

Magdalena Miszczak

Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (54), 135-153

1998

Artykuł został 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.

Interpretacje

Magdalena Miszczak

Manieli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem

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

Abraham Moles

Wystarczającym powodem, dla którego warto zajmować się kiczem, wydaje się już tylko jego istnienie. Kicz istnieje obok nas; istnieje również w nas. Tego zjawiska z pewnością nie daje się łatwo dookreślić i ująć w twarde ramy jednoznaczności. Zawsze jednak można próbować mu się przyglądać z bliska i daleka; co więcej, można starać się je opisywać. Kiczem skażona jest niemal każda dziedzina ludzkiej aktywności, a więc również, a może przede wszystkim sztuka. Bez wątplenia obecność kiczu uwidacznia się w literaturze, i to uwidacznia w różny sposób, niekoniecznie w utworach jawnie kiczowatych, do jakich powszechnie zalicza się na przykład *Trędowatą* Heleny Mniszkówny. Kicz istnieje w literaturze również jako temat. Dla twórców, którzy w mniejszym lub większym stopniu próbują zmagać się z tym zagadnieniem, ciągle istotny pozostaje dylemat:

Opowiedzieć o kiczu, opisać kicz. No dobrze, ale jak to zrobić? Przed takim dylematem stawali, między innymi Gustaw Flaubert, Georges Perec i Milan Kundera, a także Stanisław Ignacy Witkiewicz,

Julian Tuwim, Witold Gombrowicz i Tadeusz Konwicki. W dużym stopniu problem ten dotyczy również twórców młodej polskiej literatury. Mniej lub bardziej wyraźnie temat ten funkcjonuje choćby, oczywiście obok innych wątków i nie zawsze w sposób wprost sformułowany, w prozie Cezarego Domarusa, Zyty Rudzkiej, w niektórych opowiadaniach Izabeli Filipiak i Andrzeja Stasiuka; bywa, że i w poezji, czego dowodzi wydany w Bibliotece Czasu Kultury zbiór wierszy zatytułowany *Bahama*, debiutancki tomik kogoś, kto ukrywa się pod dziwnym, ale i wiele mówiącym pseudonimem Samantha Kitsch; pośrednio także w wielu tekstach, które starają się analizować zjawiska kultury masowej¹. Wśród tych autorów najbardziej wyraziste i konsekwentne ujęcie zdaje się proponować Manuela Gretkowska, przede wszystkim jako autorka *Tarota paryskiego* i *Kabaretu metafizycznego* (zagadnienie to nie pojawia się w *Podręczniku do ludzi*, natomiast w dość wąskim zakresie problematyki tej dotyczy jej debiutancka powieść *My zdies' emigranty*, którą postanowiłam mimo wszystko włączyć w krąg swoich rozważań, od razu zastrzegając, że aczkolwiek sam problem znajduje w niej odzwierciedlenie, nie jest on jednak tak wyrazisty jak w przypadku dwóch wspomnianych przed chwilą tekstów). Dariusz Nowacki uznał *Kabaret Metafizyczny* za utwór będący „nade wszystko lombardem gromadzącym wszystkie odmiany kiczu”. Myślę, że określenie to wyjątkowo trafnie charakteryzuje tę najbardziej znaną, a zarazem najbardziej kontrowersyjną powieść Manuely Gretkowskiej, wywołującą swego czasu niemało emocji wśród czytelników i krytyków. Niewątpliwie *Kabaret Metafizyczny* jest „lombardem gromadzącym wszystkie odmiany kiczu”, nawet więcej: utwór sam jest kiczem, ale kiczem „świadomym siebie”, kiczem zamierzonym i celowym, a więc takim, który chce zostać napisany jako kicz po to, żeby prezentacja tego kulturowego fenomenu nabrała w powieści wymiaru totalnego. Takie właśnie założenie wydaje się wpisane w *Kabaret Metafizyczny*, a poniekąd także częściowo w chronologicznie wcześniejszy *Tarot paryski*. Co istotne, w tych powieściach (a także w utworze *My zdies' emigranty*) wyraz „kicz” jest świadomie używany; w rozmaitych kontekstach pojawiają się także jego synonimy lub wyrazy mu pokrewne.

¹ Zob.: J. Klejnocki, J. Sosnowski *Literatura w supermarkecie*, w: *Chwilowe awanszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 41–58.

W *My zdies' emigranty* główna bohaterka, polska emigrantka w Paryżu, gdy przypomina sobie przeżycia związane z udziałem w krakowskim strajku studentów – w maju 1988 roku, uznaje, że „jedno ze wspomnień jest tak fotogeniczne, filmowe, że aż kiczowate” (*My...*, s. 81)². 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). Szczególnie wyrazista i znacząca wydaje się refleksja zawarta w *Kabarecie metafizycznym*:

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, przy okazji wskazująca na założenia twórcze prozy, która w dużym stopniu ukazuje sceny widziane i podpatrywane, przeżycia zaś doświadczane, przetworzone oczywiście w artystyczne wizje i ujęte w kształt literacki. Przy takim podejściu nie sposób uniknąć obcowania z kiczem, bo „pokazać, co się zobaczyło, to już kicz”. A pokazać pragnie się, między innymi, rzeczywistość współczesną w jej możliwie pełnym wymiarze. Manuela Gretkowska opisuje zjawiska typowe dla współczesnej kultury; w jej powieściach jest mowa o New Age'u, dekonstrukcjonizmie i filozofii Derridy, a także o obiadach w McDonalddie, 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 wykpiwa, uznając, że stają się one, czasem mimowolnie, nośnikami kiczu, do czego, jak sugeruje, w nie małym stopniu sami się przyczyniamy traktując je płytko i użytkowo, tylko ich „używając”, bez zastanawiania się nad tym, co w istocie mogą one znaczyć.

² Wszystkie cytaty z powieści Manuelei Gretkowskiej podaję według wydań: M. Gretkowska *My zdies' emigranty*, wyd. 2, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995, M. Gretkowska *Tarot paryski*, wyd. 2, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995, M. Gretkowska *Kabaret Metafizyczny*, wyd. 1, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1994.

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie żyję. 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 kawiarnianych 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]

Przywołane przed chwilą zjawiska w rzeczy samej z kiczem nie muszą mieć nic wspólnego; jednak Manuela Gretkowska ukazuje je tak, jakby kiczami były – nie od razu oczywiście; jakby kiczami stawały się na nasze wyraźne życzenie. Wszystko bowiem można sprowadzić do poziomu, w którym swe działanie zaczyna objawiać szmira i banał. Jeśli przestaje się wnikać w istotę zjawisk, ich postrzeganie zaczyna być płytkie i powierzchowne, zdaje się mówić pisarka. W takim stwierdzeniu nie ma oczywiście nic odkrywczego. Żyjemy w cywilizacji skażonej tandetą; pytanie jednak, czy sobie to uświadamiamy z całą oczywistością i wyrazistością. Chyba nie zawsze. Manuela Gretkowska zaprasza nas do wyprawy w rejony tyleż oczywiste, co jednak nie do końca poznane i zbadane.

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. Niełatwo rozstrzygnąć, czy to my panujemy nad kiczem, czy kicz włada nami. Również w prozie Manueli Gretkowskiej na ten problem zwraca się uwagę. Pisarka daleka jest od pobłażliwego i pogardliwego traktowania kiczu, koncentruje się przede wszystkim na przedstawieniu jego wpływów i zasięgu działania; dokonywana przez nią częściowo próba analizy kulturowego fenomenu wynika z potrzeby przyswajania i oswojania tego, co wydaje się w du-

żej mierze symptomem naszych czasów. Jednocześnie autorka zdaje sobie sprawę, że niemal na naszych oczach następuje nobilitacja tego osobliwego i wyjątkowego zjawiska. Co więcej, w dwudziestym wieku usiłuje się włączyć je w „wysoki” obieg artystyczny. Takie próby podejmowali już przecież w pewnym stopniu futuryści i surrealiści, a później, z niemałym powodzeniem, artyści pop-artu. Fascynacja produktami konsumpcyjnymi i reklamą, po części także sztuką prymitywną i ludową szła u nich w parze z docenieniem kiczu, który potraktowali 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 tradycjonalistów jako coś „w złym guście”...³

Myślę, że dopiero na tle tego, co zostało do tej pory powiedziane, można rozpatrywać twórczość Manuelei Gretkowskiej we właściwym wymiarze; bardziej zrozumiała staje się również wypowiedź autorki, która deklaruje wprost, że jej ambicją jest tworzenie „harlequinów dla intelektualistów”. Żeby się przekonać, na czym ów zamiar ma polegać, najlepiej wybrać się z wizytą do krainy kiczu, oczywiście w towarzystwie pisarki, która przecież sama podjęła się roli przewodnika.

Nie ma wątpliwości, że do utworów Manuelei Gretkowskiej przenika niewątpliwie szeroko pojęta realność, tworząc przestrzeń, w której rozgrywa się akcja i w której istnieją bohaterowie. Ta przestrzeń zaś jest skonstruowana 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 i miejsc nie skażonych ludzką ingerencją. Bohaterowie w ogóle nie obcują z tym, co naturalne – w dosłownym znaczeniu tego wyrazu; co najwyżej podziwiają... „Notre Dâme w naturze” (*My...*, s. 10). Latem opuszczają Paryż i udają się na południe tylko po to, by „krążyć między pryznicem 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

³ D. Hebdige *Hiding in the Light*; cyt. za: T. Thorne *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 1995, s. 172.

światem natury, charakterystyczny dla wielu powieści dwudziestowiecznych, w prozie Manueli Gretkowskiej jest nie tylko wyrazem chęci oderwania się od dawnych konwencji i ukazania symptomatycznych dla kultury współczesnej ludzkich zachowań. W przypadku prezentowanych 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 neutralnych⁴.

Akcja wszystkich powieści Manueli Gretkowskiej rozgrywa się zasadniczo w Paryżu (poza stolicą Francji bohaterowie *My zdies' 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). Już sam wybór tego miasta trudno uznać za przypadkowy. I nie chodzi tu tylko o kontekst biograficzny, niewątpliwie obecny w twórczości autorki *My zdies' emigranty*: Paryż, uznany przez Abrahama Molesa za jedną z europejskich stolic szmiry wszelakiej⁵, również w oma-

⁴ Do tezy o nieistnieniu kiczu w naturze przychyliła się T. Pawłowski: *Wartość estetyczna a kicz*, w: *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 188–190. Badacz zwraca przy tym uwagę, że „innego zdania mogą być ludzie odbierający naturę poprzez sztukę [...]”. Niezliczone zachody słońca, wzburzone morza, słoneczniki, urocze 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 nie jest jednak przekonująca, 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.

⁵ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczyńska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 95.

wianych 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). Manuela 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 dziwi też kloszard, 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 beczułki przywiązanej pod mordą. Właścicielka labradora – damulka w pomarańczowym żakiecie ze złotymi guzikami – machając niedbale parasolką objaśniła z dumą, że beczułka ma wmontowany mikrofon i każde głośniejsze szczeknięcie 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 artystyczne. 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 „lampka opleciona czerwonym koronkowym abażurem. Orkiestra kabaretowa grała powolne tango. [...] Z czarnego sufitu zasnutego oparami dymu zwisały metaliczne serpenty i baloniki z życzeniami «Dobrego roku 1993»”. 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 Mazepo, 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, wypełnione bibelotami, błyszczącymi tkaninami, porcelaną i fotografiami z występów kabaretowych. Beba z upodobaniem wpina róże we włosy, nosi jedwabne, czarne, długie, koronkowe rękawiczki, podtrzymywane podwiązkami, różowe lub pomarańczowe wyleniałe pióra boa, czarne pończochy, brokatową, różową suknię opinającą dekolt lub krótki peniuar odslaniający 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 Manueli Gretkowskiej, której garderobiane upodobania ujawniają wyraźnie kiczowate preferencje. Zwraca uwagę szczególnie predylekcja pisarki do konstruowania charakterystycznych opisów wyglądu postaci. Kiczowaty *image* prezentują bohaterowie *Tarota paryskiego*, np. Gabriela Wittop ukazana jako siedemdziesięcioletnia kobieta w jaskrawym makijażu i klip-sach, z piersiami wypchanymi silikonem, czy Michel, budzący powszechne zainteresowanie swym błyszczącym frakiem, srebrnymi sygnetami i paznokciami pomalowanymi czarnym tuszem. W *My zdieš' emigranty* szwajcarski marszand trzyma „lśniąca aktówkę w upierścienionych dłoniach”, 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. 17, 41). Na marginesie warto zauważyć, że współczesnym projektantom mody nie jest obce świadome wykorzystywanie kiczu; bywa, że znudzeni stonowaną elegancją tworzą rzeczy w złym guście i organizują prowokacyjne pokazy, hołdując apoteozie przesady⁶. 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, fioleto, mlecznolila, zestawienia wszystkich tonów tęczy mieszających się ze sobą, stanowią stały element kolorystyki kiczu”⁷. Manuela Gretkowska, kreując przestrzeń świata przedstawionego i wygląd postaci, bardzo często posługuje się kolorem czerwonym i różowym, ale równie chętnie wykorzystuje kontrastowe zestawienia barw; w *Tarocie paryskim* charakterystyczne są słowa Charlotty:

Wyjmę fioletowy obrus w zielone kwadraty, przykryję go żółtą serwetką. Do tego błękitne fajansowe filiżanki i talerze. Pośrodku okrągłego stołu mosiężna waza z zaszuszonymi, bladymi od kurzu różami. [*Tarot...*, s. 58–60]

Kicz jest również nachalnie obecny w reklamie, niebawale często skażonej przesadą, pretensjonalnością i aspiracjami do bycia czymś więcej niż przekazem informacji o przeznaczonym do sprzedaży produkcie. Oferowana przez mass-media tandeta epatuje przedziwnymi pomysłami, obliczona na niewyrobione gusta, okazuje się w efekcie czymś bezmyślnym i pustym; przez swą ogólnikowość i łatwość odbioru stara się uśpić czujność widza:

Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane. Jeśli rozebrana panienska przeciąga się rozkosznie na perskim dywanie i polewa perfumami, to nie znaczy, że popadła w stan ekstazy wachając Chanel 5 czy ocierając się o ten wspaniały dywan. Euforię panienski wzbudził przytulony do twarzy delikatny, pachną-

⁶ Por.: T. Kuczyńska *Moda w oparach kiczu*, w: *Moda w rytmie epoki*, wyd. 2. poprawione i poszerzone, Warszawa 1979.

⁷ Tamże, s. 62.

cy, 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. Nierzadziej dowcipne jak Apokalipsa – chatkę uciekinierów, gdzieś w syberyjskiej tajdze, otaczają krasnoarmiejcy. Wyważają drzwi, okna, wpadają nawet przez komin. Scenę puentuje stwierdzenie: Rosyjski gaz wedrze się wszędzie! [My..., s. 22–23]

Warto też zwrócić uwagę na upodobanie pisarki do tworzenia lub przyjmowania 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 powieściach Manuei 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 «Pamiętka 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).

W omawianych powieściach zwraca uwagę spiętrzenie kiczowatych motywów. Nie budzi wątpliwości, że literackie opisy kiczu służą jego parodii już przez samą obecność w tak zintensyfikowanej formie i wielokrotnieonej ilości. Parodiuje się w ten sposób kicz i jego przejawy poprzez poetykę przesytu, nagromadzenie kiczowatych scen, opisów przestrzeni i bohaterów. Ich mnogość i różnorodność w utworach nie jest ani przypadkowa, ani tym bardziej bezcelowa. Kicz ujawnia się w tej prozie jako świadomy nośnik znaczeń. Nie chodzi w niej bowiem jedynie o ośmieszanie. Poprzez wyjaskrawienia pisarka zwraca uwagę na to, co należy do współczesnej kultury, jest symptomem, używając określenia Susan Sontag, „nowej wrażliwości”. 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, co uwidacznia 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 obejrzał swój pozłacany zegarek. [*Kabaret...*, s. 71]

Oczywiste jest jednak, że parodia ma przede wszystkim wymiar czysto literacki, odnosi się bowiem do konkretnych gatunków i metod pisarskich. Charakterystyczne dla prozy Manueeli 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 Manuela Gretkowska sięga po formy literatury popularnej, a zwłaszcza po romanse, powieści erotyczne czy nawet pornograficzne. 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 Mazeppeo, długie, bezskuteczne poszukiwania wzajemności u ukochanej, rozterki, wahania, przelewanie uczuć na papier, ucieczka (byle 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 *happy-endu*. 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:

Znieruchomiwały za stołem Jonatan patrzył na pobrzydłą Bebę. – To nic, to nic – uspokaja sam siebie. – Wolfgang grający Błękitnego Anioła, odgryziona łechtaczka, 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; 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 manieri 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 kiczów wyrażenia, nie ogranicza się jedynie do partii dialogowych, ale dotyczy w ogóle całej struktury narracyjnej. Dobrze to ilustruje następujący fragment:

Jestem heretykiem miłości, moje lzy 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 – zawiął mnie troskliwie w kołdrę. 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. Łatwo przekonać się, że przejmowanych z tego typu utworów motywów nie można traktować serio. Faktem jest, że proza Manuli Gretkowskiej wzbudza wiele kontrowersji właśnie ze względu na ich obecność. Posądzenie autorki o tworzenie literatury pornograficznej nie wydaje się jednak zasadne, ponieważ łatwo rozpoznawalny jest prześmiewczy stosunek pisarki do prezentowanych wątków erotycz-

nych. 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 przecież w *Kabarecie Metafizycznym* scena erotycznego zbliżenia między Bebą a Wolfgangiem, w której bohater... odgryza artystce jedną z lechtaczek. W równie absurdalny sposób zostało przedstawione w *Tarocie paryskim* wzajemne erotyczne i ezoteryczne zafascynowanie między Charlottą a Michelem, czy romans Xaviera z dziesięcioletnią kuzynką Odil. 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, uwypukli płytkość i pustotę 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 drzwiami 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 specyficzny rodzaj refleksji nad meandrami i pułapkami współczesności, celowo podana w kpiarskiej 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 nie chce być kiczem. W prozie Manueeli Gretkowskiej również wtedy kicz ujawnia swe działanie, choć w nieco innej funkcji. Nie chodzi bowiem o jego uwypuklenie 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”. 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”: „Každy człowiek ma swoją płeć, wystarczy takiej płci 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). Doprowadzona do granic absurdu kpina z uznanych i cenionych gatunków literackich zaznacza się także w *Tarocie paryskim* i w *My zdies' emigranty*, gdzie parodii podlega, między innymi, dziennik, pamiętnik, bajka, haiku, a nawet litania.

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 w wielu momentach zmierza do kiczu. W omawiane powieści wpisane zostało założenie, że przekonująca parodia kiczu musi być utrzymana w jego stylistyce; inaczej mówiąc, udana parodia szmiry sama powinna nią być.

Jest jednak jeszcze jeden aspekt obecności kiczu w tych utworach, ujawnia się on bowiem również w ramach założonej przez pisarkę strategii odbioru. Warto zwrócić uwagę, że Manuela Gretkowska w swoich tekstach świadomie i konsekwentnie prowadzi swoistą grę z odbiorcą, której intencją jest, jak się zdaje, 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 wpackować jej rękę między nogi.

a zaraz potem dodaje:

mówię o napisanych panienkach. Nigdy ich nie dotkniesz, choćbyś zapisał 1000 stron o paznokciu na dużym palcu lewej nogi wyobrażonej 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).

Pisarka dystansuje się wobec oczekiwań czytelników, którzy zdradzają upodobania do stawiania znaku równości między sztuką a życiem, traktują literaturę dosłownie, czyniąc z niej namiastkę rzeczywistości. 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 wykpienie; 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 odróżnił „przeżycie estetyczne” od „przeżycia kiczowego”:

W przeżyciu estetycznym [...] istnieje świadomość nierealności przedmiotu estetycznego [...]. W przeżyciu dyletanckim, kiczowym przedział ten nie istnieje albo jest chwilny. 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 życia.⁸

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 posługując się nim chętnie 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

⁸ A. Banach *O kiczu*, Kraków 1968, s. 46–47.

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”. Sytuacja komplikuje się więc 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 nowego rodzaju czytelniczej przyjemności: będzie się manipulowanym i, co więcej, może uda się z tego czerpać lekturowe zadowolenie.

Dlatego w swoje 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 przyciągając jego uwagę. Taką właśnie rolę spełnia wykorzystywanie (z wyraźnym dystansem) motywów właściwych literaturze pornograficznej, literackiej skatologii, a także posługiwanie się chwytami rodem z literatury popularnej. Karykaturalne przejawienia mają być sygnałem, który winien wzbudzić podejrzenie co do zastosowanych w utworze konwencji i doprowadzić do wniosku, że nie traktuje się ich serio.

Powieści Manueli 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 czytelniczych 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. Nie chodzi przecież o samo czytanie, ale o gromadzenie i konfrontowanie czytelniczych doświadczeń. Z tego powodu Emma Bovary nie czytałaby dzisiaj powieści Manuelei Gretkowskiej.

Bezsprzeczna obecność kiczu na poziomie świata przedstawionego i wpisanej w teksty strategii odbioru sytuuje te utwory w kręgu stylu, który Susan Sontag nazywa *camp-artem*. Termin ten 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”⁹. *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”¹⁰. Chodzi o nowy rodzaj wrażliwości, wrażliwości o wymiarze czysto estetycznym, znajdującej uzasadnienie w błyskotliwej formule, według której „styl jest wszystkim”¹¹. *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

⁹ S. Sontag *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 308. Tłumaczka spolszczyła pisownię amerykańskiego terminu *camp*. Zdecydowałam się jednak pozostać przy oryginalnej pisowni, zwłaszcza że pojawia się ona również w polskiej literaturze przedmiotu; zachowuje ją np. B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 141–142, który na użytek własnego tekstu tłumaczy także fragmenty szkicu S. Sontag.

¹⁰ Tamże, s. 311.

¹¹ Tamże, s. 319.

celowe wyeksponowanie kiczu spycha się go na drugi plan. Tym samym mimowolnie spełniony zostaje postulat, żeby w kiczu widzieć mniej kiczu, a więcej sztuki. Dlatego właśnie kicz zyskuje aprobatę konese-rów, którzy nierzadko traktują go jako wyrafinowaną formę sztuki, sztukę samą w sobie. U podstaw takiej postawy wydaje się tkwić silnie akcentowana potrzeba odpoczynku od piękna, które już dawno się znu-dziło albo zamęczyło nas swoją regularnością i jednostajnością; piękna, o którym już „wszystko” wiemy. Bo przecież w pięknie nie ma niespo-dzianek, którymi nieustannie zaskakuje nas kicz. Może właśnie dlatego tak wielką rangę przyznaje mu współczesna kultura, kultura postmo-dernistyczna. Znamienne, że Tony Thorne, autor kompendium wiedzy na jej temat, pisząc o kiczu, stara się nie tyle definiować sam fenomen, ile przedstawiać jego przejawy i działanie. Mówiąc o „sentymentalnym kolekcjonowaniu pierwszych wytworów kultury masowej, wskrzesza-niu krzykliwych i wulgarnych stylów sztuki popularnej, świadomym parodiowaniu złego smaku” i „kreowaniu autentycznego współczesne-go kiczu”¹², Tony Thorne akcentuje tkwiącą w człowieku potrzebę przyswajania i oswajania tego, co dziwne i nie do końca zrozumiałe. Podobne założenie uwidacznia się w przywoływanych powieściach Manueli Gretkowskiej. Jej twórczość w dużej mierze wyrasta z estetyki *camp-artu*. To z kolei sprawia, że głównym żywiołem pisarki staje się zabawa. Jest to zabawa kiczem, ale i zabawa z kiczem (między tymi sformułowaniami istnieje mniej więcej taka sama różnica jak między zabawą piłką a zabawą z lubianym kolegą czy uwielbianą koleżanką). Manuela Gretkowska bawi się kiczem, który czyni w dużym stopniu tworzywem swoich utworów. Ale zarazem nie ogranicza się tylko do tego; traktuje bowiem kicz również jako pełnoprawnego partnera dia-logu, coś więcej niż kwintesencję złego gustu, interesuje ją kicz, który polubił siebie i przez to stał się aż fascynujący. Jej utwory zdają się przeczyć twierdzeniu Abrahama Molesa, według którego: „Nikt nie może tkwić w kiczu, posiadając jego świadomość”¹³. Manuela Gretko-wska tkwi w kiczu właśnie dlatego, że posiada jego świadomość, że docenia jego indywidualny charakter i magiczną wręcz siłę przycią-gania.

¹² T. Thorne *Słownik pojęć...*, s. 311.

¹³ A. Moles *Kicz...*, s. 215.

Jeśli w takim działaniu występuje jakaś logika, to jest to, używając słów Przemysława Czaplińskiego, logika w łą c z o n e g o (nie: wyłączonego) ś r o d k a”, co oznaczałoby, że pisarka posługuje się

inkluzją sprzeczności, konstruowaniem dzieł, w których przesłanie odwołuje się nie do myślenia „albo-albo”, tym bardziej nie do myślenia „ani-ani”, lecz do postawy „i-i”. Cel działań Gretkowskiej to zatem obrona kogoś, kto nie chce wyrzekać się skrajności, lecz pragnie je pogodzić, kogoś, kto w akcie wyboru jednego z przeciwieństw dostrzega niebezpieczną redukcję człowieczeństwa, więc wchłania w siebie wartości sprzeczne. W wyniku takiej inkluzji rodzi się istota integralna, a zarazem absolutnie ze sobą nietożsama, nie znająca ograniczeń, więc i obojętna wobec charakterologicznych niekonsekwencji.¹⁴

Przemysław Czapliński chwytą istotę literackiej strategii, którą Gretkowska stosuje w całej swej twórczości. Jej stosunek do kiczu potwierdza, moim zdaniem, scharakteryzowane tu ogólne pisarskie nastawienie autorki *Kabaretu Metafizycznego*. Rzeczywiście, odwołując się do kiczu, Manuela Gretkowska na każdym kroku unika jednoznaczności w prezentacji tego zjawiska. W przypadku tej prozy nie chodzi jednak tylko o próbę pogodzenia sprzeczności; w takim postępowaniu jest coś więcej. Pisarka wychodzi z założenia, że fenomenowi, o którym się pisze, można dotknąć poprzez zanurzenie się w nim bez reszty i poprzez maksymalne zdystansowanie się do niego, pod warunkiem, że oba działania zachodzą równocześnie, tzn. objawiają się w tym samym tekście (tekstach) i na tych samych poziomach znaczeń, niejako symultanicznie, bez możliwości wyraźnego oddzielenia ich od siebie. Znosząc przeciwieństwa, autorka wskazuje, że utarty podział jest, jeśli nie z gruntu fałszywy, to w każdym razie mocno niedoskonały i czysto konwencjonalny. Tworzenie wyrazistych opozycji prowadzi bowiem w istocie do ograniczonego postrzegania zjawisk. A tego Manuela Gretkowska chce za wszelką cenę uniknąć. Jeśli więc interesuje ją kicz, to z pewnością kicz „dobrze zrobiony”, co oznacza dla niej świadome dążenie do wieloznaczności w jego prezentacji. Dlatego proponuje nam jednocześnie zabawę i kiczem, i z kiczem, czyli, inaczej mówiąc, kicz bez granic.

¹⁴ P. Czapliński *Sztuka prozatorska Manuelei Gretkowskiej*, „Kresy” 1997 nr 2, s. 79–80.