

Hanna Pułaczewska

Postmodernizm i polskość w powieściach Manueli Gretkowskiej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (54), 155-169

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.

Hanna Pułaczewska

**Postmodernizm i polskość
w powieściach
Manueli Gretkowskiej**

Pojęcie postmodernizmu dyskutowano tak często, że osoba pisząca na jego temat może tylko wybierać z dwojga złego: albo po raz setny zreasumować przedmiot i wyniki toczącej się od trzydziestu lat debaty, albo pominąć spór milczeniem i używać tego pojęcia tak, jak gdyby było bezproblemowe i jednoznacznie zdefiniowane, narażając się na wywołanie wrażenia ignorancji, kontrowersje i nowy spór. Osobiście przychyliam się do opinii głoszonej przez Malcolma Bradbury'ego w roku 1978 (a być może również i dziś): pojęcia postmodernizmu możemy używać dowolnie, byle owocnie i z sensem. By nie mnożyć bytów, sens ten pozwolę sobie zapożyczyć od dwójki autorów: Beaty Blüggel (1992), która ogólnie scharakteryzowała zarysy postmodernizmu w literaturze, i Ulli Mussara (1987), który zanalizował sposób, w jaki postmodernizm manifestuje się w formalnych cechach powieści.

I jeszcze jedno nazwisko, tym razem autora polskiego, poszukującego odpowiedzi na specyficznie polskie pytanie: w pierwszym numerze „Tekstów Drugich” z roku 1993 Włodzimierz Bolecki zastanawia się,

czy ma sens mówienie o postmodernizmie we współczesnej literaturze polskiej.

Wyznacznikiem pisarstwa „postmodernistycznego” jest wszakże nie tylko poetyka i estetyka, lecz nowe rozpoznanie tej fazy cywilizacyjnej, w której państwa Zachodu znalazły się mniej więcej od końca lat pięćdziesiątych. O cechach „postmodernizmu” czy „postmoderny” decydują zatem nie fabularno-kompozycyjno-narracyjne dewiacje poetyki, lecz wyznaczniki przemian cywilizacji zachodniej. [s. 20]

W dalszej części artykułu autor trafnie zestawia katalog różnic między postmodernistyczną literaturą Zachodu a literaturą powstałą na kanwie rodzimego systemu myślowego. Skoro więc postmodernizm jest nierozzerwalnie związany z kulturową logiką późnego kapitalizmu, fazy w Polsce nie zaistniałej, należałoby z tego wywieść wnioski, że w literaturze polskiej postmodernizmu po prostu nie ma – są co najwyżej próby wczytywania postmodernistycznej etyki w literaturę reprezentującą całkowicie inną wizję, odmienny rodzaj postrzegania (zainteresowanych wyszczególnieniem składników tej odmienności odsyłam do cytowanego wyżej tekstu). Byłby to wniosek usprawiedliwiony, gdyby nie fakt, że literatura polska to niekoniecznie literatura powstająca w Polsce, i że demografia polskiej emigracji sprzyja narodzinom fenomenu takiego jak Manuela Gretkowska, która w końcu lat osiemdziesiątych opuściła Polskę w wieku na tyle dopuszczającym wewnętrzną przemianę, by przesiąknąć duchem epoki (rozumianej jako czas plus miejsce) innej niż ta, która wydała ją na świat.

Do stwierdzenia, że książki Gretkowskiej są kwintesencją postmodernistycznej estetyki i wrażliwości, przystaje sposób, w jaki mam zamiar je tu potraktować: jako fragmenty nie skończonej całości, pojedyncze rozdziały książki zatytułowanej twórczość literacka Manueli Gretkowskiej. Ich zasadą wiążącą, racją bytu, są nie tyle fabuły, co zestawienie myśli, wiązki tematów, epizodów. Pisana jest metodą wskazaną przez Kurta Vonneguta w sztandarowej powieści postmodernizmu, *Rzeźni Numer 5*, jako sposób, w jaki tworzą literaturę mieszkańcy planety Trafalgor, dla których nie istnieje ukierunkowanie czasu. Uporządkowanie materiału pisarskiego odpowiada u nich połączeniu równoległemu, nie szeregowemu, i polega na artystycznym zestawieniu fragmentów, myśli i epizodów przeznaczonych do odbioru synchronicznego. Takimi zestawieniami są również książki Gretkowskiej, a posuwając się krok dalej po osi tej samej logiki estetycznej i myślowej można

zestawić je ze sobą jako części składowe jeszcze obszerniejszej wizji. Elementem je scalającym jest tożsamość narratora – którego, wbrew elementarnemu przykazaniu klasycznej analizy literackiej, w postmodernistycznej prozie możemy utożsamić z autorem; granica między nimi jest rozmyta, z tendencją do zera.

Jednoczesne omówienie postmodernizmu Gretkowskiej i przy okazji również tematu polskości w jej książkach byłoby rzuceniem dwóch grzybów w barszcz, gdyby nie zaistniałe tu i ówdzie subtelne powiązania między jednym a drugim. Trzy powstałe we Francji książki Gretkowskiej są w rosnącym stopniu wcieleniem postmodernistycznej estetyki; miarą postmodernizmu ich autorki jest tu miara oddalania się od specyfiki polskości. W swojej czwartej powieści, *Podręczniku do ludzi*, Gretkowska wraca do Polski i Polska wraca w posługujący się wypracowanymi (postmodernistycznymi) środkami wyrazu tekst.

Powieść pierwsza: *My zdieś' emigranty* to relacja z pierwszego etapu paryskiej emigracji Gretkowskiej. Przeplatając tok narracji dywagacjami o treści antropologicznej i religioznawczej, Gretkowska z miejsca sytuuje swoją opowieść na płaszczyźnie Historii Ludzkości, tak jak uczynili to przed nią w podobny sposób Bułhakow w *Mistrzu i Małgorzacie* i Rushdie w *Szatańskich wersetach*. Te dwa utwory automatycznie przychodzą na myśl przy lekturze powieści ze względu na konstrukcyjne i tematyczne podobieństwo: oscylację między tu i teraz a zrekonstruowanym momentem powstawania jednej z wielkich światowych religii – islamu w przypadku Rushdiego, chrześcijaństwa u Bułhakowa. Główna formalna różnica polega na tym, że zarówno u Bułhakowa, jak i u natchnionego przez *Mistrza i Małgorzatę* Rushdiego ta rekonstrukcja zamierzchłej przeszłości ma charakter narracyjnej fikcji, która zraza się tematycznie ze współczesną akcją. Rekonstrukcja ta, nie ukrywająca swego fikcyjnego charakteru, będąca projekcją autora, barwnym filmem, twórczą metamorfozą, staje się zarazem i przede wszystkim komentarzem do głównego nurtu powieści: dramatyzacją konfliktów przeżywanych przez jego bohaterów, ideacyjnym nawiązaniem do wydarzeń rozgrywających się w teraźniejszości.

W przeciwieństwie do tego w książce Gretkowskiej wątek Marii z Magdali nie nawiązuje treściowo do nurtu narracji, mógłby – bez większych konsekwencji dla sensu powieści – zostać zastąpiony jakimkolwiek innym tematem z zakresu chrześcijańskiej czy w ogóle biblijnej historii i symboliki. Utrzymana w konwencji sprawozdania z nau-

kowych poszukiwań jest historią poczęcia i połogu pewnej pracy doktorskiej. Zaistniała w powieści, by naświetlić psychikę narratorki-podmiotu (jak niezręcznie brzmi to po polsku, co począć z żeńskim narratorem?), uzupełnić jej portret o intelekt, dodać tło i głębię. Biblia i współczesny Paryż wiążą się luźno poprzez osobę narratora, wplatającego w pisanie o przydarzających mu się przygodach także i historię swej pasji. Łatwo byłoby się tym zadowolić, poprzestając na złudzeniu, jakoby nie istniało mocniejsze, bardziej inherentne uzasadnienie dla włączenia biblijnego wątku w tok relacji z emigracyjnego Paryża. A jednak. Bo w zasadniczym sensie ten drugi filar powieści dźwiga na sobie ciężar zasugerowania istotnych przyczyn, dla których bohaterka powieści i jej podobni zdecydowali się w późnych latach osiemdziesiątych na opuszczenie kraju zwanego PRL-em. By nie mnożyć słów, przypomnę rozróżnienie Fromma między ową pasywną, statyczną komponentą wolności, zwaną „wolnością od”, a aktywną „wolnością do”. Widziana przez pryzmat tego rozróżnienia, książka Gretkowskiej jawi się jako symetryczna do *Matej Apokalipsy* i *Wniebowstąpienia* Konwickiego. Lektura tych ostatnich może mianowicie posłużyć do tego, by wiedzieć (bądź też sobie przypomnieć), o d c z e g o się to uciekało, dając nogę z komunistycznej Polski. Gretkowska swoim obocznym wątkiem unaoznia, d o c z e g o jej to było potrzebne. Wybór religii jako współtematu jest istotny, bo to i Historia, i Metafizyka zarazem. Nie chodzi przy tym o nic tak symplistycznego jak przypomnienie, że w PRL-u prześladowano religię, ale o swobodę ducha, któremu trudno byłoby wspiąć się w komunistycznej Polsce na wyżyny, gdyż żywot jego w krajach „bloku” w owych czasach *je tezkij*, wedle określenia jednej z postaci, dzielącej wschodnioeuropejski rodowód narratora i jego (tzn. jej) emigrancki los. U Rushdiego i Bułhakowa dynamiczna, narracyjna konwencja historyczno-religijnych wątków odpowiada ich funkcji: dramatyzują one bowiem konflikt w psychice bohaterów, podczas gdy luz i dystans umożliwiający protagonistce *Emigrantów* przeprowadzenie statycznych, obiektywnych dociekań odpowiada jej usytuowaniu poza zasięgiem konfliktu, który chwilowo pozostał w domu.

Emigracja polska jest w tej powieści zdefiniowana jako emigracja z Europy Wschodniej, powinowactwo duchowe łączące Polaków z emigrantami „bratnich narodów” sygnalizuje już ruszczyzna tytułu. By przypomnieć wyrosłej w ostatnich latach młodzieży, pozwolę sobie napomknąć, że czas akcji, lata 1988–1990, to początek końca podziału

świata według osi napięcia wschód-zachód, podziału podnoszącego znaczenie wschodniej Europy i podkreślającego jej odmienność od reszty globu. Oto zamknięty pokój, a w nim uciekiniery z komuny – we własnym sosie, zadowoleni z możliwości porozumienia się na mocy wspólnego doświadczenia, za pomocą minimalnej liczby słów, zadowoleni z nieobecności innych (Francuzów), którzy zadawaliby pytania i którym wszystko trzeba by wyjaśniać; nie zainteresowani dopuszczeniem innego niż ich własne doświadczenia, pozbawieni ochoty wychodzenia na korytarz, gdzie Koreańczyk i południowy Amerykanin, o którym nie wiadomo nawet dokładnie skąd pochodzi, bo południowa Ameryka, widziana oczami przybysza z komuny, jest bardzo niewielka, bo dla niego świat dzieli się na wschód, zachód i mało ważną resztę. Gretkowska opisuje klaustrofobię pierwszego okresu po ucieczce: poczucie, że prawdziwa komunikacja jest możliwa tylko z ludźmi dzielącymi nasze socrealistyczne doświadczenie. Nastawienie to ustępuje rosnącemu kosmopolityzmowi w kolejnych powieściach – pojawia się w nich coraz więcej postaci nie mających z Polską nic wspólnego, protagonistka *Tarota paryskiego* to już tylko pół-Polka, *Kabaret metafizyczny* obywa się całkiem bez polskiego elementu. Wraca spotęgowany w *Podręczniku do ludzi*; jednakże w tym ostatnim socjalistyczna klaustrofobia całkowicie ustąpiła miejsca otwarciu sygnalizowanemu poszukiwaniem jak najbardziej obcego (czyli Obcego, jak pisują dekonstrukcyoniści), wcielonego w osobę francuskiego Araba Smaina – ale o tym w innym miejscu, bo to inny temat i inna książka. Tutaj ograniczę się do uwagi, że dla protagonistki *Emigrantów* podobne bratanie się ze skrajnie obcym światem byłoby jeszcze psychologicznie niemożliwe i nieuzasadnione.

Jedną z kluczowych ilustracji tematu „polskość” w *Emigrantach* jest epizod z Michałem, relacjonującym zrzucenie go ze schodów przez rodaków-patriotów po tym, jak usiłował dowieść im nieudaczości i pesymizmu polskiego hymnu. Michał wyrzeka się Polski i deklaruje swą tożsamość – jest Europejczykiem. „Moją ojczyzną jest gotyk, barok” – twierdzi; ciężar gatunkowy tej deklaracji musi oczywiście zostać z miejsca zredukowany, więc: „a moją barak, skonstatował Cezary, rozglądając się po brudnych ścianach”, i na dokładkę pytanie „Kto cię tak ładnie zabandażował i zaplastrował, ty mój renegacie?”. Deklaracja Michała brzmi zbyt patetycznie, by nie unieszkodliwić jej powagi żartem, uśmiechem; w końcu już nas pouczono, obywateli końca mile-

nium, o fikcyjności jednostki psychologicznej (Jacques Lacan); samookreślenia na poważnie, nieświadome własnego fikcyjnego charakteru, to aspiracje nieadekwatne i spóźnione.

Tak to, po upadku ze schodów, Michał wyrzeka się Polski i postanawia być Europejczykiem. Dwie strony dalej, zdemaskowawszy i odrzuciwszy bogoojczyźnianą pozę Polaków, kontynuuje dzieło obnażania póź. Odwiedzony przez parę ekologicznie uświadomionych, samokreujących się „Teutonów”-wegetarian, spija ich polską wódką i kacem leczy żołądek z wegetariańsko-ekologicznego szału. Michał jest prowincjonalny, słowiański – Europejczycy (zachodni) szanują prawo jednostki (choćby ta jednostka była ułudą) do samostanowienia i samokreacji i nikogo nie próbują od niej odwozić. Istniejący w tym względzie kontrast kulturowy między kulturami słowiańską a anglosaską oraz germańską (dodaję na podstawie doświadczenia; o Francuzach nic mi w tej kwestii nie wiadomo, sądzę jednak, że bliżej im do Anglii i Niemiec) został opisany przez zamieszkałą w Australii polską językowniczynię (to straszne, ale co zrobić ze sprzydawkowaną uprzednio kobietą, parającą się językownictwem?).

Jeśli nasze zdanie na temat tego, co jest dobre dla drugiej osoby, nie zgadza się z jej własnym, kultura anglosaska wymaga, że winniśmy raczej respektować zdanie tej osoby (tzn. jej autonomię) niż zrobić to, o czym sądzimy, że jest dla niej dobre; polska kultura skłania się ku rozwiązaniu kwestii w odwrotny sposób.¹

Tak więc Germanie i Anglosasi zezwalają ci czynić, co uważasz za dobre dla siebie, co najwyżej mniej czy bardziej się z siebie podśmiewając. Michał Gretkowskiej idzie w ślady słowiańskich przodków i dokonuje odwrotnego wyboru: gościnnie lamie wstręt wegetarian przed fasolką z boczkiem – dla ich dobra. Niełatwo być Europejczykiem. Jednocześnie Michał widzi się tu po raz kolejny w roli demaskatora, demistyfikatora. W potyczce z Polakami-patriotami skazany był na porażkę, bo śpiewacy hymnu, obrońcy ojczyzny mieli za sobą wielowiekową tradycję patriotycznego patosu. Teutoni przegrywają i zjadają fasolkę, bo nie biorą siebie samych i swojej samokreowanej tożsamości aż tak poważnie, by walczyć w jej obronie. (Zresztą na dobrą sprawę nie dowiadujemy się nawet, czy ich „ekologiczny” jadłospis ma pod-

¹ A. Wierzbicka *Different cultures, different speech acts*, „Journal of Pragmatics” 1985 nr 9.

łoże etyczne czy zdrowotne, czy oba na raz – to, co wiemy, wiemy od Michała, któremu nie przychodzi na myśl takie rozróżnienie).

Po trzecie: dystans narratora wobec deklaracji europejskości Michała wynika nie tylko z ogólnego dystansu do deklaracji własnej tożsamości, dlatego że fikcyjne, patetyczne, archaiczne. To również („A moja barak”) już dawno przez Polaków dostrzeżona zaściankowość ich kraju w stosunku do Zachodu, ujęta – nic dodać, nic ująć – w żarcie Mleczki, niezrozumiałym dla Europejczyków (tych zachodnich), jak również wszystkich innych osób żyjących poza czasoprzestrzenią RWPG: Tatusiu, czy jeżeli mieszkam w Europie, to znaczy, że jestem Europejczykiem? Narrator-protagonistka powieści wie, że Europa Polski wcale do siebie nie zalicza, na mapie pogody dla Europy w największej niemieckiej gazecie codziennej zaznaczony jest Istanbuł, Warszawy czy Sofii nie uświadczysz, więc ciężko stać się Europejczykiem na zasadzie własnowolnej deklaracji – to tak jak np. samemu zaciągnąć się w poczet geniuszy.

Głos narratora-protagonistki z *Emigrantów* pojawia się w *Tarocie* na początku, by wkrótce przekazać pączkę pół-polskiej, pół-francuskiej Charlocie. Następuje tu istotny związek: przeskok ten dokonuje się zaraz po opisie pierwszej od dwóch lat wizyty w Polsce, w czasie której „nie czułam się jak turysta, o wiele gorzej: jak emigrant przyzwyczajający się do wszystkiego od nowa, próbujący się poczuć jak u siebie, bez skutku, bez ochoty”. Potem – zamknięcie oczu, garść smutnych, mdlących bałuckich wspomnień – nałogu, obłędu, zbaczającego na manowce intelektu. I przeskok do Paryża, gdzie odchyłka od normy jest tętniącym życiem bzikiem, szaleństwem mającym szansę trwać i tworzyć, a nie chorobą kończącą się zastrzykiem lizolu albo oddziałem zamkniętym. Przejście od jednego do drugiego punktu widzenia (narratora) jest płynne, nie zapowiedziane, niedbałe, widoczne dla czytelnika dopiero po pewnym czasie. Ta płynność lektury, nieostrość granic, osiągnięta tutaj poprzez opóźnione zrozumienie w trakcie recepcji, jak również płynność relacji między *framing* a *framed story* oraz wielość narratorów (pod koniec na krótko stają się nimi także inni bohaterowie) – to typowe cechy powieściopisania modernistycznego². Zdanie, które

² U. Musarra *Narrative Discourse in Postmodernist Texts*; M. Calinescu, D. Fokkema *Exploring Postmodernism*, Amsterdam 1987; B. Blüggel *Tom Stoppard – Metadrama und Postmoderne*, Frankfurt/M 1992.

powiadania nas o przeniesieniu punktu widzenia z autorki-narratora na Charlotte, zawiera, przynajmniej w zarodku, aluzyjnie, poprzez nawiązanie do literaturoznawczej terminologii, jeszcze jeden bardzo typowy składnik postmodernistycznych utworów literackich – samorefleksję, metaprozę, pisanie o pisaniu: „Charlotko, kochanie, chcesz widzę zostać wszechwiedzącym narratorem, ta rola jest już zajęta przez Ducha Świętego”. Sięgnięcie po te formalne składniki struktury, sygnalizujące udział w „postmodernistycznej” estetyce i wrażliwości odpowiada za wartości przekazu. Przekazanie pałeczki Charlotte jako narratorowi dalszego ciągu to odcięcie się od mdlącej spuścizny własnej pamięci, szarych Bałut, polskiej polityki, pozostającej w tym czasie pod znakiem wyborczych zmagañ Tymińskiego i Wałęsy, która, oglądana z dystansu, jest groteskowa w nudny, przeterminowany sposób. W pociągu gospodyni domowa i nauczyciel „próbują zrozumieć, co miał na myśli ksiądz Tischner mówiący w telewizji... o piętnie *homo sovieticus* noszonym przez każdego, kto żył w komunizmie”. Dalszym ciągiem powieści autorka to twierdzenie kwestionuje, odrzuca. Polska, realizująca się u Gretkowskiej pod postacią Bałut, przestaje istnieć (z wyjątkiem języka!), a i to aż na czas jednej i pół powieści. Bo kolejny w cyklu *Kabaret metafizyczny*, wyzbyty jakiegokolwiek wspominka o Polsce czy polskości, to już tylko czysta zabawa w postmodernistyczne pisanie – wcielenie tych wszystkich cech, do których Beacie Blüggel udało się sprowadzić estetykę różnorodnej masy postmodernistycznych utworów literackich. Są nimi: fragmentaryzacja i niedookreśloność; wielość i heterogeniczność (stylów, języków, poziomów i punktów widzenia w obrębie jednego i tego samego utworu); w końcu, zabawowo-ironiczne, pozbawione respektu nastawienie do historii i do wytworów sztuki, realizowane w intertekstualności, w nawiązaniach do wcześniejszych tekstów literackich, jak również w samorefleksji, czyli pisaniu o własnym pisaniu i o sztuce w ogóle. Już na wstępie jedna z postaci proklamuje postmodernistyczne *credo* (jego oryginalne źródło to Rolanda Barthes’a *The End of the Novel*): „Można wyłącznie rozwijać osiągnięcia mistrzów. Prawdziwa sztuka się skończyła”. Artystyczną konsekwencją tej tezy jest obraz Picassa, poszerzony o doklejonny w rogu bilet kolejowy. *Kabaret* to literatura bawiąca, upajająca się swoją sztucznością. Postmodernistyczna literatura sięga po wcześniejsze formy literackie, takie jak powieść epistolarna czy podróżnicza, nie po to, by naigrywać się z nich czy obnażyć ich archaiczność, jak czyni to pa-

rodia, lecz by bawiąc się nimi przekazać swoją wypowiedź, przez mieszanie gatunków i przekraczanie ich granic przypominając jednocześnie o stworzonym, wykreowanym charakterze zobrazowanego literacko świata.

Gatunki literackie, które Gretkowska miesza i których granice przekracza w *Kabarecie*, to bardzo młoda, bo nie starsza niż sam postmodernizm, powieść magicznego realizmu i romans dla kucharek. Groteskowość tematu (kobieta o dwóch łechtaczkach, daremnie poszukująca odpowiedniego partnera), karykaturalne uproszczenie postaci, aforystyczny dialog, historyczno-kulturoznawcze dywagacje – to elementy ich przekształceń i przekroczeń. Zasadą kompozycyjną *Kabaretu* jest równoprawne przemieszanie różnych planów i poziomów tekstu – tego, co w klasycznej powieści główne z komentarzem i marginaliami – w ten sposób realizuje się postmodernistyczna odmowa różnicowania poziomów znaczeń i hierarchii ważności. Dodać tu też trzeba odrzucenie podziału na kulturę elitarną i masową, od czasów proklamacji Lesslie Fiedlera („*Cross the border – close the gap!*” – nawoływał w swoim eseju w latach sześćdziesiątych), owocujące utworami łączącymi w sobie elitarne z masowym, wymóg odpowiedzi na intelektualne oczekiwania odbiorcy z tandetą i kiczem w postaci takiej, jak *science-fiction*, *sex and crime*, lub, jak u Gretkowskiej, język intymno-siermiężny, rubaszne żarty i świńskie dowcipy, usytuowane tuż obok wypowiedzi dotyczących historii kultury, religii, filozofii, którym to sposobem zostają zaspokojone jednocześnie potrzeby dwóch poziomów osobowości czytelnika: intelektualna i infantylna-wulgarna. Gretkowska żartobliwie profanuje intelekt, zatrudniając go do produkowania wypowiedzi ze sfery „sisiaka”, jednocześnie dając mu pole do popisu w tej zwykle obcej mu sferze. Co do formalnej struktury powieści, to realizuje ona opisaną przez Musarrę tendencję postmodernistycznej powieści do tworzenia „siatki przecinających się wzajemnie odnośników”, i oparta jest na chwycie podobnym do tego, który spożytkował Nabokov w *Bładym ogniu*. Tkanką powieści Nabokova są przypisy krytyka do poematu innego (wymyślonego) autora; książka Gretkowskiej zbudowana jest z przypisów (i przypisów do przypisów), tworzących tematyczno-formalne spoiwo kolejnych fragmentów. Zachowany jest pozór fabuły, lecz rzecz jasna nie o nią tu chodzi – jest ona zaledwie środkiem do zmiany tematu w miejscach, w których się wyczerpał. Jak przystało na samozwawczy sztandar literatury pisanej po upadku sztuki, starania au-

torki idą nie w kierunku poszukiwania scalonej wizji, lecz dobrego aforyzmu. Aforyzm to tkanka i *reson d'etre Kabaretu*. Już w *Tarocie* roiło się od wypowiedzianych przez postacie sentencji – by wymienić kilka: „Tylko nekrofilia jest zwycięstwem nad śmiercią”; „Jak uderzą w policzek, trzeba uciekać, a nie nadstawiać drugi, bo i po co kusić kogoś do grzechu drugi raz, no po co?”; „Paradoks... jest elementem z nadrzeczywistości i jeśli pojawia się w rzeczywistości, neguje ją albo prowokuje do reakcji. Dopiero rzeczywistość zaatakowana paradoksem poczuwa swą realność i z marazmu istnienia przechodzi w bezczelność bycia”. W *Kabarecie* ta tendencja jeszcze się potęguje. Wyrwane z kontekstu sentencje mniej bawią i zadając gwałt nastrojowi utworu zacytują kilka, gwoli uniknięcia gośłowania:

„Jak mam nie myśleć o sobie źle? Jak mam o sobie zapomnieć?” – Błękitne lzy tuszu spływały po jej wypudrowanej twarzy. „Przecież nie myśleć o kimś źle, to w ogóle o nim nie myśleć”. „Archeolodzy natrafili na gliniane tabliczki zawierające dalszą część sentencji... okazuje się, że według Heraklita nie można dwa razy wejść do tej samej wody, bo to niehigieniczne”. „Majtki, no to co, że majtki zostawiłam, ciepło było – szlochała do szklanki wódki. – Mogłam zostawić coś bardziej intymnego, na przykład pochwę”.

A tak naprawdę? Inaczej niż w *Emigrantach*, silniej niż w *Tarocie*, za tym mnóstwem aforyzmów i sentencji, za błyskotliwością paradoksów tożsamy z autorką narrator ukrywa się jak za maską, tworzy dystans między sobą a powieściowym światem poprzez podkreślanie wykreowanego charakteru tego ostatniego. O ile postaci zaludniające dwie pierwsze książki są ludzkie, dwuwymiarowe, o tyle postaci zapełniające *Kabaret* to już tylko ludzkie karykatury, papierowe schematy. Tylko raz narrator pojawia się osobiście, w introspekcyjnym i samorefleksyjnym fragmencie, którego ton zupełnie serio dziwnie kontrastuje z wygłupem reszty. Fragmentem oferującym wyjaśnienie, usprawiedliwienie szmirowatej estetyki właśnie pisanej książki:

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?

Fragmentem, który mógłby rozczarować krytyka-dekonstrukcjonistę, w którym autor załatwia mianowicie tegoż interes – wywraca wymowę powieści na nice. Pisana książka okazuje się powieścią stworzoną wedle zachwalanej przez pojawiających się tutaj kawiarnianych idiotów i handlarzy recepty na literaturę; rzekome motywy takiego pisania, pragnie-

nie zabawy formą i intelektem, odpadają, by na chwilę obnażyć to, co rzeczywiście: *Weltschmerz*, pragnienie ucieczki od tego, co się zobaczyło, od niemożności przedstawienia, ale także i zniesienia okrucieństwa rzeczywistości. „Prawdziwy obraz” i „dobry wiersz” to przeciwstawienia obrazów i wierszy produkowanych przez bohaterów Gretkowskiej. Nawiązuje do tej rzeczywistości ostatnie zdanie utworu: „Wolfgang grający Błękitnego Anioła, odgryziona łechtaczka, koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej”. O tej rzeczywistości nie do zniesienia nie dowiadujemy się z *Kabaretu metafizycznego* absolutnie nic, oprócz tego, że taka właśnie jest; ona sama ukrywa się niewidoczna za słowno-pojęciową żonglerką tekstu, okazującego się fasadą dla umęczonej wrażliwości. Fasadą, która runie w czwartej książce. W niej bowiem znów dochodzi do głosu mówiący o sobie narrator – i tym razem jawnie artykułuje swój ból. Posługuje się przy tym środkiem nie zastosowanym uprzednio, przeskokiem pomiędzy „ja” a pisaniem o sobie w trzeciej osobie we fragmentach opisujących duchowy kryzys tejże osoby. Pisanie „o niej” zamiast „o mnie” tworzy ton refleksyjny, nostalgię, oddalenie, brak dynamiki, mgiełkę między pisaniem a opisywanym – wszystko to, co składa się na dystans i pozwala odrobinę stonować nietypowy dla Gretkowskiej patetyczny, sentymentalny ton. Napisane w pierwszej osobie owo uzalenie się nad sobą stałoby się prawdopodobnie nie do przełknięcia dla czytelnika, którego Gretkowska zwabiła niezobowiązującym, błyskotliwym, nie angażującym emocjonalnie tonem wcześniejszych powieści, zwłaszcza tej poprzedniej, w której narrator ukrył się za narracją i nie jest jej potrzebny, z wyjątkiem tego jedyne napomkniętego już „wydarzenia się” na chwilę spoza fikcji.

I tu zaczyna się kolejna, czwarta powieść, a raczej czwarty rozdział powieściologii Gretkowskiej.

Zaczyna się na Bałutach, wspomnieniem z dzieciństwa, w którym stęskniony za polowaniami w fordońskich lasach ojciec tropił kuropatwy na Kirchołu. „A gdzie mam w mieście zające łapać? – tłumaczył się na komendzie. – Do lasu daleko, samochodu nie mam, a parę ulic dalej hektary pustego cmentarza ze zwierzyną”. Przypuszczam, że dla kogoś, kto nie dzielił z bałuciarzami doświadczenia beztroskiego waleśniania się, jako dziecko czy nastolatek, po hektarach gruntu pokrytego kamiennymi tablicami z niezrozumiałymi napisami, kiedyś żydowskiego

cmentarza, waga i smak tego wspomnienia są nie do pojęcia. Jeśli mam rację, to źle dla powieści Gretkowskiej, bo literatura stawia sobie zwykle za zadanie zwerbalizowanie doświadczenia na użytek czytelnika, który jest go pozbawiony, a nie wywołanie prywatnego wspomnienia w umysłach niewielkiej liczby osób podzielających to doświadczenie. Wspomnienie tego doświadczenia, zwłaszcza przeżywane w innym miejscu kuli ziemskiej, na emigracji, jest tak intensywne jak krajanie wnętrzości tęnym nożem bez znieczulenia. Łódzki cmentarz żydowski jest pusty, bo wszystkich mieszkańców bałuckiego getta zgładzono pod koniec wojny, i paradoks nie do wytrzymania tkwi w tym, że właśnie ten kataklizm, to opustoszenie z żyjących, z rozumiejących mowę nagrobnych napisów, odebrało mu nastrój cmentarza, pietę, obowiązkowość żałoby. Wspomnienie nie do wytrzymania to nie wspomnienie tragedii, lecz pozostałej po niej beztroski. Taki właśnie stan ducha: tożsamy z tym, jakie wywołuje owo wspomnienie, lub bardzo do niego zbliżony, usiłuje oddać Gretkowska, kiedy odmalowuje swój emocjonalny kryzys, zakończony zburzeniem pierwszego związku, bezdomnością, barką na Sekwanie. Zaledwie usiłuje. Poprzez wycucie stylu udaje jej się jakoś przebrnąć przez ten ciężki fragment, nie ześlizgując się całkiem w melodramat, prześliznąć po krawędzi łzawego pamiętnikarstwa, krawędzi żenującego pisania o sobie i tylko o sobie, tzn. pisanie o stosunkowo nikłej wartości poznawczej dla czytelnika, pisania nieinteresującego w mierze, w jakiej wymyka się jego zawartość jakiegokolwiek (niebanalnej) generalizacji. Miała rację Gretkowska w *Kabarecie metafizycznym*: łatwiej było napomknąć o bólu niż go opisać, łatwiej wyrazić go przez nieopisanie, zasugerowanie, zmianę tematu niż zgłębić, wyjaśnić, dać odczuć.

Miejsce akcji *Podręcznika do ludzi* to Paryż, cecha szczególna Paryża to jego wielonarodowość, wielokulturowość. Znowu, jak w *Kabarecie*, zaludniają go przedstawiciele różnych nacji: Włoch Fabio, Włoszka Carolina, Amerykanin Bryan, ni to francuski, ni algierski Smain, Dzielnica Łacińska, Murzyni, i różnych czasów: Charlotta Corday i Marat, Abraham Abzulafia, Frankenstein, Kordian, Potocki. Temat polski luźno krzyżuje się i spleta z innymi wątkami, po raz pierwszy wśród wziętych na warsztat wątków historyczno-kulturowych pojawiają się polskie motywy, polskie nazwiska. Potocki: kosmopolita, autor napisanego po francusku *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, należycie uczczony i oklaskany *versus* Słowacki, polskości bard i wieszcz, dobrze

nadający się na ofiarę odpatetycznienia. Słynny monolog Konrada na szczycie Mont Blanc zostaje zinterpretowany jako skutek spotkania z błądzącym właśnie po Alpach Frankensteinem pióra Marii Shelley, co daje Gretkowskiej okazję do Gombrowiczowskiego ponaiгрыwania się z kraju, gdzie „nic... ze świata nie dociera, a stąd w świat się nie wydobywa, prócz pień pobożnych i pijackich wrzasków”. Po wzajemnej obcości polskiego i niepolskiego doświadczenia w *Emigrantach*, po wycofaniu się z polskości – czynnym w drugiej powieści, kontynuowanym w kolejnej – tutaj następuje synteza obu doświadczeń, ich pozbawiona sprzeczności jednoczesność, w której funkcjonują nie jako para kontrastywna, lecz jako stojące obok siebie elementy wspomnień, wiedzy, osobowości narratora, gotowego do jak najszerszej syntezy, jak najobszerniejszego objęcia. Owo poszerzenie objęcia umożliwia włączenie w nie Polski – rzecz jasna, tylko między innymi.

Ta gotowość, więcej – pragnienie objęcia, znajdujące kulminację w doprowadzonym do skrajnej ostateczności poszukiwaniu obcego, zostaje stematyzowana w opisie infantylnie-erotycznego związku protagonistki z francuskim Arabem Smainem. Smain jest kwintesencją obcości – i kulturowo, i intelektualnie (Smain niewiele uczęszczał do szkół), i seksualnie (wykorzystywany seksualnie przez braci Smain właściwie nie jest mężczyzną, w momentach podniecenia cieknie mu z odbytu strużka gówna), i językowo (francuszczyzna Smaina trudno daje się zrozumieć). Bariera jest nie do przejścia, tym bardziej więc fascynuje. Jest to fascynacja króla schodzącego do tawerny w przebraniu plebejusza; nie przypadkiem wybór kolejności poszczególnych fragmentów prowadzi nas ze spotkania ze Smainem prosto do studia radiowego, gdzie bohaterka wygłosi błyskotliwą pogadankę z udziałem Huxleya, Freuda, Kanta, Kartezjusza i Husserla, i z przywołaniem katolickiej ikonografii. Jest tu fascynacja kontrastem między sprzedażą produktów własnego intelektu a pubertalną obłąpką o skatologicznych akcentach, zestawieniem supermózgu z dziecinadą i gównem, upojenie własną podwójną osobowością, wyrażające się w pełnym satysfakcji zdaniu-kluczu: „Nikt by nie uwierzył, że obmacuję się z takim zasrańcem, złodziejaszkiem spod bazaru Tatiego, dealerem”. Mamy tu do czynienia z tym samym „nikt by nie uwierzył”, które nie raz i nie dwa ściągało arystokratki do łóżek obwiesiów i kryminalistów. Tu nie do uwierzenia jest rzecz cała nie ze względu na różnicę społecznego statusu (Gretkowska prowadzi kloszardzi tryb życia), lecz ze względu na różnicę

intelektu: oto komunikują się ze sobą supermózg i półanalfabeta. Wyraźnie dźwięczy w tym zdaniu nuta uciechy, zadowolenia z siebie kogoś, komu udało się wszystkich nabrać, bo jest czymś więcej niż to, za co się podaje. Jest w tym uciecha z zapanowania nad intelektem, wykazania mu jego granic, zinstrumentalizowania. Podmiot z satysfakcją dowodzi swemu intelektowi, że są sfery istnienia tego pierwszego, poziomy jego komunikacji, w których intelekt nie ma nic do gadania, będąc tylko elementem Osoby, czymś mniejszym od niej całej i jej podporządkowanym. Poprzez podzielenie się na dwoje uzyskuje się satysfakcję z władzy – władzy nad jedną z tak wyodrębnionych części. U rzezonnych dam z wyższych sfer (i tym podobnych) była to władza nad częścią swojej osoby identyczną z tzw. rolą społeczną. Przyjemność Gretkowskiej jest co najmniej nie mniejsza, wynika z władzy nad supermózgiem.

W nurcie literatury postmodernistycznej centralnym utworem biorącym na warsztat temat heterogeniczności osoby, wielość jej współistniejących wersji i oblicz, współczesnego człowieka poskładanego z fragmentów Skatmana są *Szatańskie wersety* Rushdiego. Na długo przed Rushdiem potraktował go – z zupełnie innej strony – autor modernistyczny, Herman Hesse, w *Wilku stepowym*. O ile Rushdie ujmuje tę heterogeniczność w kontekście współczesnego mieszania się kultur, o tyle Hesse analizuje wieloskładnikowość, możliwość dobierania sobie tej czy innej twarzy, współistnienie wielości wersji osobowości w pojedynczym człowieku jako cechę i tęsknotę natury ludzkiej. Wilk stepowy, migrant Rushdiego, dama wymieniająca po kryjomu uściski z pospolitym złodziejaskiem, bohaterka *Podręcznika* – to wszystko wersje tego rozpoznania i tej tęsknoty zarazem: rozpoznania fikcyjności osoby, fikcyjności dookreślonej i pojedynczej osobowości, i tęsknoty za realizacją tego rozpoznania, za transcendencją własnej pojedynczości. Pojedynczość oznacza skończoność, a więc w końcowym efekcie nieuchronność śmierci, będącej tematem powieści. Próba przekroczenia granic własnej tożsamości, pojedynczości jest próbą uchylecia się przed realizmem śmierci, tak więc leży w naturze ludzkiej. Taki też sens ma poszukiwanie zjednoczenia z obcym, przeniknięcia barier nie do przejścia: objąć możliwie wiele to znaczy postąpić o krok dalej w kierunku przekroczenia własnych granic, w kierunku niemożliwego do osiągnięcia zwycięstwa nad skończonością życia, śmiercią. U Rushdiego temat ten jest pogłębiony o wymiar interkulturowy: różne fragmenty

siebie samego czerpie migrant z różnych kultur, tworzących całość. Powieść Gretkowskiej łączy perspektywę Rushdiego i Hessego, jednakże z przewagą tej drugiej. Temat Rushdiego to urodzony we Francji Smain, Arab i Algierczyk, który nigdy nie widział Algierii. Manuela to wątek Hessego. Smain i Manuela to dwie przecinające się osie niewymierności, płynnej przynależności: Smain – geograficznej (Afryka? Francja?), Manuela pod względem przynależności do kultury „wysokiej” (intelekt) bądź „niskiej” (obłapka w zamian za szczyptę haszyszu z niemęczyzną, zerem).

Kontynuację i wzmocnienie znajdzie temat wielości osoby w końcowym akordzie powieści, odegranym w tonacji mistycznej, na łańcuchu wcieleń i za zasłoną zaświatów, mimo to pokrewnym tekstowi modernistycznego autora:

Spójrz na siebie w lustrze, weź drugie lustro, by lepiej widzieć. Zobacysz swoje odbicie powtórzone nieskończoną ilość razy między dwoma lustrami. Kim jesteś ty sama? Nie jesteś sama, za tobą są niezliczone postacie, za szklaną taflą. Nie wierzysz? Posłuchaj swego hebrajskiego imienia, Manuela – co znaczy Bóg z nami. Z nami.

Poprzez chwilowe rozdarcie się zasłony zaświatów Manueli udaje się osiągnąć transcendencję, zwycięstwo nad śmiercią. Bardzo to niewspółczesne, co więc z postmodernizmem?

Ale tu już od interpretacji wara: Gretkowska nie na darmo uszczelniła w tym miejscu swój tekst przeciw próbom takiej interpretacji, pisząc kilkadziesiąt stron wcześniej o krytykach „bełkoczących w przerażeniu: Tylko bez symboli, symboliczne związki są bzdurą. Tylko bez niezrozumiałych wizji i natchnień. Kwadracik, kółeczko, hola, hola, racjonalna jest krytyka rola, i tak dalej w kółeczko...”. I jak tu się ważyć? Rezygnuję.