Pasich, („Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 9, s. 15); por. też recenzję *Tarota paryskiego* I. Jarosińskiej („Nowe Książki” 1993, nr 12, s. 49–50) oraz teksty M. L. Engren, *Proza w blażęńskiej czapce*, „Twórczość” 1995, nr 1, s. 112–114 i A. Wiedemanna, *Tarot jest światem a świat wariatem*, „Czas Kultury” 1993, nr 4, s. 93–95.

motywów i tematów, którymi najchętniej posługuje się autorka. Co istotne, słowo kicz, jego synonimy lub wyrazy mu pokrewne pojawiają się we wszystkich trzech powieściach i są stosowane w wielu kontekstach. W *My zdies' emigranty* główna bohaterka, polska emigrantka w Paryżu w momencie, gdy przypomina sobie przeżycia związane z udziałem w krakowskim strajku studentów w maju 1988 r. uznaje, że „jedno ze wspomnień jest tak fotogeniczne, filmowe, że aż kiczowate” (*My...*, s. 81)⁴⁷. Xavier, bohater *Tarota paryskiego* spontanicznie reaguje na próby umieszczenia na stole ludzkiej czaszki: „Mein Gott, co za kicz” (*Tarot...*, s. 81). Jego żonę, Charlotte określa się jako osobę zafascynowaną „swoim nieudolnym malarstwem, podrzędną ezoteryką” i zdradzającą objawy „tandetnej nerwicy” (*Tarot...*, s. 28). Jej przyjaciółce, Gabrieli Wittop któryś z bohaterów zarzuci, że tworzy „szmiry zresztą straszne” (*Tarot...*, s. 90). W *Kabarecie Metafizycznym* w jednej z dygresji pojawia się znacząca refleksja dotycząca kiczu: „Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza – prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość, to zobaczyć okrucieństwo. Pokazać, co się zobaczyło, to już kicz, ale kim ja jestem?” (*Kabaret...*, s. 91). Dość to wymowna próba określenia kulturowego fenomenu. Można ją uznać za autotematyczny komentarz do wszystkich powieści Manueli Gretkowskiej, której proza w dużym stopniu ukazuje sceny oglądane i podpatrywane, przeżycia zaś doświadczane, przetworzone oczywiście w artystyczne wizje i ujęte w kształt literacki. Przy takim założeniu twórczym nie sposób uniknąć obcowania z kiczem, bo „pokazać, co się zobaczyło, to już kicz”. A pokazać pragnie się rzeczywistość współczesną, w jej możliwie pełnym wymiarze. Realność przenika zatem do utworów i tworzy przestrzeń, w której rozgrywa się akcja i w której istnieją bohaterowie.

Przestrzeń została skonstruowana we wszystkich powieściach w podobny sposób. Wyznaczają ją miejsca, które uznaje się za typowe wytwory cywilizacji, powstałej w wyniku zaplanowanej działalności człowieka. Zwraca uwagę zupełny brak w tekstach jakichkolwiek opisów przyrody miejsc nie skażonych ludzką ingerencją. Bohaterowie w ogóle nie obcuja z tym, co naturalne – w dosłownym znaczeniu tego wyrazu; co najwyżej podziwiają... „Notre Dame w naturze” (*My...*, s. 10). Latem opuszczają Paryż i udają się na południe tylko po to, by „krążyć między przysnicensem a klimatyzowanymi salami kina i hotelu”, poruszać się „powoli labiryntem zacisznych uliczek i znaleźć się niespodziewanie w kawiarni” wśród tłumu ludzi (*My...*, s. 116–117). Całkowity brak opisów kontaktu bohaterów ze światem natury, charakterystyczny dla wielu powieści dwudziestowiecznych, w prozie Manueli Gretkowskiej jest nie tylko wyrazem chęci oderwania się od dawnych

⁴⁷ Por. przyp. 44.

konwencji i ukazania symptomatycznych dla kultury współczesnej ludzkich zachowań. W przypadku omawianych tekstów taka koncepcja ukształtowania przestrzeni znajduje jeszcze jedno uzasadnienie. Autorka, chcąc uczynić przestrzeń nośnikiem kiczu, ogranicza konstrukcje w obrębie świata przedstawionego tylko do miejsc, w których w istotny sposób zaznacza się jego obecność, a zupełnie rezygnuje z wprowadzenia scenerii pozbawionych niejako z założenia elementów kiczowatych, wobec nich neutralnych⁴⁸.

Akcja wszystkich powieści Manueli Gretkowskiej rozgrywa się zasadniczo w Paryżu⁴⁹; już sam wybór tego miasta trudno uznać za przypadkowy. I nie chodzi tu tylko o kontekst biograficzny, niewątpliwie obecny w twórczości autorki *My zdieś' emigranty*. Paryż uznany przez Abrahama Molesa za jedną z europejskich stolic szmiry wszelakiej⁵⁰, również w omawianych tekstach staje się nośnikiem kiczu: „żyjąc w Paryżu można podróżować po różnych światach, greckim, chińskim, włoskim, wystarczy przejść z jednej ulicy czy knajpy do drugiej. Egzotyczne światy, pstrokate, tandetne” (*Tarot...*, s. 143). Manuella Gretkowska opisuje groteskowo-kiczowate zjawiska współczesności, które dla paryskiej scenerii są szczególnie charakterystyczne. W mieście można zobaczyć wiele osobliwości, np. „człowieka uginającego się pod ciężarem krzyża – Chrystus, na pewno Chrystus. Jednak krzyż nie jest aż takim brzemieniem, posuwa się lekko chodnikiem dzięki dyskretnie wmontowanemu w podstawę kołu rowerowemu, a domniemany Chrystus w gustownych okularach przeciwsłonecznych rozdaje ulotki opisujące jego 10000-kilometrową pielgrzymkę z krzyżem po Europie” (*Tarot...*, s. 17); nie

⁴⁸ Do tezy o nieistnieniu kiczu w naturze przychylił się T. Pawłowski, *Wartość estetyczna a kicz*, s. 188–190. Badacz zwraca przy tym uwagę, że „innego zdania mogą być ludzie odbierający naturę poprzez sztukę [...]. Niezliczone zachody słońca, wzburzone morza, słoneczniki, urocz zakątki przyrody, atakujące widza w galeriach obrazów, witrynach księgarskich, biurach podróży, wpływają na jego niekorzystną ocenę ich odpowiedników w naturze; powodują, iż zalicza je do kiczu”. Taka próba ujęcia zjawiska jest jednak nieprzekonująca, choć wiele mówi o współczesnym postrzeganiu świata, poznawaniu go nie z autopsji, ale „z drugiej ręki”, za pośrednictwem sztuki, a przede wszystkim produktów kultury masowej. Zachód słońca na widokówce nie jest tym samym, co zachód słońca w naturze. Łatwo wprowadzić wyobrazić sobie kiczowaty opis przyrody w tekście literackim, ale będzie on wtedy odnosił się nie do zagadnienia obecności kiczu w przestrzeni świata przedstawionego, ale do spraw związanych z organizacją językową utworu, jego stylem, wyborem środków artystycznych dokonanych przez autora (np. nagromadzeniem podobnych epitetów). Tego typu opisy pojawiają się z reguły w utworach uchodzących za literackie szmiry w czystej postaci; kicz trzeba więc w nich rozpatrywać nie w obrębie świata przedstawionego, ale na poziomie poetyki tekstu.

⁴⁹ Poza stolicą Francji bohaterowie *My zdieś' emigranty* znajdują się tylko raz i to na krótko, kiedy w czasie wakacji odwiedzają Tuluzę, Montségur i Katalonię. *Tarot paryski* rozpoczyna scena w Amsterdamie, ale akcja bardzo szybko przenosi się do Paryża. Na prawach retrospekcji pojawiają się w obu utworach polskie epizody z biografii bohaterów, ale dla konstrukcji przestrzeni nie mają one większego znaczenia.

⁵⁰ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*, s. 95.

dziwi też kłozard, który „poobwieszany bombkami, z wyrysowaną gwiazdą na czole, owinięty złotym łańcuchem po czekoladkach zastępuje drogę w wąskich przejściach prosząc o datki dla bożonarodzeniowej choinki” (*Tarot*, s. 136), ani labrador, który, „dostał po nosie strumieniem wody wytryskującej mu z beczulki przywiązanej pod mordą. Właścicielka labradora – damulka w pomarańczowym żakiecie ze złotymi guzikami machając niedbale parasolką objaśniła z dumą, że beczulka ma wmontowany mikrofon i każde głośniejsze szczęknięcie psa zamienia dźwięki na impulsy elektryczne uruchamiające psikawkę z sokiem cytrynowym” (*Tarot...*, s. 157).

Sceneria paryska sprzyja także ujawnianiu się kiczu politycznego, Kunderowskiego „kiczu Wielkiego Marszu”:

Było to w upalny wieczór 14 lipca 1989 roku koło Łuku Triumfalnego. Nagle zrobiło się ciemno, zaczął padać śnieg, zawyła przeciągle upiorna muzyka i przez Champs Elysées zaczęli maszerować czerwonoarmiści w swoich okropnych szynelach, wysokich buciorach i z gwiazdą na czole. Za nimi na ruchomej platformie tańczyła baletnica z wielkim białym niedźwiedziem. W ten sposób przeszła przez Paryż sowiecka parada z okazji dwusetnej rocznicy rewolucji francuskiej (*My...*, s. 38–39).

W Paryżu, w pobliżu Palais Royal, przy Rue Chabanais mieści się Kabaret Metafizyczny, instytucja rozrywkowa wykreowana przez pisarkę w jej trzeciej powieści. To przynależne do fikcyjnej rzeczywistości miejsce bardzo dobrze pasuje do paryskiej atmosfery. Kabaret – każdy kabaret, ale ten z powieści Manueli Gretkowskiej szczególnie – stanowi prawdziwy raj dla kiczu, zarówno jako wnętrze utrzymane w charakterystycznym, kabaretowym stylu i jako przedsięwzięcie artystyczne⁵¹. Do Kabaretu Metafizycznego wchodzi się przez okute drzwi, obok których została przymocowana tabliczka „świecąca złotymi literami «Kabaret Metafizyczny czynny codziennie od 23.00 do 6.00»”. Ciemne wnętrze rozjaśniał czerwony krąg światła. Na każdym ze stolików, przy których siedziała publiczność, stała „lampa opleciona czerwonym koronkowym abażurem. Orkiestra kabaretowa grała powolne tango. [...] Z czarnego sulitu zasnutego oparami dymu zwisały metaliczne serpentyny i baloniki z życzeniami «Dobrego roku 1993»”.

⁵¹ Na temat kabaretu jako „instytucji” nie tylko rozrywkowej por. L. Appignanesi, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1990. Zdaniem autorki celem sztuki kabaretowej „była zawsze łagodna, bądź gorzka prowokacja”. „Kabaret był dla awangardy środowiskiem naturalnym. Istotą jego był spektakl, a awangarda, żeby ją było słycać, musiała robić teatr ze swego życia” (tamże, s. 170, 176). Z punktu widzenia twórczości M. Gretkowskiej najważniejsze jest potoczne rozumienie i zastosowanie tego słowa, które „w popularnym znaczeniu przywodzi zwykle na myśl tandetne spelunki i obnażone ciała w wilgotnych, ciemnych ulicach lub też nocne lokale, gdzie wygórowane ceny trunków rzadko idą w parze z wysokim poziomem scenicznych produkcji” (tamże, s. 7). Na temat kabaretu jako formy teatru zob. A. Banaś, *Kabaretowy teatr cieni*, [w:] tenże, *Wybór maski*, Kraków–Wrocław 1984, s. 297–314.

Niewątpliwą atrakcją Kabaretu jest „muskularny wytatuowany perkusista okładający pięściami bębny, wpadający w ekstazę po każdym łomocie” (*Kabaret...*, s. 15, 106). Publiczność woli jednak oglądać na scenie Bebę Mazeppo, kiedy „wysupłuje z tasiemki cekinów żylaste piersi i zaczyna zsuwać czarne, błyszczące majtki” (*Kabaret...*, s. 5).

Beba, jak na prawdziwą artystkę świata kiczu przystało, również poza Kabaretem podkreśla swoje z nim związki, utrwalając tym samym własny sceniczny wizerunek. Jej mieszkanie jest wyłożone aksamitem, dywanami, zapelnione bibelotami, błyszczącymi tkaninami, porcelaną i fotografiami z występów kabaretowych. Beba z upodobaniem wpina różę we włosy, nosi jedwabne, czarne, długie, koronkowe rękawiczki, podtrzymywane podwiązkami, różowe lub pomarańczowe wyleniałe pióra boa, czarne pończochy, brokatową, różową suknię z dekoltem lub krótki peniuar odstaniający uda ściśnięte czarnymi podwiązkami, dokleja sobie sztuczne rzęsy i używa różowego pudru. Ukazany w *Kabarecie Metafizycznym* portret Beby przedstawia się imponująco, a przecież nie jest ona jedyną bohaterką powieści Manuelei Gretkowskiej, której garderobiane upodobania ujawniają wyraźnie kiczowate preferencje. Zwraca uwagę szczególnie predykcja pisarki do konstruowania charakterystycznych opisów wyglądu postaci. Kiczowaty *image* prezentują bohaterowie *Tarota paryskiego*, np. Gabriela Wittop ukazana jako siedemdziesięcioletnia kobieta w jaskrawym makijażu i klipsach, z piersiami wypchanymi silikonem czy Michel, budzący powszechne zainteresowanie swym błyszczącym frakiem, srebrnymi sygnetami i paznokciami pomalowanymi czarnym lakierem. W *My zdieš' emigranty* Bruno pojawia się na umówionym spotkaniu w długim, beżowym płaszczu ze zwisającym pod pachami „owłosieniem doklejonym specjalnie w tym miejscu”, a główna bohaterka powieści zakłada błękitno-biały golf z przyszytymi do pleców dwoma skrzydłami z wełny, przymocowanymi na drucie i „powiewającymi majestatycznie” (*My...*, s. 41).

W prezentowanych powieściach bardzo ważną rolę odgrywa także kiczowata kolorystyka. Zdaniem Abrahama Molesa, „kolory stanowią często immanentny element jakości postaciowej kiczu. Kontrasty czystych, dopełniających się kolorów, różne tony bieli, w szczególności przejście od czerwieni do landrynkowego soczystego różu, fioletu, mlecznolila, zestawienia wszystkich tonów tęczy mieszających się ze sobą, stanowią stały element kolorystyki kiczu”⁵². Manuela Gretkowska, kreując przestrzeń świata przedstawionego i wygląd postaci, bardzo często posługuje się kolorem czerwonym i różowym, ale również chętnie wykorzystuje kontrastowe zestawienia barw; w *Tarocie paryskim* charakterystyczne są słowa Charlotty: „Wyjmę fioletowy

⁵² A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*, s. 62.

obrus w zielone kwadraty, przykryję go żółtą serwetką. Do tego błękitne fajansowe filiżanki i talerze. Pośrodku okrągłego stołu mosiężna waza z zasuszonymi, bladymi od kurzu różami” (*Tarot...*, s. 58–60).

Warto też zwrócić uwagę na upodobanie pisarki do tworzenia lub przejmowania z otaczającej rzeczywistości nazw właściwych dla „stylistyki” kiczu. Chodzi o wyszukane, pretensjonalne, osobliwe zestawienia wyrazów, często o dość odległym znaczeniu, ale razem brzmiących w sposób intrygujący. W pracach poświęconych zagadnieniu kiczu jako przykład tego typu zestawienia podaje się tytuł obrazu Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*. W powieściach Manueli Gretkowskiej w podobnym stylu utrzymane są tytuły *Tarot paryski* i *Kabaret Metafizyczny*. W *My zdies' emigranty* bohaterowie odwiedzają księgarnię ezoteryczną o wdzięcznej nazwie „Zaułek czasów”, a potem zwiedzają „ruiny zamku. W miejscu zwanym «Polem stosów» ustawiono w latach sześćdziesiątych kamień upamiętniający śmierć obrońców Montségur. Koło tego właśnie kamienia stał młody uśmiechnięty człowiek sprzedający turystom ozdobne pudełka zapalek z napisem «Pamiątka z Montségur» (*My...*, s. 117–120). W podobny sposób, choć z widocznymi już wyraźnie intencjami parodystycznymi Manuela Gretkowska nazywa swoich bohaterów, tworząc dla nich imiona i nazwiska w iście Witkacowskim stylu, np. Gabriela Wittop, Beba Mazeppo, Wolfgang Zanzauer, Hedvig Zanzauer von Sperma, Giugiu del Soldato (*vel* Giugiu z Sycylii).

Być może upodobanie do tworzenia i wykorzystywania tajemniczo i intrygująco brzmiących zestawień sprawiło, że pisarka zdecydowała się bliżej przedstawić w *My zdies' emigranty* sylwetkę świętej Marii Magdaleny („Maria Magdalena, skąd to podwójne imię”; *My...*, s. 57). Powieściowe fragmenty poświęcone tej postaci biblijnej łączą się w bardzo specyficzny sposób z zagadnieniem kiczu. Andrzej Banach uznaje właśnie Marię Magdalenę za jedną z ulubionych postaci wykorzystywanych przez autorów kiczów, szczególnie w obrębie malarstwa. Warto zauważyć tę zbieżność, choć bardzo trudno rozstrzygnąć, czy jest ona znacząca, czy całkiem przypadkowa, ponieważ w powieści Manueli Gretkowskiej Maria Magdalena nie funkcjonuje jako postać będąca nośnikiem kiczu; za taki można jednak uznać sposób, w jaki prowadzi się o niej rozważania. Wydaje się, że ten wątek to nie tyle popis erudycyjny autorki, ale parodia poszukiwań naukowych i uczonych elaboracji. Nic bowiem lepiej nie unacznia kiczu, jak krótka wizyta w świecie jemu podporządkowanym, ale właściwy dystans wobec zjawiska zyskuje się dopiero poprzez parodię.

Omówione wcześniej literackie obrazy, w których kicz ujawniał się w formie opisów pozbawione są w zasadzie akcentów parodystycznych zaznaczonych *expressis verbis*; tracą one jednak swą „neutralność” wobec prezentowanego zjawiska w momencie, gdy rozpatruje się je łącznie i w kontekście wszystkich utworów. Opisy, które same w sobie nie muszą być

nośnikami parodii, stają się nimi z chwilą, gdy zestawia się je w obrębicie powieściowej struktury. Parodiuje się w ten sposób kicz i jego przejawy poprzez poetykę przesytu, nagromadzenie kiczowatych scen, opisów przestrzeni i bohaterów, spiętrzenie kiczowatych motywów. Ich mnogość i różnorodność w utworach nie jest ani przypadkowa, ani tym bardziej bezcelowa.

Literackie opisy kiczu w powieściach służą więc jego parodii już przez samą obecność w tak zintensyfikowanej formie i zwielokrotnionej ilości. Ale parodia ujawnia się również w tekstach Manueli Gretkowskiej wprost, poprzez obrazy, w których komizm i absurd mieszają się w sposób jej tylko właściwy. Zilustruje to dobrze fragment:

Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane. Jeśli rozebrana panienka przeciąga się rozkosznie na perskim dywanie i polewa perfumami, to nie znaczy, że popadła w stan ekstazy wachając Chanel n°5 czy ocierając się o ten wspaniały dywan. Euforię panienci wzbudził przytulony do twarzy delikatny, pachnący, niemalże czuły papier toaletowy. Jeśli natomiast pokazują jakiś fragment opery Verdiego, to na pewno reklamowany będzie krwisty befszytk. Dlaczego? Nie wiem, ale jest to ładne, zaskakujące i kolorowe. Nieraz dowcipnie jak Apokalipsa – chatkę uciekinierów, gdzieś w syberyjskiej tajdze, otaczają krasnoarmiejcy. Wyważają drzwi, okna, wpadają nawet przez komin. Scenkę puentuje stwierdzenie: Rosyjski gaz wedrze się wszędzie! Przyjaciel, zasiedziały już, we Francji, oglądając tę reklamę doszedł do wniosku, że niedługo zobaczymy, jak Chagall zachwala wycieczki do Czernobyla albo nad Kanał Białomorski.

- Co ty mówisz - zdziwiłam się - przecież Chagali nie żyje...

- No to co z tego, tym lepiej, zapłacą mu jeszcze więcej! A w ogóle to wyłącz ten telewizor, bo mnie denerwuje i w ogóle Francja mnie denerwuje. Gdyby ta cała Francja była w Polsce, to by ją ludzie docenili. A tak, Francuzi jedzą, piją i myślą jedynie o jedzeniu i piciu. Żadnych problemów. Wszystko jak te reklamy – łatwe i bez sensu. (*My...*, s. 22-23).

Parodia jest w nim skierowana przeciwko zjawiskom realnej rzeczywistości, w tym wypadku rzeczywistości skażonej kiczem, tak wyraźnie i nachalnie obecnym w reklamach francuskiej telewizji. Doprowadzony do granic absurdu dialog między bohaterami ośmiesza tandetę oferowaną przez mass media, parodiuje wszystko, co „ładne, zaskakujące, kolorowe”, ale nielogiczne, bezmyślne i puste, a przez swoją ogólnikowość i łatwość odbioru usypiające czujność widza, który bezwolnie poddaje się „dyktaturze kiczu”⁵³. Do istotnych cech kiczu Andrzeja Banacha zaliczał nierzetelność, pretensjonalność i taniałość, która sprawia, że „wszystko w nim „obliczone jest na łatwe, dyletanckie przeżycie kiczowe”⁵⁴. Te właściwości zostały w zacytowanym

⁵³ Takim pojęciem posługuje się A. Banach, *O kiczu*, s. 173-186.

⁵⁴ Tamże, s. 78. Według Banacha „nierzetelność dzieła oznacza dzisiaj jego fałszywość, produkowanie go bez potrzeby artystycznej i bez udziału sytuacji wewnętrznej, a jedynie ze względu na odbiorcę” (*op. cit.*, s. 71), „pretensjonalność to uroszczenie, domaganie się więcej, niż się należy, przybieranie lepszych pozorów, obliczanie na wyrost, udawanie większego, doskonalszego” (tamże, s. 75). Kicz nie jest też zrobiony „z potrzeby jego autora, dla utrwalenia jego osobowości, ale dla zadowolenia odbiorcy, dla wywarcia zamierzonego efektu” (tamże, s. 79; podkreślenie autora).

fragmencie zauważone, uwypuklone, ironicznie skomentowane i w efekcie doprowadzone do poziomu, na którym objawia już swe działanie parodia. Jej wyznacznikiem jest dystans, który dzieli opisującego od opisywanego, uwidaczniający się poprzez ośmieszające wyjaskrawienie, wydobywanie z otwarzanej rzeczywistości efektów komicznych. Trudności mogą polegać jedynie na wyraźnym oddzieleniu ironii od parodii. Ironiczne kwestionowanie jest bowiem również braniem w nawias tego, o czym się pisze. Wydaje się jednak, że ironia nie odgrywa tu roli dominującej, a wspomaga tylko działanie parodii, która funkcjonuje w powieściach Manueli Gretkowskiej zarówno jako odmiana stylizacji, jak i nadrzędna kategoria estetyczna wyznaczająca sens utworów⁵⁵. Jej zastosowanie pozwala w możliwie najlepszy sposób zdystansować się wobec cywilizacji współczesnej i jej wątpliwej jakości wytworów. Zasięg działania parodii nie dotyczy wprawdzie jedynie kiczu, ale kicz jest niewątpliwie jej najbardziej wyrazistym „adresatem”.

W świecie poddanyemu jego dyktaturze młody, utalentowany artysta z dyplomem dobrej szkoły („maluje świetnie”) swoimi abstrakcyjnymi kompozycjami może zainteresować co najwyżej szwajcarskiego marszanda z „łśniącą aktówką w upierścienionych dłoniach”, przyjąć jego ofertę pracy i zostać „projektantem dziur w serze” (*My...*, s. 17–18). Już Abraham Moles w pracy na temat kiczu zamieścił opis i ilustrację opakowań sera, piętnując zawartą w nich przesadę, pretensjonalność i aspirację do łączenia sztuki z reklamą (na zaprezentowanych opakowaniach widniały reprodukcje obrazów malarzy flamandzkich)⁵⁶. Manuela Gretkowska wobec tego typu praktyk wyraźnie się dystansuje, uznając za typowy przejaw kiczu nie tylko „wymyślne opakowania”, ale także „doskonałość form i kompozycji dziur w serze”. Akcenty parodystyczne zawiera również puenta zaprezentowanej historii; sparodiowany zostaje w niej utrwalony w literaturze mit łatwego i przypadkowego sukcesu, któremu towarzyszy docenienie artystycznych trudów, tyle że akceptacja wynika z pobudek pozaestetycznych. Widoczny jest dystans nie tylko wobec praw rządzących cywilizacją konsumpcyjną, ale także wobec reguł i form, którymi posługuje się współczesna sztuka, tak łatwo dająca się zamienić w kicz. Ale nie chodzi tylko o to. Przywołany fragment pokazuje, jakie mechanizmy rządzą współczesną kulturą, w której wszystko daje się bez trudu „użyć”: tyle lat nauki na nic; całe wykształcenie dla robienia dziur w serze! – jakie absurdalne zasadzki niesie z sobą cywilizacja. Taką diagnozę można odczytać także jako protest przeciwko „używaniu” człowieka, zmuszaniu go do podporządkowywania się rołom,

⁵⁵ Na temat parodii, jej znaczenia, funkcji i terminologicznych kontekstów zob. R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 151–188.

⁵⁶ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*, s. 110–111.

które sprawiają, że życie zamienia się w kicz; zamykaniu ludzi w ustalone i łatwe do przewidzenia schematy.

Dla obecnych w utworach Manueli Gretkowskiej tematów podlegających z jednej strony działaniu parodii, z drugiej zaś strony mieszczących się w kręgu oddziaływań kiczu należą niewątpliwie motywy związane z opisanym przez Andrzeja Banacha zjawiskiem „oswajania śmierci”. W swojej pracy badacz zwraca m. in. uwagę na tzw. „meksykańskie słodycze śmierci”:

Przed cmentarzem sprzedaje się dzieciom i starszym czaszki, kości i całe ciała nieboszczyków zrobione z kolorowego cukru. Można sobie wybrać i zjeść na miejscu kolorowe oko z marcepanu, wycięte przez sklepiarkę z oczołodu [...] różowa i słodka czaszka meksykańska działa na oczy, które ją spotkały po raz pierwszy⁵⁷.

Motywy czaszki można uznać za autorską obsesję Manueli Gretkowskiej; pojawia się on bowiem w jej prozie często i odgrywa kluczową rolę. Główna bohaterka *My zdieś' emigranty* zostaje studentką Wydziału Antropologii ze specjalizacją czaszka ludzka i pisze pracę dyplomową o kulcie czaszki w średniowieczu, swoje poszukiwania i ich efekty prezentując z wielką dokładnością w tekście, który sama określa jako „zonglerkę cytatów i analogii” (*My...*, s. 90). Bohaterkę interesują „obrazy przedstawiające świętego Hieronima pochylonego nad stołem, na którym leży Biblia i zmurzała czaszka, pokutująca Maria Magdalena wpatrująca się w puste oczodoły czaszki” (*My...*, s. 52). Erudycyjne rozważania są w powieści ukazywane z dystansem właściwym parodii, która jednak nie jest wymierzona w kicz, a raczej w metody badawcze współczesnych dociekań naukowych⁵⁸. Już jednak samo przywołanie motywu czaszki można uznać za fakt znaczący, jeśli się zważy, że pojawia się on również w drugiej powieści Manueli Gretkowskiej, tym razem jako wyrazisty nośnik kiczu.

Za kicz uznają bohaterowie *Tarotu paryskiego* przywiezioną przez Thomasa z wykopaliska archeologicznego czaszkę, którą lokują w lodowce (!), przekonani, że „krzywo uśmiechnięte memento mori wśród serów i mrożonek zmniejszy ich apetyt” (*Tarot...*, s. 81). Kiczem jest też „czaszka z fontanny koło Beauborga”, której wizja prześladowe opętanej myślą o śmierci Michała.

Akcenty parodystyczne ujawniają się w powieści poprzez dysharmonię między tym, jak się mówi, a tym, o czym się mówi. I dotyczy to zarówno absurdalnych rozmów, które toczą między sobą bohaterowie, jak też odnarratorskich komentarzy. Parodia nastawiona jest na wydobycie efektów

⁵⁷ A. Banach, *O kiczu*, s. 129.

⁵⁸ Jeśli czytać ten wątek w kontekście biografii autorki *My zdieś' emigranty*, to można go nawet uznać za autoparodię. M. Gretkowska jest bowiem absolwentką antropologii średniowiecza w paryskiej Ecole de Hautes Etudes en Science Sociales, gdzie obroniła pracę magisterską o kulcie czaszki i związanych z nią wizerunkach Marii Magdaleny w średniowiecznej ikonografii. Swoje naukowe osiągnięcia traktuje zaś w utworze „z przymrużeniem oka”.

tyleż komicznych, co groteskowych⁵⁹. Ludzka czaszka umieszczona w lodówce stanowi przecież niezwykłą i groteskową ilustrację dla średniowiecznego *memento mori*. W podobnie sugestywny (i groteskowy) sposób wyrażają to hasło meksykańskie słodczyce śmierci, które opisywał w przywoływanym wcześniej tekście Andrzej Banach. Zestawienie jego pracy z utworem Manueli Gretkowskiej może się wydać ryzykowne, ale chodzi tu nie o szukanie prostych analogii, a raczej o pokazanie mechanizmów i zachowań, które w sposób wyrazisty parodiuje autorka *Tarota paryskiego*.

Cukrowe czaszki dostępne w pobliżu meksykańskich cmentarzy mają przypominać o istnieniu śmierci, a zarazem czynić ją mniej groźną i przerażającą. To nic innego, jak jedna z odwiecznych prób, jeśli nie pokonania, to chociaż przygotowania człowieka na ostateczny koniec; tyle że efekty tej próby są jawnie kiczowate (na tym zresztą polega ich urok i magiczna moc: zjadane z apetytem słodkości każą pamiętać o śmierci i równocześnie przestać się jej bać). W *Tarocie paryskim* umieszczona w lodówce czaszka, uznana przez bohaterów za ewidentny kicz, ma również oswajać ich z myślą o ostatecznym końcu. Co istotne, w fabule utworu zadanie swoje spełnia dosłownie: w finale powieści Michał opętany obsesją śmierci i prześladowany wizjami czaszki popełnia samobójstwo, wkładając głowę do piecyka mikrofalowego. „Wystarczyło kilka sekund, ugotowany mózg, ścięte białko oczu” (*Tarot...*, s. 175). Makabryczne, groteskowe zakończenie drugiej części utworu stanowi konsekwentne zwieńczenie wątku, w którym motyw czaszki odgrywa tak wielką rolę⁶⁰. Parodia uderza tutaj w działanie człowieka, który nie ustaje w wysiłkach, by śmierć (również własną śmierć) sprowadzić do poziomu kiczu.

W tym przypadku parodia ma również wymiar czysto literacki, odnosi się bowiem do konkretnych konwencji pisarskich. Motyw czaszki jako przedmiotu, który prześladowuje, straszy i objawia swą magiczną, nadprzyrodzoną moc, doprowadzając w efekcie do tragicznego finału, można uznać za rekwizyt charakterystyczny dla literatury grozy, w tym także współczesnego horroru. Trzeba pamiętać, że obecnie „do innych kiczów dołączył się [...] kicz przerażający”⁶¹. Horror jest więc gatunkiem, jeśli nie całkowicie, to w znacznym stopniu skażonym kiczem i na to Manuela Gretkowska poprzez parodię zwraca w swojej powieści uwagę. Tym samym ujawnia się istotna właściwość samej parodii, której celem jest zawsze ośmieszające wyjaskrawienie cech wzorca. Wzorzec ten zaś może stanowić zarówno zjawisko przynależne do realnej rzeczywistości, jak i konkretny utwór,

⁵⁹ Groteska jest zresztą kategorią bliską parodii; por. A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 248–269.

⁶⁰ Do motywu czaszki M. Gretkowska powraca w *Podręczniku do ludzi*, który nosi znamienny podtytuł: *Tom I i ostatni: czaszka*.

⁶¹ A. Banach, *O kiczu*, s. 151.

gatunek czy maniera stylistyczna (ta druga możliwość jest dla literatury bardziej znamienne)⁶².

Charakterystyczne dla prozy Manueli Gretkowskiej i w ogóle współczesnej kultury jest sceptyczne i krytyczne nastawienie wobec wypracowanych wcześniej konwencji. Jej utwory mieszczą w sobie rozmaite style i gatunki, do których autorka w sposób jawny się dystansuje. W stworzonej przez nią tekstowej mozaice ostrze parodii kieruje się przeciwko różnym pisarskim dokonaniom: literackim, paraliterackim i pozaliterackim. Najchętniej jednak Manuella Gretkowska sięga po formy literatury popularnej, a zwłaszcza po romanse, powieści erotyczne czy nawet pornograficzne; także po powieść tajemnic oraz wspomniany wcześniej horror. Są to gatunki, które noszą wyraźnie znamiona kiczu. Parodia schematów fabularnych i elementów im właściwych jest więc niejako z założenia parodią kiczu. Szczególnie dobrze unaocznia to *Kabaret Metafizyczny*, w którym poprzez ośmieszające uwypuklenie tanich chwytów rodem z literatury romansowej i erotycznej zdeprecjonowane zostały gatunki same w sobie stanowiące niebagatelne źródła i nośniki kiczu.

W planie treści powieść zachowuje schemat fabularny romansu: miłość od pierwszego wejrzenia, której ulega młody poeta Wolfgang do artystki kabaretowej Beby Mazeppo, długie, bezskuteczne poszukiwania wzajemności u ukochanej, rozterki, wahania, przelewanie uczuć na papier, ucieczka (byłe dalej od niedostępnej dręczycielki, o której bohater nie może zapomnieć) i wreszcie w finale utworu połączenie, rozumiane tu dosłownie, bo idące w parze z zaspokojeniem erotycznym. Zakończeniu *Kabaretu Metafizycznego* brak jednak *happyendu*. Tym samym podważona zostaje zasadność wprowadzenia wątku miłosnego. Parodystyczne nastawienie uwidaczniają również kreacje postaci, które nie do końca utworu pozostają, jak to w romansach zwykle bywa, piękne i szlachetne. Prześmiewczy charakter ma komentarz wygłoszony przez jednego z bohaterów, a zarazem ostatnie słowa powieści:

Znieruchomiał za stołem Jonatan patrzył na pobrzydlą Bebę. – To nic, to nic – uspokaja sam siebie. – Wolfgang grający Błękitnego Anioła, odgryziona lechtaczka, koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej (*Kabaret...*, s. 112).

Parodia kiczowatych romansideł ujawnia się także w konstrukcji wypowiedzi bohaterów, zwłaszcza w formułowanych przez nich wyznaniach miłosnych pełnych zwrotów w rodzaju: „Najdroższa, nie potrafię cię zapomnieć”;

⁶² W myśli badawczej poświęconej zagadnieniu parodii zwraca się dużą uwagę na jej wymiar czysto literacki, a więc ośmieszanie tekstów, gatunków, manier stylistycznych. Odnoszenie parodii do zjawisk pozaliterackich jest również uprawnione, o czym przekonują rozważania R. Nycza, *Parodia i pastisz...*, por. też hasło „Parodia”, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 344–345.

„Nie mogę się doczekać naszego spotkania”; „Kocham panią, jest pani jedyną kobietą, która mnie zrozumie. Jest pani niezwykła”; „Od dnia, gdy po raz pierwszy zobaczyłem Bebę na scenie, przestałem w ogóle interesować się innymi kobietami”; „Bebo, spotkajmy się natychmiast. Muszę panią widzieć”; „Zrobiłem to z miłości”; „Ja bym cię kochał, choćbyś była mężczyzną, motylem, kamieniem przydrożnym.”...

Manuela Gretkowska dobitnie akcentuje pretensjonalność maniery stylistycznej utworów jawnie kiczowatych, których warstwę językową cechuje stereotypowość, schematyzm i przesada w stosowaniu banalnych określeń. Ośmieszające wyjaskrawienie, jakiemu ulegają w powieściach „ulubione” przez twórców literackich kiczowate wyrażenia, nie ogranicza się jedynie do partii dialogowych, ale dotyczy w ogóle całej struktury narracyjnej. Dobrze to zilustruje następujący fragment:

Jestem heretykiem miłości, moje łzy płoną do ciebie – wyrecytował z serwetki zakochany w Bebie Mазeppo niemiecki student III roku sorbońskiej germanistyki. Poplamioną wierszem serwetką wytarł autentyczną łzę spływającą mu z zakochanego oka (*Kabaret...*, s. 10).

Równie charakterystyczny jest zamieszczony w *Tarocie paryskim* opis pożegnania ukochanej; ten często obecny w fabułach romansów motyw wyraźnie podlega parodii: „He, he, Charlotta, nie zostawiłbym cię nawet dla trzynogiej kochanicy – zawinał mnie troskliwie w koldrę. Na pożegnanie ucałował w czoło, ugryzł w nos i napluł w usta” (*Tarot...*, s. 94).

Inną, obok romansu, formę gatunkową, wobec której Manuela Gretkowska się dystansuje, stanowi literatura erotyczna, a nawet pornograficzna. Na to, jak bardzo narażona jest na kicz sztuka (wszelka sztuka) wykorzystująca jako temat erotyzm człowieka i sferę jego seksualności, zwracał uwagę w swojej pracy Andrzej Banach⁶³. W literaturze erotycznej i pornograficznej, jak zresztą w każdej literaturze, występuje szereg łatwych do przejmowania i kopiowania, a więc również parodiowania motywów i charakterystycznych językowych ukształtowań utworów. Proza Manuei Gretkowskiej wzbudza wiele kontrowersji ze względu właśnie na ich obecność. Posądzenie autorki o tworzenie literatury pornograficznej nie wydaje się jednak zasadne, ponieważ łatwo rozpoznawalny jest prześmiewczy stosunek pisarki do prezentowanych wątków erotycznych. Jeśli nawet uznać, że łamią one tabu obyczajowe, to ich groteskowość i tak przekreśla szansę na dobre realizowanie funkcji, jaką powinna spełniać literatura pornograficzna. Groteskowa jest przeciwieństwo w *Kabarecie Metafizycznym* scena erotycznego zbliżenia między Bebą a Wolfgangiem, w której bohater... odgryza artystce jedną z tektaczek. W równie absurdalny sposób zostało przedstawione w *Tarocie paryskim* wzajemne erotyczne i ezoteryczne zafascynowanie Charlotty i Michela czy romans Xaviera z dziesięcioletnią kuzynką Odil.

⁶³ A. Banach, *O kiczu*, s. 189–205.

Parodiując tanią literaturę pornograficzną, Manuela Gretkowska koncentruje się na wydobyciu cech charakterystycznych dla tej konwencji i zdystansowaniu się wobec nich poprzez takie skonstruowanie opisu, które objawiając się niedostosowaniem treści do formy lub formy do treści, wypukli płytkość erotycznej tandety, a zarazem jej pociągający urok. W istocie chodzi o to, że pornografia, eksces i perwersja są czymś, czego nie daje się łatwo „użyć”; nawet próbując zamknąć je w schematach, nie jest się w stanie zatrzaskać ostatecznie drzwi i skwitować ich istnienia stwierdzeniem, że nie ma w ogóle o czym mówić. Ależ jest – zdaje się protestować w swych utworach autorka; nie ma więc powodu, by udawać, że w istocie ten temat nas, czytelników może w ogóle nie dotyczyć, skoro dotyczyć będzie zawsze. Zwykła przewrotność? Raczej przenikliwość i refleksja nad meandrami i pułapkami współczesności, tyle że podana w kpiarzkiej formie po to, by stała się czymś więcej niż dobrze znaną oczywistością.

Gatunki literatury popularnej niejako w sposób naturalny znajdują się w obszarze oddziaływań kiczu. Ich ośmieszanie jest więc równoznaczne z parodią szmiry wszelkiego rodzaju. Inna sytuacja ma miejsce, gdy pisarka wkracza na teren literatury „wysokiego” obiegu artystycznego, która w swym ogólnym założeniu do kiczu nie jest przecież predestynowana. W prozie Manueli Gretkowskiej również wtedy kicz ujawnia swe działanie, choć w nieco innej funkcji. Nie tyle bowiem chodzi o jego wypuklenie i ośmieszenie, ale o wykorzystanie po to, by sparodiować „wysokie” wzorce. Innymi słowy, parodia w powieściach autorki *Kabaretu Metafizycznego* nie sprowadza się tylko do kompromitacji kiczu, lecz jej istotą jest również naznaczenie piętnem szmiry form literatury „wysokiej”⁶⁴. Czyni się to poprzez sprowadzenie tych form do poziomu kiczu, wypełnienie ich „kiczowatą” zawartością. Zamierzone efekty pisarka osiąga poprzez kontrastowe zestawienia oraz łamanie literackiego *decorum* (w zakresie stylu i tematu; również w sensie zestawienia literatury „wysokiej” z „niską”). Oto poeta Wolfgang, postać z *Kabaretu Metafizycznego* uprawia „poważną” twórczość (już przez samo swoje imię winien się czuć do tego zobowiązany); spod jego pióra wychodzą więc nie tylko kabaretowe kuplety, ale także „inwokacja do Beby”: „Każdy człowiek ma swoją pleć, wystarczy takiej pleci chcieć”, „wiersz-przypowieść”: „Złe działanie gonad płciowych prowadzi do ciąży pozamózgowych”, czy „poemat”: „Nie gódź w ego bliźniego swego, znajdź do tego coś lepszego”. Szczytowym osiągnięciem Wolfganga jest *Haiku na lewą rękę*: „Niech twoja prawica nie wie, co czyni lewica, tnij żyły i niech nie wie ten co czyni” (*Kabaret...*, s. 42, 98, 107).

⁶⁴ Nie można zapominać, że parodia jest w utworach M. Gretkowskiej kategorią szerszą niż zjawisko kiczu. Nie dziwi więc jego służebna rola wobec nadrzędnej w powieściach jakości.

Doprowadzona do granic absurdu kpina z uznanych i cenionych gatunków literackich zaznacza się także w *Tarocie paryskim* i w *My zdieś' emigranty*, gdzie parodii podlega m. in. dziennik, pamiętnik, bajka, haiku, a nawet litania. Przedmiotem parodii stają się jednocześnie dokonania współczesnych artystów plastyków, wykorzystujących zwłaszcza pomysły conceptualne. Działalność artystyczna Xaviera, bohatera *Tarota paryskiego* przejawia się np. w fotografowaniu faz pieczenia jajecznicy w kuchence mikrofalowej. Giugiu del Soldato, postać z *Kabaretu Metafizycznego*, tworzy nowe dzieło, posługując się obrazem Picassa, rozszerzając go o tytuł i „doklejając bilet kolejowy w dolnym prawym rogu. Teraz są to «Panny z Avignonu, z przesiadką w Bordeaux»”. Bohater postępuje zgodnie z ogłoszonym przez siebie poglądem, według którego: „Można jedynie rozwijać osiągnięcia mistrzów. Prawdziwa sztuka się skończyła” (*Kabaret...*, s. 12). Ale czy taki gest po Duchampie może jeszcze coś znaczyć? Paradoksalnie współczesna ucieczka przed tym, co było, może odbywać się jedynie poprzez parodię tego, co było.

Utwory Manueli Gretkowskiej w istocie głoszą koniec „prawdziwej sztuki”. Nie pozostaje nic innego, jak zamieniać własną twórczość w kicz lub posługiwać się nim, by parodiować osiągnięcia mistrzów. Sytuacja taka dotyczy nie tylko artystów, ale wszystkich, którzy szukają odpowiedzi na wielkie pytania i próbują zmagać się z rozwiązywaniem istotnych dylematów światopoglądowych. W swoje teksty autorka wpisuje przekonanie, że na wielkie pytania istnieją jedynie odpowiedzi na poziomie mędrków kabaretowych, odpowiedzi, w których objawia swe działanie kicz. Fundamentalne kwestie bytowe, nierozwiązywalne i skomplikowane zagadnienia zostają przez Manuellę Gretkowską potraktowane w sposób kpiarski i ironiczny. Akcenty parodystyczne uwidaczniają się poprzez zestawienie poważnych problemów filozoficznych i egzystencjalnych z zupełnie do nich nie przystającymi rozwiązaniami:

- Czy można uniknąć śmierci – spytała Beba oczu Wolfganga błagalnie w nią wpatrzonych.
- Owszem, trzeba wcześniej umrzeć. – Jonatan skończył jeść czekoladę i oberzła swój połaciany zegarek (*Kabaret...*, s. 71).

Nietrudno zauważyć, że parodia w tekstach Manueli Gretkowskiej nie funkcjonuje jedynie jako ośmieszająca krytyka, ale jest także nośnikiem nowych znaczeń. Poprzez negację i wyjaskrawienia pisarka zwraca uwagę na rzeczy godne uwagi, które należą do współczesnej kultury, są symptomem „nowej wrażliwości”. Dzięki artystycznym zabiegom właściwym prozie Manueli Gretkowskiej łatwiej zrozumieć swoisty fenomen kulturowy i nabrać do niego dystansu. Zasadne wydaje się więc stosowanie stworzonego przez Michała Głowińskiego pojęcia „parodii konstruktywnej”, której celem jest

nie tylko negacja wzorca, ale także tworzenie nowych wartości „ekspresja własnej problematyki”⁶⁵.

Charakterystyczne, że pisarka w sposób konsekwentny posługuje się kiczem, który stanowi dla niej punkt wyjścia i dojścia; w jej utworach bowiem kicz prowadzi do parodii, a parodia do kiczu. Z omawianych w rozdziale drugim sposobów funkcjonowania kiczu w literaturze Manueli Gretkowskiej najbliższy wydaje się model Witkacowski⁶⁶, który zakłada, że przekonująca parodia kiczu musi być utrzymana w jego stylistyce. Musi też mieć znamiona parodii totalnej, tzn. kicz powinien ujawniać się w niej na możliwie wszystkich poziomach znaczeń. Dotychczasowe rozważania odnoszą się jedynie do parodii w obrębie świata przedstawionego, ale nietrudno zauważyć, że wiąże się ona również z wpisana w utwory strategią odbioru. Warto poszukać odpowiedzi na pytanie, czy kicz również na tej płaszczyźnie objawia swe działanie.

IV. GDZIE JEST CZYTELNIK, GDY GO NIE MA? STRATEGIA ODBIORU WEDŁUG MANUELI GRETKOWSKIEJ

Strategia odbioru to zaplanowane działanie autorskie, które zostało wpisane w tekst i dotyczy sposobów ujawniania w nim obecności czytelnika. Czytelnik rozumiany jest tu nie jako „byt empiryczny”, ale jako kategoria wyznaczona i zaprojektowana w samym utworze. Każdy tekst zakłada istnienie potencjalnego odbiorcy, który nie ma (lub nie musi mieć) nic wspólnego z rzeczywistym partnerem literackiego dialogu. Według Umberto Eco w utworze „zawsze istnieje czytelnik i ten czytelnik jest podstawowym składnikiem nie tylko procesu opowiadania, ale i samej opowieści”⁶⁷. Takiego odbiorcę nazywa się czytelnikiem wirtualnym, implikowanym, wewnątrztekstowym, idealnym lub modelowym i uznaje się go za „integralny element utworu”, „zespół ról” przez niego mu narzuconych⁶⁸. Tym samym strategia odbioru nie ma nic wspólnego z recepcją i rzeczywistymi lekturowymi konkretyzacjami.

⁶⁵ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” W. Gombrowicza)*, [w:] tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 282.

⁶⁶ O tym, że M. Gretkowska, jest „dłużnikiem Witkacego” pisała w nieco innym kontekście M. Lengren, autorka recenzji *Kabaretu Metafizycznego* (por. „Twórczość 1995, nr 1, s. 112–114).

⁶⁷ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 5–6. Pozycja jest zbiorem wykładów wygłoszonych przez U. Eco w Harvard University w 1993 r. Badacz zreferował i zaktualizował w nich poglądy na temat odbiorcy, które prezentował wcześniej w pracy *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

⁶⁸ *Słownik terminów literackich*, s. 322. Zob. też R. Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982.

Literatura od najdawniejszych czasów starała się kształtować rozmaite metody kontaktowania się z odbiorcą. Dotyczy to zwłaszcza powieści, która od momentu swego powstania w XVIII w. podejmowała na różne sposoby swoistą grę z czytelnikiem, czytelnikiem implikowanym oczywiście. Nietrudno się o tym przekonać, czytając utwory Henry'ego Fieldinga, Laurence'a Sterne'a czy *Kubusia Fatalistę* Denisa Diderota, gdzie strategię odbioru, przybierającą postać literackiej zabawy, łatwo zauważyć i zdemaskować dzięki wmontowanym w partię narracyjną bezpośrednim zwrotom do odbiorcy, tytułowanego zwykle „Czytelnikiem”, a nawet „drogim Czytelnikiem”⁶⁹. Zwerbalizowana obecność odbiorcy występowała również w powieści dziewiętnastowiecznej: od realistycznych dzieł wielkich mistrzów w rodzaju Balzaka i Stendhala począwszy, a na powieści z tezą (powieści tendencyjnej) skończywszy. Czytelnik, prowadzony przez narratora za rękę, dowiadywał się z zawartego w utworze komentarza, jakim tropem powinien podążyć, by odczytać autorskie intencje.

Przewartościowanie sposobów istnienia i funkcjonowania kategorii odbiorcy w tekście literackim dokonało się wraz z rozwojem dwudziestowiecznych technik i eksperymentów formalnych, kiedy to – głównie za sprawą *nouveau roman* i powieści postmodernistycznej – pojawiły się nowe strategie, nie rezygnujące z wcześniejszych pomysłów i nadal świadomie rozwijające formułę powieści jako gry, którą kształtuje sfera napięć między nadawcą utworu a jego założonym adresatem⁷⁰.

W przypadku prozy Manueli Gretkowskiej przemiany te uwidaczniają się wyraźnie. W jej powieściach czytelnik w formie zwerbalizowanej się nie pojawia; w żadnym z tekstów nie ma bowiem bezpośrednich do niego zwrotów, co nie oznacza wcale, że nie istnieje on w nich jako zwarta konstrukcja. To, że odbiorca stał się w powieści „niewidzialny”, nie świadczy o jego w niej nieobecności, a jedynie zakłada, że nie zostały wprost sformułowane zalecenia ukierunkowujące jego spojrzenie na tekst. Skoro zaś w sposób jawny nie nawiązuje się z nim kontaktu, muszą pojawić się ukryte sposoby komunikacji. Można uznać, że w najbardziej ogólnym wymiarze ich celem jest budzenie czytelniczej aktywności, wytrącania odbiorcy z jego lekturowych przyzwyczajzeń. Oczywiście to tylko wpisane w utwory założenie, które nie musi mieć nic wspólnego z realnymi konkretyzacjami.

⁶⁹ Na ten temat zob. W. Iser, *Rola czytelnika w powieściach Fieldinga „Józef Andrews” i „Tom Jones”*, przeł. A. Łukaszek, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4; R. Warning, *Opozycja i kazus – o roli czytelnika w powieści Diderota „Kubus Fatalista i jego Pan”*, przeł. W. Bialik, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4; E. Wolff, *Czytelnik pożądany. Rozważania dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4.

⁷⁰ O tych sprawach pisał wielokrotnie M. Głowiński; por. M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968; M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Kraków 1973; M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977.

Takie założenie zwraca jednak uwagę na świadomie i konsekwentnie prowadzoną grę z odbiorcą, której intencją jest uświadomienie czytelnikowi, że literatura stanowi jedynie zbiór konwencji i reguł, a więc może, co najwyżej, naśladować rzeczywistość, do niej się upodabniać, ale nigdy nie będzie „samym życiem”. W tym kontekście przewrotnie brzmią słowa jednego z bohaterów, który stwierdza, iż nie jest ważne:

Ani gadanie, ani pisanie. Ważny jest dotyk. Książki są po to, żeby wyobrazić sobie świat i różne scenki, na przykład sypialnię, w której kocha się dziewczyna z facetem, wyobrazić tak wyraźnie, żeby było prawie realne prześcieradło, strużka potu cieknąca z pleców dziewczyny. Ile słów potrzeba, żeby naprawdę wpakować jej rękę między nogi – a zaraz potem dodaje – mówię o napisanych panienkach. Nigdy ich nie dotkniesz, choćby zapisał 1000 stron o paznokciu na dużym palcu lewej nogi wyobrazonej panienki, z którego złazi wiśniowy lakier (*Tarot...*, s. 140).

W przywołanym fragmencie zwraca się uwagę na iluzyjny charakter literatury, która nigdy nie jest tożsama z realnym światem, a zawiera jedynie jego obraz, wytworzony zgodnie z regułami sztuki. O owej iluzyjności odbiorcy niejednokrotnie nie pamiętają: „Przyzwyczajeni do dosłowności komiksów zapominają, iż w dziele sztuki krew bywa alegorią” (*My...*, s. 99).

Na tym tle ujawnia swoje istotne cechy strategia odbioru wpisana w powieści Manueli Gretkowskiej. Nie można zapominać, że naczelną kategorię w jej prozie stanowi parodia, której również została podporządkowana zaplanowana strategia odbioru. Tym samym pisarka parodiuje oczekiwania czytelników, którzy zdradzają upodobania do stawiania znaku równości między sztuką a życiem, traktują literaturę dosłownie, czyniąc z niej namiastkę realności. Najlepiej zaś zdystansować się wobec takiego nastawienia odbiorczego, posługując się prowokacją i konstruując czytelnika wirtualnego na obraz i podobieństwo realnych odbiorców, którzy szukają w literaturze taniej sensacji, nieskomplikowanych fabuł, silnych przeżyć, łatwych wzruszeń, którzy pożądamy kiczu i wszelkiej tandety. Nie oznacza to jednak, że tylko takie podejście do tekstu jest w prozie Manueli Gretkowskiej wykpione; po prostu na tym przykładzie najłatwiej ośmieszyć każdą postawę, która literaturę traktuje jako środek do realizacji własnych pragnień, ekwiwalent osobistych doświadczeń. Tego typu postępowanie samo w sobie nosi znamiona kiczu, o czym przekonują rozważania Andrzeja Banacha, który wyraźnie odróżnia „przeżycie estetyczne” od „przeżycia kiczowego”:

W przeżyciu estetycznym [...] istnieje świadomość nierealności przedmiotu estetycznego [...]. W przeżyciu dyktanckim, kiczowym przedział ten nie istnieje albo jest chwiejny. W tragedii teatralnej dostrzega widz kiczowy prawdziwe nieszczęście żywego człowieka, wyciskające łzy,

w filmie prześladowanie cnoty wywołujące oburzenia, śpiew religijny jest wołaniem do Boga, orkiestra wojskowa prowadzi na manifestację. Akt namalowany jest postacią nagiej pięknej kobiety, która się podoba i budzi pożądanie erotyczne. Wszystko odbywa się w granicach realnego, pełnego kłopotów życia⁷¹.

Tym samym Manuela Gretkowska, ośmieszając postawę czytelnika, który nie dostrzega iluzyjnego charakteru sztuki i przeżywa ją w sposób nieestetyczny, dyletancki, również na poziomie strategii odbioru parodiuje kicz, przy okazji nim się chętnie posługując przy budowaniu własnego porozumienia z odbiorcą. W ten sposób kicz znowu staje się punktem wyjścia i dojścia parodii: jest tym, co ją wypełnia, i tym, przeciwko czemu kieruje ona swe ostrze. Równocześnie Manuela Gretkowska dokonuje znaczącego przesunięcia w już od dawna funkcjonującym w literaturze konflikcie: artysta-filister. Nie chodzi jej bowiem tylko o potępienie czy ośmieszenie mieszczańskich gustów i guścików. Pisarka całkowicie świadomie się do nich „dostosowuje”, z założenia tworzy i sprzedaje literackie „gnioty”. Postępuje tak, jakby mówiła: coś mam i wiem, jak to opakować i co zrobić, abyście chcieli to kupić. Złapany w sidła odbiorca dostaje jednak w środku zupełnie coś innego, niż się spodziewał, sądząc po „opakowaniu”. Ale sytuacja komplikuje się dlatego, że w myśl przyjętych przez autorkę zasad każdy z czytelników musi być choć przez chwilę filistrem, który nie wie lub udaje, że nie wie, z jakim rodzajem prozy obcuje. Dopiero wejście w taką rolę może sprawić, że odnajdzie się klucz do tekstu i zazna się nowego rodzaju czytelnicznej przyjemności: będzie się manipulowanym i co więcej uda się z tego czerpać lekturową rozkosz.

Dlatego do swoich powieści autorka wprowadza zamierzone prowokacje (literackie i obyczajowe), które mają z jednej strony szokować, z drugiej zaś kusić i intrygować, w obu przypadkach doprowadzając do zaskoczenia czytelnika i przyciągnięcia jego uwagi. W takiej funkcji występują w powieściach „skandalizujące” fragmenty, które wzbudzają zarzut o epatowanie pornografią. O tym, że w istocie z pornografią nie mają nic wspólnego, a są, co najwyżej, karykaturą literatury pornograficznej, była już mowa wcześniej. Tu warto jeszcze dodać, że celowa deformacja znajduje również uzasadnienie na poziomie strategii odbioru. Manuela Gretkowska zawiera w swych utworach przekonanie, że pornografia nie kryje się w samym tekście – przedmiocie percepcji, ale w odbiorcy – podmiocie dokonującym rozpoznania i interpretacji zjawiska, z którym obcuje⁷². Tym samym poprzez groteskowe potraktowanie erotyzmu (por. np. prezentację „orgazmu stereo”

⁷¹ A. Banach, *O kiczu*, s. 46-47.

⁷² O takim rozumieniu pornografii pisał m. in. J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, [w:] *tenże, Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980. Co znamienne, autor w swoich rozważaniach powoływał się na prace A. Banacha. Zob. też. S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Socjologiczne” 1965, nr. 4.

w *Kabarecie Metafizycznym*) parodiuje czytelnicze nastawienie, które objawia się naturalnym zainteresowaniem dla wszystkiego, co wiąże się ze sferą seksualności. Jednocześnie zaś karykaturalne przejaskrawienie ma być sygnałem, który winien wzbudzić podejrzenie co do zastosowania w utworze konwencji i doprowadzić do wniosku, że nie traktuje się jej serio.

Literacka prowokacja wpisana w powieści nie ogranicza się tylko do motywów stanowiących parodię utworów pornograficznych. Zwraca uwagę również skatologia, stała element tej prozy. Widoczne zamiłowanie pisarki do tworzenia „obrzydliwych” opisów spełnia istotną rolę w obrębie projektowanej strategii odbioru. Nie tyle chodzi tu jednak o wzbudzanie u czytelnika wstrętu, wytrącającego go ze stanu bierności wobec utworu, ile o pokazanie, jak bardzo literatura oddziałuje na wyobraźnię i powoduje, że traci się poczucie jej iluzyjności. A przecież to, co może wzbudzać niesmak czy wręcz obrzydzenie poprzez skojarzenie z realnym życiem, wcale nim nie jest, wymaga więc dystansu właściwego sztuce. Skatologia stanowi skrajny przypadek sytuacji, w których obnażaniu gustuje autorka *Kabaretu Metafizycznego*. W dodatku w samym sposobie prezentacji skatologicznych obrazów uwidaczniają się także parodystyczne akcenty, które sprawiają, że nie sposób traktować ich bez przymrużenia oka. Absurdalna jest przecież deklaracja jednej z bohatererek:

Obejrzałam dokładnie zakrwawioną podpaszkę i wydubalam z niej takie dziwne kawałki (kanek). Przyjrzałam się im dokładnie i zrozumiałam, że to spływają mi kawałki mózgu (*Kabaret...*, s. 56).

Równie groteskowo przedstawiają się wyniki ogłoszonego przez bohaterów *Tarota paryskiego* „konkursu na ekspresję”:

Michał [...] porwał ze stołu talerz i schował się pod stół, zasłaniając się szczelnie obrusem [...] zauważyłem rękę usiłującą postawić na stole talerz. Według mnie Michał wygrał. Z talerza parowała ciepła kupa (*Tarot...*, s. 156)⁷³.

⁷³ Ten fragment można też uznać za parodię sztuki konceptualnej, która kładzie nacisk nie na samo dzieło, ale na idee związane z jego tworzeniem i dużą rolę przyznaje odbiorcy. Konceptualizm, tak jak skatologia, jest skrajnym przykładem nurtu, który do rangi sztuki podnosi dokonania kojarzone zwykle z działaniem pozaartystycznym. Podkreśla się jednocześnie estetyczny charakter tych dokonań, uniemożliwiający ich dosłowne traktowanie. Na ten temat por. P. Krakowski, *O sztuce konceptualnej*, [w:] tenże, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984 oraz M. Hopfinger, *Konceptualizm*, [w:] *W laboratorium sztuki XX wieku*, Warszawa 1993. O tym, że zaprezentowany w *Tarocie paryskim* „eksperyment” nie jest sztuczką konceptualnej obcy może przekonać następujący opis: „Pewien artysta konceptualista [...] wystawił w jednej z galerii sztuki własne gówno [...]. Co do autorstwa nie ma dwóch zdań: na wystawie pokazano dokumentację fotograficzną [...] widać było artystę przy pracy nad dziełem” (A. Osęka, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976, s. 131).

Oprócz stosowanych prowokacji porozumienie z odbiorcą tworzone jest również poprzez grę chwytów właściwych przede wszystkim literaturze popularnej. Dotyczy to w głównej mierze przejętych z niej technik narracji, które Manuela Gretkowska z upodobaniem parodiuje. Do nich należy tzw. *suspense*, w powieści popularnej (zwłaszcza sensacyjnej) służący „wprowadzaniu czytelnika w stan niepewności i wahania co do dalszego rozwoju zdarzeń [...]”. *Suspense* jest stanem niepewności i niepokoju, ale również nadziei i oczekiwania. Jest to stan psychiczny, w którym czytelnik [...] nawet przy drugim i trzecim czytaniu przeżywa te same lub podobne napięcia”⁷⁴.

W przypadku powieści Manueli Gretkowskiej stan zawieszenia dotyczy nie tyle treści utworów, ile kłopotów, przed jakimi staje odbiorca zmuszony do zmagania się z ich niejednorodną formą. Fragmentaryczna budowa powieści, które sprawiają wrażenie kolażu różnych elementów, ma wzbudzić czytelnicy niepokój i uzasadnione wątpliwości co do zastosowanych konwencji. Teksty są celowo pisane w sposób, który utrudnia rozróżnienie ich gatunkowej przynależności. Trudno określić, czy ma się do czynienia z pamiętnikiem czy traktatem antropologicznym (w *My zdies' emigranty*), z powieścią sensacyjną czy sfabularyzowanym podręcznikiem wróżbiarstwa (w *Tarocie paryskim*), z powieścią pornograficzną czy zbiorem historyczno-literackich ciekawostek (w *Kabarecie Metafizycznym*). Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że wszystkie te konwencje są jawnie parodiowane.

Wywoływaniu u czytelnika stanu zaciekawienia służy nieustanne przerywanie właściwej akcji. W *My zdies' emigranty* funkcję jej spowolnienia, zawieszenia pełnią rozważania o Marii Magdalenie; w drugiej powieści Manueli Gretkowskiej podobna jest rola fragmentów, w których wyjaśnia się symbolikę i zasady posługiwania się tarotem. „Sztukę zwłoki”⁷⁵ doprowadza pisarka do perfekcji (i absurdu) w *Kabarecie Metafizycznym*, w którym mnoży przypisy do przypisów, nie zapominając jednak o rozwoju podstawowej fabuły utworu. Akcja *Kabaretu Metafizycznego* jest skonstruowana według zasady, która zakłada, że po przeczytaniu jednego zdania czytelnik powinien chcieć poznać następne. Oczywiście autorka ową metodę konstrukcyjną traktuje przymiślowo. Obecne w utworze erudycyjne fragmenty, spełniając rolę retardacji, służą nie tyle wzbudzaniu czytelniczego zaciekawienia co do dalszego rozwoju wydarzeń, ale są raczej zaproszeniem do zabawy, podjęcia literackiej gry, którą toczy autorka z implikowaną odbiorcą. W myśl jej zasad czytaniu fabuł ma nie towarzyszyć pytanie: co dalej, ale pytanie: jak dalej, w jaki sposób zostanie poprowadzona narracja, której celem nie jest w istocie tworzenie trzymającego w napięciu opowiadania,

⁷⁴ W. Ostrowski, *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”: thriller, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1980, z. 2, s. 110.

⁷⁵ Tym pojęciem posługuje się U. Eco, *Sześć przechadzek...*

ale rozbijanie iluzji świata przedstawionego i parodia czytelniczych oczekiwań. W *Kabarecie Metafizycznym* ten mechanizm został zdemaskowany szczególnie jaskrawo, ale występuje on również we wcześniejszych powieściach Manueli Gretkowskiej. Autorka zdradza w nich upodobanie do konstruowania opisów i scen, które sprawiają wrażenie wyjętych z szerszego kontekstu, zaczynają się bowiem i kończą urwanymi w połowie słowami. W *My zdies' emigranty* w ten sposób zostały przedstawione zapiski bohaterki, wydzielone z tekstu nagłówkiem *Zima 1988*. Rozpoczyna je pozbawione początku zdanie: „...átku nic. Rozbity wazon”, fragmentowi brakuje również zakończenia: „Wracając do Kolumba, można do...” (*My...*, s. 14–22). Podobny zabieg stosuje pisarka w *Tarocie paryskim*, w którym przzerwana w najbardziej niespodziewanym i emocjonującym momencie scena z pierwszego fragmentu powieści znajduje zakończenie dopiero w jej trzeciej części. Zarazem oba fragmenty niewiele mają wspólnego z obszernym drugim rozdziałem utworu, ale ich układ sugeruje, że to one w istocie są kluczowe dla całego tekstu, a fabuła środkowej części spełnia w stosunku do nich tylko służebną rolę, jest dygresją, która zawiesza właściwą akcję. Szczególna to jednak dygresja, skoro mieści się na stu sześćdziesięciu stronach, podczas gdy część pierwsza i trzecia zajmują ich łącznie dziewięć. Nietrudno doszukać się akcentów parodystycznych, których znaczenie objawia się na pozomie wpisanej w utwór strategii odbioru. Parodiuje się tu zabiegi właściwe powieściom sensacyjnym, w których za wszelką cenę pragnie się zwiększać napięcie i trzymać czytelnika w niepewności co do dalszego rozwoju wydarzeń.

Oprócz *suspensu* środkiem chętnie stosowanym w literaturze popularnej jest tzw. *surprise* („niespodzianka”) wprowadzana do utworu „w celu uzyskania efektownej dramatyczności, ale – w przeciwieństwie do *suspensu* – działająca jednorazowo, nie rozciągająca się na czas trwania całej lektury”⁷⁶. Manuela Gretkowska również ten chwyt traktuje w sposób parodystyczny, czego dowodzą choćby dedykacje umieszczone w jej dwóch pierwszych powieściach poświęconych „mojej żonie” i „mojemu psu”. *Kabaret Metafizyczny* nie zawiera wprawdzie dedykacji, ale kończy go informacja o czasie powstania powieści, który nijak się ma do momentu jej opublikowania. Niemożliwe przecież, aby autorka pisała swój utwór „latem 95”, skoro wydała go w roku 1994. Parodię *surprise* przynoszą nieprzewidziane i zaskakujące puenty prezentowanych w dygresjach „historyjek”, które same w sobie służą również przyciąganiu czytelniczej uwagi. W *My zdies' emigranty* autorka przedstawia np. „historię japońskiego studenta, który [...] zaprosił do siebie pewnego wieczoru holenderską koleżankę. Zaprosił ją na kolację, dosłownie na kolację, bo po uroczym wieczorze pokroił na kawalki i częściowo

⁷⁶ W. Ostrowski, *Materiały...*, s. 100.

zjadł. Resztę ciała schował do lodówki” (*My...*, s. 74). Zaskakująca jest także początkowa scena *Tarota paryskiego*, opisująca wizytę niewidomych turystów w holenderskim Rijksmuseum, podczas której podziwiają oni dzieło Rembrandta, dotykając je i smakując językiem (por. *Tarot...*, s. 8–10). W *Kabarecie Metafizycznym* rozważania o symbolice jednorożca pisarka kończy przedziwnym apelem:

Mówi się teraz tak dużo o ochronie zwierząt, ocaleniu ginących gatunków. Zakazuje się polowań na pandy, wieloryby, białe tygrysy. Czemu by nie chronić ginących zwierząt ludzkiej fantazji: gryfów, sfinksów, syren, wilkołaków, jednorożców. Do ich przetrwania wystarczy tak niewiele – nasza wiara, że istniały. Ratujmy więc jednorożce (*Kabaret...*, s. 21).

To tylko niektóre przykłady wykorzystywania przez autorkę techniki „niespodzianek”. Unaoczniają one parodystyczne zabiegi, których celem staje się gra z czytelniczymi oczekiwaniami. Poprzez „niespodzianki” odbiorca wytrącony jest ze swych przyzwyczajeń; niwelowane są też zdobywane w trakcie lektury przekonania co do zaprezentowanych konwencji. Czytelnika mają dezorientować nieprzewidziane finały utworów, ich zaskakująca stylistyka, włączone do tekstów i stanowiące ich integralną część rysunki, a także zmiany w narracji prowadzonej z różnych punktów widzenia (szczególnie jaskrawo przedstawia się to w *Tarocie paryskim*, gdzie nagle i nieoczekiwanie osoba opowiadająca prezentowaną historię „znika”, a raczej przenika w inną postać, zamieniając się z nią rolami).

Powieści Manuei Gretkowskiej zostały skonstruowane w sposób, który wymaga od czytelnika ostrożności i nieufności wobec przedstawionych mu treści. Przyjęta przez autorkę strategia odbioru zakłada, że utwory są nie tyle pisane dla czytelnika, ile z jego perspektywy. Pisarce chodziło o pokazanie, jak funkcjonują konkretne zasady konstrukcyjne, za pomocą których zostają opracowywane powieściowe fabuły, zwłaszcza w obrębie literatury „niskiego” obiegu artystycznego. Parodii podlega jednak nie sama ich schematyczność, ale przede wszystkim sposób, w jaki manipulują one odbiorcą, zacierając przed nim granicę między sztuką a życiem.

Jest jeszcze inny aspekt literackiej gry z czytelnikiem, w którym autorka *Kabaretu Metafizycznego* wykorzystuje znajomość czytelnicznych upodobań. Manuela Gretkowska wie bowiem – udowadnia to w swoich utworach – o tym, że czytelnik lubi łamigłówki, nawet jeśli sam jest jednym z pasujących do nich elementów. Chodzi o to, aby odbiorca zrozumiał, że sam dla siebie ma być kluczem; że obcuje z prozą, która mnoży pytania pod jego adresem i w której może się przejrzeć jak w lustrze, odbijającym jego kiczowatą naturę. W myśl wpisanych w powieści założeń czytanie ma nie być łatwym składaniem liter w wyrazy, wyrazów w zdania, zdań w sensy, ale rozpoznawaniem reguł, które rządzą tymi prawidłami. Odbiorca musi być świadomy

procesu, w którym uczestniczy. Chodzi przecież nie o samo czytanie, ale o gromadzenie i konfrontowanie czytelniczych doświadczeń.

V. WOKÓŁ POSTMODERNIZMU

nie ma tedy istoty ludzkiej, artyści, ascety ni bohatera, który by nie miał w sobie odrobiny kiczu, o tyle, o ile jest osadzony w codzienności.

Abraham Moles

Najbardziej właściwym kontekstem dla prozy Manueli Gretkowskiej wydają się dokonania literatury – czy szerzej w ogóle kultury – postmodernistycznej. Postmodernizm jest pojęciem semantycznie niejasnym. W szerokim znaczeniu termin ten stosuje się na określenie nowego modelu kultury, ukształtowanego w wyniku przemian, które zaszły w świadomości społecznej pod wpływem rozwoju cywilizacyjnego. Nazwa obejmuje wówczas swoim zasięgiem całość zjawisk właściwych współczesnej kulturze, a więc dotyczy osiągnięć technologicznych, przełomów w nauce (zwłaszcza filozofii), odnosi się do sztuki, mody, kultów, fascynacji i w ogóle wszystkiego, co wiąże się z nowym stylem życia⁷⁷. W tym rozumieniu traktuje się postmodernizm jako zwartą formację kulturową, nową epokę w dziejach. W węższym znaczeniu pojęcie to określa „ruch intelektualny i artystyczny, który od lat sześćdziesiątych, początkowo w USA, następnie w Europie Zachodniej, rozwija się w opozycji do przedtem dominujących ideałów i stylów kultury «nowoczesnej» oraz do hierarchii wartości i form uprawiania sztuki ukształtowanych przez różne kierunki awangardy”⁷⁸.

W przypadku prozy Manueli Gretkowskiej zasadne jest stosowanie przywołanego terminu w obu sformułowanych wyżej znaczeniach; omawiane powieści wydają się podwójnie postmodernistyczne. Po pierwsze odzwierciedlają one czasy, w których żyjemy, obrazują nowoczesny styl życia. Bliska jest Manueli Gretkowskiej diagnoza sztuki sformułowana przez Andrzeja Banacha przy okazji rozważań o pop-artcie, kierunku w plastyce, który „z perspektywy czasu można [...] uznać za jeden z pierwszych autentycznych przejawów postmodernizmu”⁷⁹.

⁷⁷ Takim znaczeniem posługuje się T. Thorne, *Słownik pojęć...*, zob. też *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wyb. M. Giżycki, Warszawa 1988; J. Lyotard, *Kondycja postmodernistyczna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9; *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992.

⁷⁸ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 187–188.

⁷⁹ T. Thorne, *Słownik pojęć...*, s. 261.

Zamiast strumyków i rusalek sztuka ta zobaczyła nareszcie pejzaż uliczny, folklor cywilizacji. W mieście dostrzeżono to, co jest jego istotą dzisiejszą: reklamy, neony, samochody, dzienniki, sygnały ruchu, kina. [...] W miejsce *Wenus z Milo* wprowadzono mitologię gwiazd filmowych. Dostrzeżono, że młodzież czyta comicsy, nie Homera. Strona dziennika z ogłoszeniami stała się dla wielu tak piękna, przynajmniej ciekawa, jak dla europejskich humanistów papierus. Odkryto wreszcie tę samą rolę, którą dla «klasycznego Greka» miała waza z winem, ma dla człowieka współczesnego butelka coca-coli. Właśnie i w swoim kształcie. Pudełko z cygar zwróciło uwagę swoją urodą nie gorszą niż tabakiera. Banknot okazał się grafiką tak ważną jak Rembrandt⁸⁰.

Manuela Gretkowska opisuje symptomatyczne dla współczesnej kultury zjawiska; w jej powieściach jest mowa o New Age, dekonstrukcjonizmie i filozofii Derridy, a także o AIDS, o obiadach w McDonald'sie, budowie Disneylandu pod Paryżem, średniowiecznej Madonnie na znaczku pocztowym, sportowych butach turystów i spotykanych w barze punkach. Jednocześnie, charakteryzując fenomeny kulturowe współczesnej epoki, pisarka celowo je wyjaskrawia i wykiwa, uznając je za nośniki kiczu:

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie żyje. Co mnie to wszystko wokół obchodzi. Jazgot, wrzaski, sponad których wyrasta Statua Wolności – tutejsza paryska na Łabędziej Wyspie pośród Sekwany, zzieleniała z nadziei, czy ta druga wielka, nowojorska. Ustawili ją tak wysoko, żebyś nie mógł jej splunąć w twarz. Statua Wolności, symbol wolnego świata trzyma w łapie największy wibrator, którym rajcuje się cała ta cywilizacja. Bo człowiek musi być wolny, pracujący i kulturalny, wierzący albo głęboko niewierzący. Co mnie to obchodzi? Kultura, od czasów rewolucji francuskiej, każda kultura, jest propagandą. Idee, reklamy, handel. U mnie Derrida świeżutki! Myśli sezonu dla międzynarodowych idiotów kawiarzianych sprzedają!!! Tylko u nas otwarcie umysłu po trepanacji! Ideiki literackie tanio! Po prenumeracie naszej gazety będziesz jak Gombrowicz z roczną gwarancją! (*Kabaret..*, s. 90–91).

Związki prozy Manueli Gretkowskiej z postmodernizmem nie wyczerpują się jednak na zawartej w utworach diagnozie współczesnej kultury ani na obecności jej przejawów w obrębie świata przedstawionego. Przynależność omawianych powieści do postmodernizmu znajduje też uzasadnienie artystyczne; decyduje o tym ich forma i zastosowana w nich metoda pisarska. Założona niespójność utworów, ich niejasna kompozycja, zróżnicowanie stylistyczne, programowy eklektyzm są cechami typowymi dla powieści postmodernistycznych, które nie kształtują własnych konwencji, nie budują nowych wzorów gatunkowych, a jedynie korzystają ze starych, uznanych technik, ironicznie i parodystycznie je kwestionując. Właściwy twórcom postmodernizmu dystans wobec prezentowanych treści cechuje również pisarstwo Manueli Gretkowskiej. Wielką w nim rolę odgrywa parodia urastająca do rangi nadrzędnej kategorii estetycznej, której podporządkowana jest struktura utworów. Typowy to zabieg dla powieści postmodernistycznych,

⁸⁰ A. Banach, *Nauka pisania*, Kraków 1971, s. 290–293.

w których parodia stanowi jedną z podstawowych, obok pastiszu⁸¹ i odwołań intertekstualnych, metod twórczych (por. np. prozę Johna Bartha, Josepha Hellera, Thomasa Pynchona)⁸².

Teksty Manueli Gretkowskiej łączy z postmodernizmem ich naczelna formuła, w myśl której większą wagę przykładą się nie do prezentowania treści czy rozwijania fabuły, ale do sposobu, w jaki się je przedstawia. Literaturę postrzega pisarka nie jako wykład autorskiego światopoglądu, ale jako zbiór prawideł i utrwalonych zasad, których istotę można objawić dopiero poprzez parodię. Powieść jawi się jako zabawa powieścią; zabawa regułami, które nią rządzą. Poprzez wykorzystanie ograniczonych motywów i chwytów, które wprowadza się w nowe konteksty, następuje obniżanie zasad podstawowych powieściowych konwencji, a zarazem zerwanie z iluzyjnym charakterem literatury. Zaplanowana w utworach Manueli Gretkowskiej gra z odbiorcą jest także znamieną dla prozy postmodernistycznej.

Równie symptomatyczne okazuje się wykorzystanie przez pisarkę schematów literatury popularnej, które podlegają w jej powieściach ośmieszającej trawestacji, i jednocześnie zestawienie ich z błyskotliwymi popisami erudycyjnymi. Zacieranie granic między sztuką elit a twórczością dla mas jest dla postmodernizmu szczególnie charakterystyczne. Dobrze ilustruje to stworzona na jego gruncie metafora „powieści-kłacza”. Kłacz rozumie się jako zmieszanie i równouprawnienie „wysokiego” i „niskiego” obiegu literackiego, wzajemnie się ich przenikanie w obrębie powieści⁸³. Wmontowane w utwory liczne aluzje i cytaty z dzieł literackich, filozoficznych, pism ezoterycznych i naukowych sąsiadują w prozie Manueli Gretkowskiej z motywami przejętymi z powieści popularnych. Obok aluzji do biografii i twórczości Céline’a, Gerarda de Nerval, Oscara Wilde’a, Henry’ego Millera, informacji o malarstwie Rembrandta, Gaugaina, Soutine’a, nawiązań do filozofii Arystotelesa, Kanta, Platona, Husserla i Kranz-Wiszniewskiego, obok cytatów z Biblii, kabalistycznych wykładów, nawiązań do mitów, wyjaśniania etymologii wyrazów (np. słowa „bistro”, „tarot’...”) w omawianej prozie jest także

⁸¹ W prozie M. Gretkowskiej można wskazać na fragmenty, w których autorka posługuje się także pastiszem, np. w *My zdies' emigranty* opowiadanie jednego z bohaterów o jego stosunku do Polski i Polaków utrzymane jest wyraźnie w Gombrowiczowskim stylu (por. *My...*, s. 122–123); do twórczości S. I. Witkiewicza może nawiązywać „pomysł barokowy” Mateusza w *Tarocie paryskim* (por. *Tarot...*, s. 24); w *Kabarecie Metafizycznym* można się doszukać pastiszowych aluzji do pisarstwa H. Millera, a także E. Stachury.

⁸² Na ten temat zob. A. Kopcewicz, M. Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, [w:] *tychże, Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Warszawa 1982, s. 375–408.

⁸³ Metaforze „kłacza” przeciwstawia się pojęcie „korzenia”, które ma obrazować wyraźny podział na „górze” i „dół” bez możliwości ich wzajemnego przenikania. Termin „kłacz” odnosi nie tylko do literatury, ale również do całej kultury postmodernistycznej; zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacz*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1983, z. 1–2.

miejsce dla kabaretowych kupletów, koczowniczych owoców twórczych, banalnych fabuł, kiczowatego romansu, wątpliwej jakości popisów artystycznych, włożonej w usta bohaterów pustej gadaniny, niedoskonałego horroru oraz opisu wszelkiej tandety. W kolażowych strukturach powieści szczególnie rolę odgrywa wybór tematów, które pokazują się w kilku wymiarach, sytuując je na pograniczu sztuki i innych dziedzin; np. wątek Marii Magdaleny prezentowany jest w ujęciu ikonograficznym, gnostycznym i antropologicznym. Jaskrawo uwidacznia się to zwłaszcza przy okazji przywoływania kluczowego dla drugiej powieści Manueli Gretkowskiej motywu tarota. Oprócz tego, że funkcjonuje on jako temat artystyczny, służy również za pretekst do snucia rozważań o tradycji okultystycznej, a zarazem sugeruje interpretację utworu, który można odczytać jako wykładnik zasad posługiwania się magiczną talią kart, parodię praktycznych poradników wróżbiarstwa. Jednocześnie uczynienie z tarota motywu literackiego sytuuje powieść Manueli Gretkowskiej wśród utworów, które w sposób świadomy rozwijały ten wątek. W tym znaczeniu kontekstem intertekstualnym dla *Tarota paryskiego* może być *Pamiętnik znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego⁸⁴, *Golem* Gustawa Meyrinka, *Ziemia jałowa* Thomasa Stearnsa Eliota, a pośrednio także twórczość Hermana Hessego oraz *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego i *Gravity Rainbow* Thomasa Pynchona⁸⁵. Nie chodzi tu przy tym o szukanie wyraźnych aluzji do wymienionych dzieł, choć nie można wykluczyć, że powieść podejmuje z nimi dialog. Istotne jest samo wskazanie możliwości odczytania tego motywu na szerokim kulturowym tle. To zarazem cecha właściwa prozie postmodernistycznej, pisanej w sposób, który pozwala ją sytuować w kontekście rozmaitych utworów (nie tylko literackich). W przypadku powieści Manueli Gretkowskiej można dopatrywać się także analogii z twórczością plastyczną (malarskie wizerunki tarota), a nawet filmową (nawiązanie do *Miasteczka Twin-Peaks* Davida Lyncha)⁸⁶. Poza tym nie trzeba zapominać, że tarot od czasów epoki hipisowskiej zyskuje coraz większe znaczenie w kulturze masowej, która sprowadza go, niestety, do

⁸⁴ Znana jest fascynacja M. Gretkowskiej twórczością J. Potockiego. Pisarka podkreśla ją w licznych wywiadach telewizyjnych i prasowych (por. np. *Piszę ciałem. Z Manułą Gretkowską rozmawia A. Górnicka-Boratyńska*, „Polityka-Kultura” 1994, nr 11). W „Polityce-Kulturze” 1995, nr 3 ukazało się zakończenie *Rękopisu...* napisane przez M. Gretkowską, które autorka umieściła również w *Podręczniku do ludzi*. Ta książka w bardzo wyraźny sposób nawiązuje do twórczości J. Potockiego.

⁸⁵ Por. A. Sobolewska, *Czytanie kabaly*, [w:] też, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992. Autorka wnikliwie analizuje obecność wątków tarotowych i kabalistycznych w literaturze; szuka również związków między praktyką wróżbiarską a twórczością literacką. Podaje bardzo dużo przykładów utworów wykorzystujących motyw tarota.

⁸⁶ Na temat związków motywu tarota z innymi sztukami zob. A. Sobolewska, *Czytanie kabaly*, oraz R. Prinke, *Tarot. Dzieje niezwykłej talii kart*, Warszawa 1991.

poziomu straganowej wróżby; w tym sensie jest typowym zjawiskiem postmodernistycznym⁸⁷.

Obecne w twórczości Manueli Gretkowskiej wymieszanie kultury „niskiego” i „wysokiego” obiegu nie dotyczy tylko literatury. Szczególnie ciekawie przedstawia się stosunek autorki do sztuki filmowej, z którą jej proza wykazuje duże związki⁸⁸. I nie chodzi tu wcale o rozsiane w tekstach aluzje i opinie o twórczości Andrzeja Żuławskiego, Davida Lyncha czy parodystyczne nawiązania do filmu Josefa von Sternberga *Błękitny Anioł w Kabarecie Metafizycznym* (por. zwłaszcza finał utworu). Pokrewieństwa z filmem są o wiele głębsze, bo dotyczą formy powieści, zastosowanej w niej techniki, która przypomina narrację filmową. Luźno powiązane ze sobą sceny w dużej mierze nawiązują do struktury wideoklipu. Można też uznać, że poprzez ich ogólny układ i wzajemne relacje przejawia się działanie elipsy montażowej. Technika montażu rodem ze sztuki filmowej jest w ogóle bardzo charakterystyczna dla prozy postmodernistycznej, zwłaszcza dla stosowanej przez Williama Burroughsa metody *cut-up* i *fold-in*, której ślady można też w powieściach Manueli Gretkowskiej odnaleźć. *Cut-up* (ang. „siekanina”) polega na rozcinianiu tekstów i dowolnym ich potem z sobą zestawianiu; *fold-in* (inaczej „metoda zwitków”; ang. „zawijanie, zaginanie”) wiąże się ze „składaniem gotowych stron na pół i nakładaniem złożonych na inne”⁸⁹. Obie techniki prowadzą w efekcie do fragmentarycznej budowy utworu, który jawi się jako zlepek rozmaitych tekstów. Taki charakter prozy Manueli Gretkowskiej był już wielokrotnie sygnalizowany; ma on zresztą w omawianych utworach podwójne uzasadnienie. Obok nawiązań do metod ukształtowanych przez postmodernistów nadanie powieściom kolażowej, fragmentarycznej struktury można traktować jako próbę podporządkowania ich formy poetyce kiczu, o którym nieprzypadkowo przecież pisał Andrzej Ośęka, że jest „zlepkiem starych i nowych wątków stylowych, mariażem nowoczesnej technologii z dawną rzemieślniczą ornamentyką [...], wytworem kultur rozbitych, opanowanych zamętem”⁹⁰.

Dwie zaproponowane interpretacje nie są wcale ze sobą sprzeczne, gdyż obie w równym stopniu zmierzają do uznania twórczości Manueli Gretkowskiej za postmodernistyczną. Oprócz zaproponowanych argumentów, mających potwierdzać sformułowaną wcześniej tezę, rozstrzygający wydaje się sposób, w jaki funkcjonuje w omawianej prozie problem kiczu. Jego bezsprzeczna obecność na poziomie świata przedstawionego i wpisanej w teksty strategii

⁸⁷ T. Thorne, *Słownik pojęć...*, s. 357.

⁸⁸ Nie bez znaczenia jest fakt, że pisarka jest także autorką scenariusza do *Szamanki*, najnowszego filmu A. Żuławskiego.

⁸⁹ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 144; na temat *cut-up* zob. też T. Thorne, *Słownik pojęć...*, s. 62.

⁹⁰ A. Ośęka, *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia...*, s. 6.

odbioru sytuuje powieści Manuei Gretkowskiej w kręgu ukształtowanego na gruncie postmodernizmu stylu, który Susan Sontag nazywa *camp-artem*. Terminem tym określa „sposób widzenia świata jako zjawiska estetycznego”, w którym zaciera się granica między tym, co powszechnie uchodzi za piękne, a tym, co uznaje się za brzydkie; *camp* bowiem „nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji”⁹¹. *Camp-artem* „jest wizja świata w kategoriach stylu – ale stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co «się nie mieści» [...], do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”⁹². Chodzi o nowy rodzaj wrażliwości, wrażliwości o wymiarze czysto estetycznym, znajdującą uzasadnienie w błyskotliwej formule, według której „styl jest wszystkim”⁹³. *Camp-art* to styl groteskowo kiczowaty; sztuka, która pokazuje, że dzieło może być tak okropne i niesamowite w swej nieudolności, że aż fascynujące. To zarazem sztuka, która stwierdza, że zły gust jest częścią życia, częścią nas samych. Skoro kicz ma wymiar totalny, tzn. stanowi wspólne doświadczenie, czemu nie uczynić z tego spostrzeżenia założeń sztuki w myśl zasady, że jak już coś jest, to niech to będzie widać? Na *camp-art* można też spojrzeć jako na sztukę i wrażliwość, której celem staje się ukrycie wszystkiego, co jest kiczem w kiczu, a pokazanie tego, co w kiczu kiczem nie jest. Paradoks polega bowiem na tym, że poprzez celowe wyeksponowanie kiczu spycha się go na drugi plan. Tym samym mimowolnie spełniony zostaje postulat, żeby w kiczu widzieć mniej kiczu, a więcej sztuki. Do *camp-artu* przynależą np. proza Williama Burroughsa, architektoniczne pomysły Antonio Gaudiego⁹⁴, filmy Dereka Jarmana, Davida Lyncha i Petera Greenwaya. *Campy* jest też twórczość Manuei Gretkowskiej, która udowadnia, że balansowanie na granicy złego smaku, czy wręcz przekraczanie jego granic, może prowadzić do interesujących efektów.

⁹¹ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 308. Tłumaczka spolszczyła pisownię amerykańskiego terminu *camp*, co nie wydaje się jednak zabiegiem uzasadnionym i koniecznym. Oryginalną pisownię zachowuje B. Baran, *Postmodernizm*, s. 141–142, który na użytek własnego tekstu tłumaczy również fragmenty szkicu S. Sontag.

⁹² S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 311.

⁹³ Tamże, s. 319.

⁹⁴ *Camp-art* w rozumieniu, jakie mu nadała S. Sontag, odnosi się nie tylko do zjawisk *stricto* postmodernistycznych; jego przejawów można już szukać w manieryzmie i baroku. Przynależą tu również niektóre osiągnięcia modernistów, uznawane za prekursorskie w stosunku do „nowej wrażliwości” (zwłaszcza styl właściwy secesji).

Magdalena Miszczak

TRASH AND PARODY IN THE PROSE BY MANUELA GRETKOWSKA
WHAT IS IT; HOW IS IT; WHAT IS IT FOR?

(Summary)

The article is an attempt to outline a long-neglected issue and relate a general category, usually placed outside the achievements of "traditional" art, to *strictae* literary phenomena. The first chapter, *Na tropach kiczu* (*On the trail of trash*), concentrates on establishing the range of meaning of the term discussed. It is not aimed at constructing an unambiguous definition but at producing a brief outline of the complex character of the issue. The author does not limit herself to a negative understanding of the phenomenon, but also emphasizes its multi-aspect presence in widely termed culture. The second chapter, *O kiczu w literaturze* (*On trash in literature*), deals with the general ways in which the phenomenon functions and the ways of revealing the phenomenon in literary works and discusses various manifestations of the problem in particular texts. It presents instances of plain trash as well as pieces of writing where trash appears at the level of the world presented and where it is often subject to all sorts of tricks and many kinds of mystification. Chapter third, entitled *Kicz opisany i sparodiowany: proza Manueli Gretkowskiej* (*Trash described and parodied: the prose by Manuela Gretkowska*), is directly connected with the issues raised in the title of the article. The subject of this part of the publication is the literary output of this contemporary Polish writer, particularly her first three novels: *My zdies' emigranty* [1992], *Tarot paryski* (*The Paris Tarot*) [1993] and *Kabaret Metafizyczny* (*Metaphysical Cabaret*) [1994]. However, the aim of this chapter is not to characterize the novels but to comprehensively present the issue of trash in actual practice; that is, to give examples of the problems briefly discussed above. In the prose trash manifests itself at various levels of meaning and is subject to parody, the aim of which is not only to discredit or mock the phenomenon, but also to reach its essence and reveal its unique mechanisms. In the texts discussed here trash seems to lead to parody and parody to trash, which means that both the categories are closely and inseparably linked with each other. This is especially visible at the level of the strategy of reception, which is part of the novels. The issue is discussed in the fourth chapter, entitled *Gdzie jest czytelnik, gdy go nie ma? Strategia odbioru według Manueli Gretkowskiej* (*Where is the reader when there is no reader? The strategy of reception by Manuela Gretkowska*). The last chapter, with the title *Wokół postmodernizmu* (*On postmodernism*), is an attempt to summarize the above issues and place them in a wider context. It presents the three novels against a background of the achievements of contemporary literature and art, which are usually regarded as postmodernist, makes them part of aesthetics, using a specific sort of style called camp-art by Susan Sontag, which consists in deliberate staggering on the borderland between bad and good tastes, an apotheosis of exaggeration as well as exhibiting trash perceived as a cultural element, a symptom of "new sensitivity" and an absolutely ambiguous phenomenon.

(Translated by Zuzanna Poklewska-Parra)