

Stanisław Burkot

## Proza Manueli Gretkowskiej

Manuela Gretowska wyraźnie już zaistniała w młodszej prozie. Debiutowała w kręgu „bruLionu”, ale – jak sama twierdzi – z „bruLionu” dość szybko wyrosła<sup>1</sup>. Wydała dotychczas: *My zdies' emigranty* (1992), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), *Podręcznik do ludzi* (1996), *Światowidz* (1998), *Namiętnik* (1999) i *Silikon* (2000). Jest także autorką scenariusza do filmu Andrzeja Żuławskiego *Szamanka*. Doczekała się – jak niewiele z młodszych pisarzy – wznowień swoich utworów i licznych wypowiedzi krytyków, już nie tylko w tygodnikach i miesięcznikach, lecz także w prasie codziennej, m.in. w „Rzeczpospolitej” i w „Gazecie Wyborczej”.

A jednak krytyka literacka ma z Gretkowską nie lada kłopoty. Wynika to z podstawowej przypadłości: stary Kraszewski określił to sto sześćdziesiąt lat temu jako nieuchronne wleczenie się krytyki w ogonie literatury. Krytyk świadomie lub nieświadomie ocenia nowe utwory na podstawie znanych i utrwalonych już konwencji i reguł; pisarze, choć oczywiście nie wszyscy, dążą stale do ich obalenia bądź przekroczenia. Zbierzmy najpierw rady, jakich udzielają krytycy Manueli Gretkowskiej w dziennikarskiej młocce. Jacek Inglot narzeka, że z powieścią dzieje się źle, zanikła w niej ambicja „opisania świata”, modernizm wykształcił pogardę dla realizmu, „dziś im dzieło bardziej nierzeczywiste, tym lepsze”<sup>2</sup>. Ma więc pretensje do autorki, że brakuje jej właściwego klucza do opisu świata: „Nie szuka go w dziełach Ojców Kościoła czy u marksistów lub egzystencjalnych filozofów – w obecnej epoce całkowicie demodé – lecz w niejasnej symbolice tarota, poglądach kabalistów, ociera się też o gnozę”<sup>3</sup>. Inga Iwasów nie ma wątpliwości, że rozbijanie ciągłości fabular-

<sup>1</sup> Rozmowa Anety Górnickiej-Poratyńskiej z Manułą Gretkowską, „Polityka” 1994, nr 48. Cyt. za: M. Gretkowska, *Silikon*, Warszawa 2000, s. 142.

<sup>2</sup> J. Inglot, *Książki pokupne*, „Odra” 1997, nr 1, s. 124.

<sup>3</sup> Ibidem.

nej w utworach Manueli Gretkowskiej ma prostą przyczynę – autorka „nie ma pomysłu na fabułę” i stąd „to naczynie [jej utwory] jest puste”<sup>4</sup>. Utwory – dodaje Jacek Inglot – mają charakter „swobodnej gadułki”. Magdalena Rabizo-Birek współczuje Gretkowskiej, zmuszonej do kapitulacji wobec „poważnej” krytyki, która „w minimalnym stopniu zaakceptowała jej prozę”. „Kto może być jej wirtualnym czytelnikiem? Bezpruderyjni intelektualiści, niezdrowo seksem zainteresowana młodzież, starzejący się panowie z napadami impotencji, czytelniczki prasy kobiecej? Zaczynam rozumieć autorkę: od widoku takiej publiczności nie polepsza się samopoczucie”. Autorka ma pod ręką i rozpoznanie głębsze – nie tylko kryzys czytelnictwa, lecz także współczesny kryzys postaw światopoglądowych – „dylemat intelektualisty pozbawionego łaski wiary, odrzuconego wyrokami losu od komfortu uczestniczenia w religijnej wspólnotcie, a dotkliwie pożądanego epifanii”<sup>5</sup>. Nawet Helena Zaworska narzeka, że z nowej prozy niczego nowego o namiętności nie można się dowiedzieć, słychać tylko „klaskanie”. Przywołuje, na wzór, listy Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej<sup>6</sup>. Muszę powiedzieć, że w epoce romantyzmu też mocno „klaskało” – wystarczy przypomnieć korespondencję George Sand i Alfreda Musseta... Dariusz Nowak jest pewny, że „ofensywa obscenicznego i pseudointelektualnego bełkotu została powstrzymana w jedyny sensowny sposób – wzruszeniem ramion znudzonej i zde gustowanej publiczności. Pięć minut modnej pisarki [...] [przed *Namiętnikiem*] miało się ku końcowi”<sup>7</sup>. Nie przeszkadzają krytykowi wznowienia jej wcześniejszych utworów.

Przyznać trzeba, że przepisy niektórych krytyków na współczesne dzieła „dobrego smaku” nie są zbyt wyszukane: trochę realizmu, trochę Ojców Kościoła, trochę enigmatycznie pojmowanej metafizyki, mniej cielesności i „smutnego” seksu (choć nawet mądry Lem, jak twierdzi Michał Łukaszewicz<sup>8</sup>, przy lekturze „przebiegał nogami”). Na takim tle kształtować się zaczęło krytyczne rozpoznanie twórczości Manueli Gretkowskiej. Miast rzeczowej – nikt nie wymaga od razu sympatii od krytyka – analizy i interpretacji pojawiły się etykiety: Gretkowska zaistniała jako pisarka dzięki „epatowaniu obsceniami i ironicznemu stosunkowi do świata”<sup>9</sup>; „jest sympatyczną hochsztaplerką, a nie metafizyczną krową”<sup>10</sup>; książki jej są „do przeczytania w czasie drugiego programu automatycznej pralki”<sup>11</sup>; okazuje się „zakochana w swoich pozach i maskach”<sup>12</sup>, jest „czołowym babskim piórem pokolenia”<sup>13</sup>;

<sup>4</sup> I. Iwasiów, *Bezpieczne pół kroku*, „Nowe Książki” 1996, nr 7, s. 55.

<sup>5</sup> M. Rabizo-Birek, *Z czym do ludzi*, „Twórczość” 1997, nr 1, s. 107.

<sup>6</sup> H. Zaworska, *Olga i Manuela. Kobiety w awangardzie*, „Wprost” 1999, nr 8, s. 110.

<sup>7</sup> D. Nowak, *Dowód w sprawie*, „Twórczość” 1999, nr 5, s. 112.

<sup>8</sup> M. Łukaszewicz, *Fenomen pani Manueli*, „Literatura” 1996, nr 7/8, s. 43.

<sup>9</sup> A. Filas, *Kobieta-rekin*, „Wprost” 1996, nr 3, s. 43.

<sup>10</sup> M. Łukaszewicz, *Fenomen...*, op. cit., s. 42.

<sup>11</sup> A. Maksimiuk, *Cytaty, lustra i konwencje*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 23.

<sup>12</sup> L. Burska, *Hotel Europa*, „Nowa Res Publica” 1996, nr 4, s. 37.

<sup>13</sup> J. Inglot, *Książki pokupne*, op. cit., s. 124.

jej twórczość „w najlepszym razie” należy do zjawisk „socjoliterackich, a nie artystycznych”<sup>14</sup>. Krytycy nie mogą jej darować, że „ma wzięcie”, oskarżają o kokietowanie czytelników, o umiejętność „sprzedawania się”. Nawet jej ironiczny komentarz do tych opinii traktują jako „dowód w sprawie”: „jej książki są zrobione, a nie napisane”<sup>15</sup>. Za artykułem Agnieszki Filas *Kobieta-rekin*<sup>16</sup> przywołajmy autoironiczną głoskę Gretkowskiej: „Kobieta, która ma wzięcie i robi z tego zawód, jest prostytutką. Jeśli zostanę prostytutką polskiej literatury, dołączę do szeregu sław w tej dziedzinie...”

Oprócz przywoływanej tu krytycznej młocki pojawiły się szkice i eseje poddające twórczość Manueli Gretkowskiej głębszej analizie i interpretacji *sine ira et studio*. Okazuje się, że prozy Manueli Gretkowskiej nie da się – bez reszty – umieścić w żadnej ze współczesnych szufladek: nie jest wyłącznie „babskim piórem”, feministką, nie zgadza się na uznanie jej za czołową „postmodernistkę”; nie daje się zamknąć w przedziale prozy afabularnej, bo *Namiętnik*, tom nowel, wskazuje, że umie układać „klasyczne” fabuły.

Można określić i wyznaczyć szeroki zespół antenatów, przywoływanych jawnie (z *Zoharem*, Abrahamem Abulafią, parafrazowanym Janem Potockim i *Pamiętnikiem znalezionym w Saragossie* na czele) bądź niejawnie (Witkacy<sup>17</sup>, Gombrowicz); jest i Umberto Eco, dekadenci New Age<sup>18</sup>. Ale ogólnie pojęta tradycja istnieje w prozie Manueli Gretkowskiej inaczej niż dotychczas w naszej literaturze. Podstawą jej ujawniania się we współczesności była zwykle historia (narodowa, rzadziej powszechna) bądź historia prądów i kierunków w sztuce. Podstawą odwołań do przeszłości w prozie Gretkowskiej jest antropologia – w dwu swoich wersjach: jako nauka biologiczna o człowieku, operująca metodami porównawczymi, poszukująca odpowiedzi na temat jego pochodzenia, rozwoju osobniczego, zróżnicowania rodowego i rasowego, a także – w wersji anglosaskiej – jako nauka o zróżnicowaniu kulturalnym narodów, którego źródła leżą w kulturach pierwotnych. Obie te wersje, choć przeciwstawne, obecne są w twórczości Manueli Gretkowskiej, scalają różne formy jej wypowiedzi artystycznej – od rozprawy, traktatu, fikcyjnych fabuł do felietonów prasowych. Z samego scalenia wyłania się pewien całościowy pogląd, który nazwać można antropologicznym, wiążący status człowieka z jego cechami biologicznymi, a nie społecznymi. Na tę właściwość krytycy nie zwracają uwagi. Ujęcie historyczne zakładało zmienność, w niektórych wersjach – doskonalenie natury ludzkiej. Ujęcie antropologiczne przyjmuje jej podstawową niezmiennność, bo od wpisania w prawa natury *de facto* nie możemy się uwolnić, a wszelkie próby wyjścia z zakłętego kręgu są sumą snów, mitów, dążeń i niespełnień, składają się na ludzką kulturę. W każdym z twórców kultury daje się odczytać owo drugie, podsta-

<sup>14</sup> D. Nowak, *Dowód...*, op. cit., s. 112.

<sup>15</sup> M. Krassowski, *Gretkowska jako prowokacja*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 26, s. 12.

<sup>16</sup> A. Filas, *Kobieta-rekin*, op. cit., s. 42.

<sup>17</sup> A. Legeżyńska, *Albo kicz, albo śmierć*, „Polonistyka” 1995, nr 8, s. 565.

<sup>18</sup> M. Miszczak, *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135.

wowe dno. W mistycznych szyfrach żydowskiej kabalistyki, w *Zoharze*, odnajduje Gretkowska znaczącą metaforykę erotyczną: „podstawową tajemnicą kabały jest tajemnica seksu”. Przechowywany w muzeum szkielet kobiety z zachowaną błoną dziewiczą jest takim samym „znakiem kultury”: metafizyczne *memento mori* obejmuje także biologię. To przenikanie się metafizyki i biologii jest wzorem podstawowym, rozpoznawalnym w dziełach sztuki, w konwencjach obyczajowych, w wielkich systemach religijnych, w wytworzonych wokół nich kręgach kulturowych. Wzór ów jest stały, niezależny od miejsca i czasu. W swej twórczości Manuela Gretkowska penetruje ludzką przeszłość i terażniejszość. Odrzuca jednak myślenie historyczne, rozumiane jako logiczne uporządkowanie zachodzących przemian; interesuje ją to, co niezmiennie, co stanowi siłę sprawczą zachowań, marzeń, tworów ludzkiej wyobraźni.

Krytycy mieli za złe autorce *My zdies' emigranty*, że nie przedstawiła losów emigracji politycznej lat osiemdziesiątych, że nie interesowała ją „sprawa polska” itd. Środowisko cyganerii artystycznej i quasi-artystycznej, które przedstawiła, organizuje formuła antropologiczna, a nie historyczna (polityczna). Co więcej – to właśnie ta formuła pozwala na minimalizującą ocenę działań emigracji politycznej. Zmiana całościowej optyki może być odczytywana jako wada, ale może także być próbą wyjścia z rodzimego partykularza. Wówczas Gretkowska uchodzić może za uczennicę Gombrowicza. Jednakże jej antropologizm omija filozoficzne pułapki „walki z formą”, rozszerza perspektywę ujęcia kulturowego poza wszechogarniające „Ja” podmiotu mówiącego.

Szkiecy Przemysław Czaplińskiego (*Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*<sup>19</sup>), Anny Legeżyńskiej (*Albo kicz, albo śmierć*), Anny Nacher (*W labiryncie nowej wrażliwości. Na marginesie „Podręcznika do ludzi” Manueli Gretkowskiej*<sup>20</sup>), Magdaleny Miszczak (*Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*), Lidii Burskiej (*Hotel Europa*) traktują pisarstwo autorki *Podręcznika do ludzi* w szerszych kategoriach literackich, estetycznych, filozoficznych, kulturowych. Kluczowe w tych opisach i interpretacjach stają się pojęcia prowokacji intelektualnej, świadomego mieszania stylu buffo i serio, rozbijania czy nieustannego sprawdzania stereotypów ludzkiego myślenia, utrwalonych w kulturze, w konwencjach sztuki, poszukiwanie ładu w chaosie świata. Światopogląd Manueli Gretkowskiej nazwał Przemysław Czapliński „monizmem rozporozszonym”<sup>21</sup>, którego istotą jest odrzucenie czy przewyżnianie tradycyjnych w naszym poznaniu opozycji: dusza – ciało, rozum – intuicja, piękno – brzydota, wzniosłość – wulgarność. Trudno jednak zgodzić się z ogólniejszym wnioskiem, że dla Gretkowskiej „natura świata jest jednorodnie słowna”; przeczy temu umiejętność, a nawet pasja obserwowania rzeczywistości w *Światowidzu*, odwołanie się w tym utworze do starej tradycji podrózpisarstwa,

<sup>19</sup> P. Czapliński, *Sztuka pisarska Manueli Gretkowskiej*, „Wprost” 1997, nr 2, s. 72–84.

<sup>20</sup> A. Nacher, *W labiryncie nowej wrażliwości. Na marginesie „Podręcznika do ludzi” Manueli Gretkowskiej*, „Ruch Literacki” 1998, nr 1, s. 101–111.

<sup>21</sup> P. Czapliński, *Sztuka pisarska...*, op. cit., s. 81.

oglądania i zapisywania niezwykłości zwiedzanych krajów i spotykanych ludzi. Istotna jest szczególna dwuznacznościowość tekstu – własnego i cudzego (wszystkie pastisze, palimpsesty i reinterpretacje Gretkowskiej), lecz także dwuznaczność polegająca na przechodzeniu od sensów dosłownych do metaforycznych. Przemysław Czapliński dostrzegł powtarzalność motywu „czaszki”, która łączy utwory od *My zdies' emigranty* do *Podręcznika do ludzi*, nazwał go nawet *idée-fixe* autorki. Nie chodzi jednak o straszenie czaszką naszej wyobraźni (od wieków robiła to sztuka i literatura). Czaszka chroni centralną dyspozytornię człowieka. To nasz system nerwowy (mózg) nie tylko poznaje świat, lecz tworzy byty urojone, wymyślone; przewyciężenie dualizmu nie polega ani na przyznaniu racji naszym komórkom nerwowym (więc ciału, materii), ani tworom wyobraźniowym „pracujących” komórek. Nie chodzi o tożsamość obu członów, lecz o ich równowagę. Zachwianie równowagi zmienia się w chorobę. To o wynikających z zachwiania chorobach jest mowa w *Sandrze K., Murze, Ikonie, w Latin Rower, opowiadaniach z tomu Namietnik.*

Co się w „czaszce” dzieje, dzieje, i co się dzieć może, stanowi ważny klucz do czytania Manueli Gretkowskiej. To nie tyle kwestia historii, co antropologii właśnie; nie tyle kwestia faktów, dat i wydarzeń, co sensów ukrytych w księgach, istniejących w nich wyobrażeniach świata, sposobach jego opisu i poznania. Napisała przecież *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*. Umieściła w nim osobny traktat *Więźniowie układu nerwowego*. Jego stylistyczna konstrukcja wskazuje, że mamy do czynienia z wypowiedzią w miarę serio, a nie z zabawą, stylem buffo. Traktat zaczyna się od pozornie przypadkowego wydarzenia: umierającemu Huxleyowi (chodzi zapewne o Andrew Fieldinga Huxleya, laureata Nagrody Nobla za badania nad chemicznymi podstawami procesów pobudzenia i przewodnictwa nerwowego) podano LSD, co uchroniło go

przed pustką rozdzielającą życie od śmierci: „Ja” od Boga, przed czymkolwiek, w co rozpadnięty na lewą i prawą półkulę mózg każe wierzyć, bylebyśmy uznali wszechogarniające prawo dualizmu. Dualny mózg stworzył świat na swój obraz i podobieństwo: lewo – prawo, racjonalne – nieracjonalne, dobro – zło, życie – śmierć. Dualny w swej symetrii półkul, w funkcji oddzielania tego, co świadome, od tego, co zepchnięte w głąb czaszki przez warstwy nieświadomości i instynktów. Nasz obraz świata jest oszustwem biologicznego mózgu żerującego na ludzkim organizmie. Mózg zużywa najwięcej z wchłanianego przez nas tlenu. Gdy zagłodzony organizm wyczerpie wszystkie zapasy cukru, ostatni kapituluje układ nerwowy. Centralny układ nerwowy – chluba ewolucji – jako jedyny z organów otoczony jest szczelnie kośćmi. Czaszka i kręgosłup są kosztnymi fortecami, za którymi chroni się nasz władca, wydający rozkazy i zbierający informacje z pola walki. Tam, gdzie przed atakiem nie bronią go kości, działają zakończenia komórek nerwowych wrażliwych na ból. Próba ataku na najmniejszy z nerwów kończy się skowytaniem bólu. Czy może być lepsza obrona?

Jednakże układ nerwowy działa w obronie całego organizmu. Czyżby? Nie dajmy się oszukać, on dba wyłącznie o siebie, nie o nas – czy z biologicznego punktu widzenia ma sens odczuwanie bólu po amputowanej przed wieloma laty kończynie? [...]

Jezeli układ nerwowy troszczy się, to nie miejmy złudzeń, że tylko o swoje neutrony. Ależ moje neutrony to ja, moja kora mózgowa – moja dusza. Jest to ludzki punkt widzenia czy raczej omamienie przez sprytnie rozsnutą siatkę układu nerwowego<sup>22</sup>.

Przerwijmy w tym miejscu obszerny traktat nie tyle o czasie, co o jej zawartości i jakości. Można oczywiście rozpocząć filozoficzny i światopoglądowy spór z Manułą Gretkowską, ale – jak się wydaje – istotniejszy jest jego sens literacki – dialog i spór pisarki z Brunonem Schulzem, z *Traktatem o manekinach*. Podział na ducha i materię, uznanie prymarności Demiurga, równocześnie jednak przyznanie prawa do kreowania „wszystkim duchom” buduje wielką herezję Jakuba:

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami [...]. Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna<sup>23</sup>.

Przypomnijmy, że natchniony wykład Jakuba, gnostyka, herezjarchy, kończy się nagle, kiedy Adela, by przerwać jego uniesienie, podnosi brzeg sukni, wystawia stopę, „opiętą w czarny jedwab”, „wypręża ją jak pyszczek węża”. Ojciec „chrząka”, „staje się czerwony”, „składa się nagle w sobie”, „zapada”, „milknie”, „osuwa się na kolana”. Herezjarcha, przypisujący sobie demiurgiczne moce, kapituluje przed siłą wyższą – ciałą, instynktu.

Powiedziałem wcześniej, że Gretkowska prowadzi dialog z Schulzem, który także kwestionował dualizm „ducha” i „materii”.

Materia – twierdzi Jakub w *Dalszym ciągu Traktatu o manekinach* – nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi [...]. Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?<sup>24</sup>

Manekiny uwięzione w narzuconej im formie – to w istocie główna problematyka antropologiczna prozy Manuły Gretkowskiej. Jednakże jej postaci nie są zrobione z pakuli i płótna, które herezjarcha Jakub pragnie ożywić, nie są martwe, pozbawione tożsamości i integralności. Kukły kreuje i wypełnia od wewnątrz system nerwowy, egoistyczny i tyrański. Jego supremacja nad materią, nad ciałem, nie prowadzi do przezwyciężenia dualizmu; przejawia się w dominacji demiurga, którego status okazuje się bardziej materialny niż duchowy. Gretkowska – i to jest właści-

<sup>22</sup> M. Gretkowska, *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1996, s. 43–44.

<sup>23</sup> B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 80.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 86.

wość jej stylu – nie ufa wielkiej metaforze, uruchamiającej znaczenia symboliczne tekstu, a równocześnie w sensie estetycznym dowartościowującej samą wypowiedź. Spór więc z Schulzem dotyczy – ogólnie rzecz ujmując – zasady stosowności, po części także ozdobności. „Azjanizmowi” stylu Schulza przeciwstawia Gretkowska jednak nie „attycyzm” (ten spór wygasł już w XVIII wieku). Opozycja podstawowa ma inny charakter: stylowi wysokiemu przeciwstawia styl niski. Wiąże się to ściśle z jej postawą kontestacyjną – kwestionowaniem utrwalonych konwencji i stereotypów. Jej „skandalizowanie” (wszelkie odwołania do stylu niskiego, wulgaryzmy) znajduje uzasadnienie – ogólnie mówiąc – w nieufności do tego, co może na swój użytek wyprodukować tkwiący w każdym człowieku tyran i potwór – jego system nerwowy.

W planie szerszym dotyczy to wszelkich tworców kultury: idei, wartości estetycznych, systemów filozoficznych i religijnych, norm prawnych, koncepcji politycznych, dzieł sztuki, mitów, norm obyczajowych. Rzecz w tym, że Gretkowska nie jest likwidatorką, programową nihilistką. Jej postawę można określić jako badawczą, rozpoznającą świat ludzkiej duchowości z lancetem chirurga w ręku. Wie, że wszystko, co człowiek stworzył w tym zakresie, co jako suma stanowi kulturę, ma swoje źródło w „czaszce”, jest prawdą i nieprawdą równocześnie. Fabuły, a ściślej fragmenty fabuły, odwołujące się do rzeczywistości społecznej, do autobiografii, do doświadczeń środowiskowych, mają charakter pretekstowy, tracą atrybut asertywności, są „pomyślane” tylko, założone. Dotyczy to także aluzji autobiograficznych: narratorka jest autorką i nie jest równocześnie. Nawet kiedy występuje w utworze z własnym imieniem, to natychmiast zjawia się na prawach deziluzji etymologiczne objaśnienie: manuel to po francusku podręcznik, co tłumaczy tytuł jej utworu. Oznacza jednak równocześnie – poprzez grę z brzmieniem własnego imienia – „sprawdzone sobą”, rozpoznane w jedyne dostępnym podręczniku: określili to krótko w jednym z wywiadów – „piszę ciałem”.

Świat przedstawiony w jej utworach ma jednak charakter modalny, zależny od sposobów prezentacji w systemie znaków i symboli językowych. Ale owa modalność przejawia się także w przywołaniach i interpretacjach dzieł sztuki, utworów literackich, systemów filozoficznych. Taki sens ma wprowadzenie do *My zies' emigranty* „rozprawy” naukowej o Marii Magdalenie, „interpretacji” obrazów Davida *Śmierć Marata* i Rembrandta *Doktor Faustus w Podręczniku do ludzi*, ezoteryki i gnozy w *Tarocie paryskim*, *Podręczniku do ludzi* i w *Światowidzu*, parafraz *Pamiętnika znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego itd. Może było tak, mówi narratorka, a może całkiem inaczej. Erudycja Manueli Gretkowskiej budzi zaufanie, ale prawdziwości jej wywodów nie warto sprawdzać. Buduje je posługując się analogiami, swobodnymi skojarzeniami, mnożeniem hipotez; w rezultacie powstaje wypowiedź „pomyślana”, możliwa i niesprawdzalna równocześnie. Jest tworem jej „układu nerwowego”; w ten sposób wchodzi w krąg innych tworców, znaków kultury. Postawa serio zbliża jej konstrukcje afabularne do eseju, postawa buffo – do różnych zakazanych, heretyckich zabaw z cudzymi tekstami. Warto zwrócić uwagę, że zabawy owe nie są dla samej zabawy, w zalepczu jest zawsze czytelna intencja – kwestiono-

wanie jakiejś konwencji, stereotypu myślowego. Dokonuje się to z reguły przez powrót z wysokich wyżyn abstrakcji, metafizyki, do trywialnych wymiarów życia.

Posłużmy się przykładem: napisano wiele o szczególnej budowie *Kabaretu metafizycznego*, powieści–niepowieści zbudowanej na zasadzie przypisów. Nie było jednak jasne, do czego są to przypisy. Opowiadana historia nieszczęśliwej, bo niespełnionej miłości Wolfganga Zanzauera, studenta III roku sorbońskiej germanistyki, do Beby Mazeppo, „dziewicy od urodzenia”, której dziewictwo z braku dowodów biologicznych (w wyniku pewnego defektu) potwierdza zaświadczenie lekarskie, jest prawdziwie kiczowata. Ale literatura i sztuka współczesna przyzwyczaiła nas do zabawy z kiczem. Gretkowska przekracza „poetykę” kiczu potęgując to, co bywa jego właściwością – trywialność – do granic absurdu. Zakochany student nie popełnia samobójstwa, „spełnia się”, kiedy w parku motyl siada mu... itd. To zwielokrotnienie kiczu nie jest jednak tylko popisem. Nietrudno odkryć pierwowzór, z którym Gretkowska prowadzi swoją ironiczną grę: to *Cierpienia młodego Wertera* Goethego – powieść–legenda kultury europejskiej. W niej właśnie utrwaliła się dualistyczna koncepcja miłości – fizycznej, będącej „obowiązkiem” w związku małżeńskim, i idealnej, będącej źródłem metafizycznych cierpień bohaterów. W sensie metaforycznym bohaterka powieści Goethego jest podobna do Beby Mazeppo. Anomalia fizyczna bohaterki *Kabaretu metafizycznego* jest pochodną anomalii psychofizycznej swej poprzedniczki. Anomalia ta staje się przedmiotem, narzędziem i tematem sztuki: w kabarecie gromadzi widzów, którzy chcą zobaczyć „seks stereofoniczny”. Kicz zmienia się we współczesnej kulturze masowej w „superkicz”, bo tylko w tej wersji może przyciągnąć odbiorcę. Trudno nie dostrzec podstawowej właściwości prozy Manueli Gretkowskiej – jej przewrotnego, prześmiewczego intelektualizmu.

Zasadnicza dyskusja na temat cielesnego i duchowego charakteru miłości w *Podręczniku do ludzi* toczy się w sklepie drobiowym, gdzie stary Żyd Jonatan, skubiąc zabite kury, tłumaczy współczesnemu Werterowi fenomen zachodzącej w nim wewnętrznej przemiany: uścisk dłoni i pocałunek Beby ostudziły jego zapał i wywołały utratę wiary w idealną miłość. Ale skubanie kur nadaje tej dyskusji ironiczny wymiar.

Wolfgang, dotknięcie Beby – tłumaczy Jonatan – wywołało twoją chęć wycofania się. W waszej kulturze kontakt fizyczny, chociażby dotknięcie, jest czymś nagannym. Nie zaprzeczaj, cywilizacja Zachodu wywodzi się od starożytnych Greków: Arystotelesa, Platona. Platon wymyślił miłość platońską, Arystoteles zaś w *Etyce nikomachejskiej* napisał, że „zmysł dotyku jest dla nas wstydem”, to znaczy dla was [...]. Musisz więc na własny użytek przewartościować pojęcia tej cywilizacji i albo grzech, wstyd, rozczarowanie, następnie rozpacz nad niespełnioną miłością, straconym życiem, albo pełnia przeżycia oraz sztuka i Beba poza dobrem i złem [...]. Cywilizacja jest bełkocącym zakłamaniem, miłość – milczącą prawdą. Albo zniszczysz swoją miłość próbując znaleźć dla niej miejsce w swoim cywilizowanym świecie hipokryzji, albo zniszczysz swój rozsądek, by przyjąć uczucie [...]. Cywilizacje giną nie dlatego, że giną ludzie, ale dlatego, że ginie ich wytłumaczenie<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> M. Gretkowska. *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994, s. 74–75.

A wszystko właśnie między skubaniem kur i kaczek, podawaniem ich kupującym, odliczaniem należności. Nie chodzi o to, że „rzeczywistość skrzecząc” unieważnia niejako samą dyskusję. Sens wydaje się inny, wyrażony zresztą bezpośrednio, choć niejako mimochodem: „sztuka i Beba istnieją poza dobrem i złem”. Pomijam nieszczęsnego motyla, który miał uratować idealną miłość Wolfganga... Jak dziś, po przemianach obyczajowych, po „rewolucji seksualnej” czytać *Cierpienia młodego Wertera*? Kicz to czy arcydzieło? Innymi słowy: rozpada się cywilizacja, sztuka zmierza w rejony kiczu. Co pozostaje? „Kabaret metafizyczny”, w którym króluje dziwo sprzeczne z naturą – pupa artystki o dwu lechtaczkach... „Aluzje, symbole, szyfry” kultury – twierdzi Gretkowska – służyły do zamykania drogi profanom, „a przede wszystkim obrońcom wiary chrześcijańskiej”; seks należał do sfery profanum, rodził heretyków, ginęli na stosach.

Czarownice całowały swego kochanka diabła pod ogon. Wieki prześladowań, tortur za znalezienie pokretnej drogi zbawienia, do której wejście wygląda jakby zafastrygowano je pospiesznie w obawie przed cisnącym się zewsząd tłumem chętnych. Potępienie, udreka, wstyd za skłonność do dziecinnie pucułowatej pupki<sup>26</sup>.

Czyżby więc aprobatą i podziw dla Marylin Monroe, symbolu wyzwolonego seksu w kulturze drugiej połowy XX wieku? Nie chodzi Gretkowskiej o osobistą deklarację, lecz o rozpoznanie stanu tej kultury. Jej ironia i dystans intelektualny, postawa badawcza, zamyka się w gorzkim rozpoznanium wszechwładzy trywialności i kiczu. Równocześnie jednak nie ufa wzniosłości jako uniwersalnemu remedium na trywialność. Swoiste usankcjonowanie tego, co „grzeszne”, „niskie” w człowieku może być kluczem do „nowej wrażliwości”, dalekiej jednak od naiwnego optymizmu. Z zakłętęgo kręgu naszej natury nie możemy się wyrwać. Wyraziła to najlepiej w jednym z wywiadów:

Duch religijny krąży między ateizmem a fundamentalizmem. Uważam, że kto przyłgnął do fundamentów, nigdy nie dojdzie do dachu, skąd może podziwiać cały świat, także Boga.

Człowiek jest religijny w swoich instynktach. To w nich zamyka się przyłbica kultury, tego wszystkiego, co mamy wyuczzone. Jeżeli wpada się w trans – narkotyczny, chorobowy czy mistyczny – widać, jak cofa się w nas wytresowane ego i skazani jesteśmy na własne instynkty, demony. Tego demona można ugłaskać, ucywilizować, ale on nadal żyje, pulsuje w naszym wnętrzu. Telewizja, gadżety, modlitwa – nie widzę podziału na ducha i materię, postrzegam raczej ducha materii<sup>27</sup>.

Wniosek końcowy, jaki wyprowadza Gretkowska z tego rozpoznania, nie zmierza do pochwały człowieka, do jego heroizacji: „wszyscy jesteśmy nędzarzami”, przegrywamy stale walkę z kręgiem uzależnień podstawowych, z tym, co w nas jest cielesne, trywialne. „Nowa wrażliwość”, respektująca „ducha materii”, pogodzona

<sup>26</sup> Ibidem, s. 8–9.

<sup>27</sup> M. Gretkowska, *Silikon*. Warszawa 2000, s. 158.

niejako z tym, co niezbywalne, zmniejszyłaby – być może – cierpienie. Ale to tylko – podpowiada antropolog – „sen nędzarzy”.

Narzekania krytyków, że Gretkowska nie odtwarza rzeczywistości, że jej teksty są „pustymi gadułkami”, że epatuje czytelników skandalizowaniem, niewybrednymi i wulgarnymi pomysłami – usprawiedliwione czy też niusprawiedliwione – wynikają z przeoczenia faktu podstawowego: przedmiotem jej penetracji nie jest rzeczywistość społeczna, polityczna, ludzka codzienność, stosunki społeczne i ideologie, lecz wyłącznie kultura jako zapis świadomości ludzkiej, jako produkt „tyrana” – układu nerwowego, który działa przeciwko ciału, interesom biologicznym gatunku i jednostki. Kultura – i powtarza to Gretkowska za Freudem – jest źródłem cierpienia. Freud jednak dodawał, że jest to cena, jaką zapłacił człowiek za wyjście ze świata zwierzęcego i twierdził, że zapłacić było warto. Ironia Gretkowskiej zdaje się przeczyć temu przeświadczeniu. Opowiadania z tomu *Namiętnik* mówią o chorobach, których źródłem są współczesne mity, twory kultury masowej – ciała dręczonego dietą, by dorównać gwiazdom filmowym, ostrego seksu „przyprawionego kiczowatymi sentymentami”, nieustannej pogoni za nieznanym i nieosiągalnym w podróżach donikąd. Bunt przeciwko takiemu światu zmienia się w monomanię samotników. Podróże Gretkowskiej, zapisane w *Światowidzu*, należą do starej odmiany „podróży celowej”. Romantyzm preferował typ „podróży bez celu”, dla wrażeń, złagodzenia spleenu, zagłuszenia „ból istnienia”. Gretkowska wyrusza w świat, by lepiej poznać człowieka istniejącego w różnych kręgach kulturowych, wytwarzającego swoje światy wyobrażone ze snów, lęków, marzeń, wiar i mitów.

*Światowidz* jest książką dojrzałą i w swych sensach wcale nie jednoznaczna. Narratorka ma wszczepioną w swą psychikę, ugruntowaną przez kulturę obrazkową, potrzebę nie tylko poznania świata, lecz także oglądania. Jest przede wszystkim widz, a że wypadło jej podglądać ludzi w Nepalu, Indiach, Chinach, w Australii, w Maroku, w Hiszpanii i Szwecji, kalejdoskopowe obrazki, widokówki z podróży mogłyby stać się płaskie, podbarwione ultramaryną. Przed kiczem chroni autorkę jej dociekliwość, znana z wcześniejszych utworów fascynacja kulturą, jej przejawami i odmianami. Obudowuje swoje spostrzeżenia wokół wielkich systemów religijnych; ważne są jednak nie tyle obowiązujące reguły czy dogmaty wiary, co postępowanie i zachowania wyznawców sterowane nakazami i zakazami, modelującymi czynności codzienne, obrzędy i obyczaje, style myślenia itd. Gretkowska jest praktykującą gnostyczką w tym sensie, że poszukuje w religiach i kulturach świata nie odrębności, przeciwstawień, lecz cech wspólnych, jakiejś jednej, scalonej religii. Przejawia się to w filozoficznych, zewnętrznych więc w stosunku do wyznaniowej zawartości, interpretacjach ksiąg świętych: Tybetańskiej Księgi Umarłych, Upaniszad, Księgi Koheleta, Pierwszej Księgi Mojżeszowej, Ewangelii, Koranu, nauk Buddy, kabały. Robi to zawsze z szacunkiem, bez pastiszowych przetworzeń, bez wulgaryzacji. Bo w księgach tych i ukształtowanych przez nie sposobach myślenia i przeżywania kryje się tajemnica odmienności i tożsamości ludzi. Równocześnie jednak, badając skutki społeczne, dociera zawsze do takich rejonów życia, w których nakazy, zale-

cenia, okazują się niewystarczające, rodzą konflikty, herezje, przekroczenia, odmienności. Tak powstaje Wielka Księga Kultury, którą stara się Gretkowska nie tyle spisać, co zrozumieć. A dzieła sztuki, zabytki architektury, są częścią tej wielkiej księgi, podobnie jak tajemnice przygotowywania posiłków i rytuały ich spożywania, sposoby grzebania zmarłych, uprawiania miłości itd. Owa Wielka Księga dąży do jedności poprzez to, że niczego nie odrzuca, że przyznaje równe prawa wszystkim głosom świata. Nie oznacza to jednak, że kultura, twór człowieka, jest zawsze przyjazna człowiekowi. Tylko Aborygeni nie mają swojej świętej księgi. Aborygeńskie *dreamtime*, zdaniem Gretkowskiej, jest reliktem „prawa naturalnego”:

Najwcześniejsze prawo dane człowiekowi w epoce kamienia, tuż po przebudzeniu świadomości, jest przymierzem z naturą. Nie oddano mu jeszcze w biblijną służbę ziemi i wszelkiego stworzenia. Żeby targować się z Bogiem, zawierać z nim układy, trzeba być bardzo trzeźwym i dbać o swój doczesny biznes. U Aborygenów nie ma jeszcze Boga, gdyż boska jest cała natura<sup>28</sup>.

Dodajmy: nie ma „świętej księgi”, nie ma także przeszłości, jest tylko „teraz”, egzystencja w stanie czystym jako „wielki sen”; jest jednak wspólnotowa odpowiedzialność, podział funkcji. Są pieśni, mity i rytuały, tajemnicze rysunki, które scalają i utrwalają ludzką egzystencję jako część większej całości, to jest natury. Ta przypowieść o „szczęśliwych dzikusach” zderzona zostaje z okrucieństwem białych mieszkańców, władz Australii, które „cywilizowały” Aborygenów. Jak wiadomo – „dla ich dobra”, „dla prawdziwej wiary”, choć do dziś, w rezerwach, Aborygeni pozostali „odporni na działanie Ducha Świętego” – zabierano im dzieci, aby je wychowywać zgodnie z obcym im całkowicie systemem wartości, z wymogami nowoczesnej cywilizacji. Co wynika z tej przypowieści o „szczęśliwych dzikusach”? Kultura, także systemy religijne, nie uszlachetniają człowieka, nie czynią go szczęśliwszym, lepiej przystosowanym do zaakceptowania swojego losu, życzliwszym dla innych.

Nie ma w utworach Gretkowskiej moralizowania, łatwych pouczeń, jest chłodna analiza tego, co wielki egoista, system nerwowy człowieka, wytworzył i wytwarza: mądrość sąsiaduje z szaleństwem, wiedza tajemna z wielką mistyfikacją, prawo z bezwzględny okrucieństwem, metafizyka z trywialnymi przejawami instynktów. To rozpoznanie, niekiedy wręcz brutalne, łamiące nasze przyzwyczajenia, „poczucie smaku” (czy nie jest on chytrym wybiegiem wewnętrznego tyrauna?) byłoby nieznośne, gdyby nie „opakowanie”, w jakim zostaje nam podane. Sztuka pisarska Gretkowskiej, jej strategia, nie dają się ująć w prostej formule. Skandalistka? Ale przecież mówi o sprawach trudnych i gorzkich. Kokietka uwodzająca mniej wyrobionych czytelników, świadomie przyjmująca konwencje współczesnej kultury masowej? Jej ironia zwrócona jest jednak nieustannie ku różnorodnym współczesnym przejawom tej kultury. Aby być „awangardowym” malarzem, wystarczy dziś do reprodukcji *Panien z Avignonu* Picassa, jak robi to Giugiu del Soldato w *Kabarecie metafizycznym*, dolepić bilet kolejowy i nazwać nowe dzieło *Panny z Avignon z przesiadką*

<sup>28</sup> M. Gretkowska, *Światowidz*, Warszawa 1998, s. 118–119.

w *Bordaux*. Przed kiczem schronić się można w niedostępną dla ogółu ezoteryką, w tajemnice gnozy. Nie oznacza to, że odnaleźć tam można prawdę, najwyżej trochę logicznej kombinatoryki. Ucieczka ku rozpoznaniom kultury przeszłości, ku dziełom dawnej sztuki stanowi tylko remedium na rozrastającą się w świecie współczesnym bzdurę i kicz. Nie ma w jej utworach przyzwolenia dla tandety i mistyfikacji w sztuce współczesnej. Jest erudytką i umie śmiać się z uzurpacji samej erudycji. Jest jednak przeciwko sztuce emocjonalnej i wizualnej.

Myślenie w Polsce zawsze szokowało. Szokowało, że można pomyśleć inaczej niż całe plemię nad Wisłą. Pomyśleć i odważyć się to powiedzieć. Nie szokuje nigdy bandyta, miliarder, totalny kicz. Kiedy publiczność obraża artystę, to skandal, a kiedy artysta publiczność – to prowokacja. Sztuka niektórych prowokuje, bo jej nie rozumieją. Sztuka jest elitarna, zawsze taka była. Od czasów, gdy przestała być religijna. Kapłani to też elita. Ludziom myli się demokracja społeczna z łatwizną sztuki<sup>29</sup>.

Dodaje jednak natychmiast:

Chcę, żeby każde zdanie, i na początku, i w środku, i na końcu, przyciągało uwagę. Przecież pisanie jest ekspresją jak każda sztuka i byłoby chybione, gdyby nie docierało do czytelnika.

I jeszcze jeden przykład:

Polska nie jest krajem intelektualnym, lecz emocjonalnym. Im bardziej sentymentalnie, tym lepiej. Bez logiki, sensu, ale rzewnie. To, co się odnosi do logiki, intelektu, nigdy nam nie leżało, bo może ten kraj nie żył w sferze logiki, tylko popieprzonej historii, gdzie wariactwo okazywało się jedynym sposobem działania. Nas musi coś chwycić za serce i być ku pokrzepieniu serc, nie ku pokrzepieniu umysłów, rozsądku. Dlatego takie kłopoty miał Gombrowicz<sup>30</sup>.

Pisanie „ku pokrzepieniu umysłów”, a nie jest to nowy apel w naszej literaturze, oznacza u Gretkowskiej odwagę mówienia rzeczy niepopularnych – przeciwko potocznym gustom, przyzwyczajeniom, stereotypom myślowym. „Pisanie ciałem” pozornie tylko jest sprzeczne z intelektem. W kulturze katolickiej ciało było i jest źródłem zła, grzechu. „Grzechem” jest radość; za Umberto Eco powtarza Gretkowska – także śmiech. Jej logika, poszukiwanie sensu, jej intelektualizm, nie zmierzają do odnajdywania porządku. Bo jej świat jest wielkim chaosem, sumą samych sprzeczności. Ciało jest biologiczne i metafizyczne równocześnie; wulgarność w kulturze istnieje obok ezoteryki i gnozy, „prawdy” nie daje się odróżnić od szaleństwa i mistyfikacji. Kategorią podstawową tego myślenia nie jest poszukiwanie jednoznacznego ładu. Samo myślenie jest rodzajem tańca na chmurach – od sprzeczności do sprzeczności. Bo to wytworzył tkwiący w nas tyran – system nerwowy. Jego dziełem w kulturze jest logika paradoksu – sumy zaskakujących objawień prawdy,

<sup>29</sup> M. Gretkowska, *Silikon*, op. cit., s. 172–172.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 172.

sprzecznych z powszechnym mniemaniem, wyrażanych często w formie błyskotliwego aforyzmu. Rozumowanie paradoksalne jest w sensie formalnym poprawne, zmierza jednak do sądów alternatywnych, wzajemnie się wykluczających. Tak istnieje ludzka świadomość. Wszystko można udowodnić.

W *My zdies' emigranty* umieściła Gretkowska nie tylko swoją dysertację *Le personnage de Sainte Marie-Madeleine dans la gnose judeo-chrétienne*, lecz także znamiennej autorecenzję: „Nie sądzę, żeby można udowodnić tę misternie skleconą hipotezę, ale zaprzeczyć jej też się nie da. Wszystko zatem zostanie w sferze przypuszczeń, intuicji i wręcz nieprawdopodobnych koincydencji”<sup>31</sup>.

Innymi słowy: produktem intelektu jest prawda możliwa, hipoteza, nie zaś prawda dowiedziona. Nie da się jej ani udowodnić, ani obalić. Tak przejawia się logika paradoksu. Z pułapki dualizmu nie ma wyjścia: skazani jesteśmy na posługiwanie się zbieżnościami, zbitkami niejednorodnych zjawisk. Warto dodać, że jest to jedno z podstawowych pojęć w nowoczesnej fizyce, nie tylko w filozofii.

Anna Nacher przy okazji omawiania *Podręcznika do ludzi* pisała o rodzeniu się „nowej wrażliwości”. Zgodzić się można także na określenie dodatkowe, że układa się ona w prawdziwy „labirynt”. Ale stwierdzenie, że „dwuznaczność słowa” u Gretkowskiej jest tylko „postmodernistycznym chwytem”, bo brakuje „głębszego poziomu sensu”<sup>32</sup>, wydaje się nieporozumieniem. Nowa wrażliwość rodzi się z uznania wielości jako naturalnego stanu duchowości ludzkiej, nieustannego współwystępowania sprzeczności, z niewiary w pojęcia czyste – zarówno w estetyce, jak i w etyce, z unieważnienia zasady „walki przeciwieństw” jako okna pozwalającego na rozpoznawanie jakości zjawisk, na ich hierarchizację. To głęboko pesymistyczny światopogląd; niesie z sobą poczucie samotności jednostki, niemożliwości porozumienia się z innymi. Skazani jesteśmy na chaos. Można w tym dostrzec zależność Gretkowskiej od dekadencji New Age. Ale takie stwierdzenie nie określa jej sztuki pisarskiej.

Pojęciem podstawowym wydaje się odwaga myślenia – w tym także owo „myślenie ciałem”, myślenie rozbijające nasze stereotypy i przyzwyczajenia. Podwójność jej kodów językowych polega na stałym zderzaniu ze sobą stylu niskiego z wysokim. Za wulgaryzmami, przekraczaniem granic dobrego smaku, kryje się zawsze jakaś prawda, jedna z prawd o człowieku uwięzionym podwójnie – w biologii i kulturze. A życie jest tańcem, nieustannym objianiem się o te dwie ściany. I to stwierdzenie nie jest żadnym odkryciem. Istotny – w sensie artystycznym – jest dystans intelektualny, utrzymywany konsekwentnie przez autorkę, do obu możliwości. Dystans ten wyraża się najpełniej w ironii. Ale ironia jako postawa wobec świata może być zwodniczą pułapką. Ironista staje ponad światem, akcentuje swoją wyższość, co prowadzić może – w sensie poznawczym – do mistyfikacji, do pogardy dla logiki i prawdy. W utworach Gretkowskiej narratorki należą do świata ironizowanego, są jego częścią, a równocześnie rozpoznają jego jakości. Kiczowatość samego życia okazuje się wspólna dla bohaterów i dla narratorek. Ale tylko tym ostatnim przysłu-

<sup>31</sup> M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, wyd. III, Warszawa 1999, s. 113.

<sup>32</sup> A. Nacher, *W labiryncie...*, op. cit., s. 101.

guje prawo rozpoznania i oceny. Autorytet ich wzmacniają sygnały autobiograficzne, identyfikujące narratorki z autorką. Na tej zasadzie ironia zmienia się często w autoironię. Jeśliby przyjąć prostą identyfikację narratorki i autorki, to wiele złego i kompromitującego powiedziała o sobie Gretkowska. Gest ekshibicjonistki jest jednak grą literacką, częścią ironicznej konwencji tekstu. Gretkowska umie bronić swej przestrzeni intymnej, wyznaczonej „czerwoną nitką”, której – zarówno w wywiadach, jak i w utworach fikcjonalnych – nie możemy i nie powinniśmy przekraczać.

Odwaga myślenia w literaturze wyrazić się może tylko w odwadze kreacji artystycznej. Ironia zapisuje się także w sposobach traktowania samej literatury i sztuki, w licznych pastiszach i parodiach znanych dzieł. To, co zrobiła z *Cierpieniami młodego Wertera*, z *Wampirem* i *Frankensteinem* przepuszczonymi przez karty tarota, z *Kordianem* i Słowackim, jest ironiczną grą polegającą na sprowadzeniu wzniosłego, niesamowitego do trywialnego. Dotyczy to także – choć na innej zasadzie – „odkrytej dalszej części” *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Jednak „dialog” z Rembrandtem, z Davidem, Schulzem jest serio, wiąże się z próbą zrozumienia istoty sztuki, określeniem autonomii dzieła artystycznego. Nie chodzi więc o degradację sztuki, lecz o uważne poszukiwanie prawdy i nieprawdy w dziele, o odróżnienie kiczu od dzieł w sensie myślowym znaczących. Gry intertekstualne Gretkowskiej nie sprowadzają się do pasji prześmiewczych, wyznaczają – co w jej prozie jest najważniejsze – kulturową, a nie społeczną, psychologiczną czy polityczną przestrzeń. I w tym realizuje się najpełniej jej „nowa wrażliwość”, aktywna wyobraźnia.

Tajemnica jej prozy, zdobytej już popularności, tkwi jednak w języku, w stylu, w umiejętności opowiadania. Do jej „świntuszenia” łatwo przywyknąć, tak nawet, że przestajemy je zauważać. Nie jest pierwszą „skandalistką” w literaturze. Od antyku, choćby od Arystofanesa, który wulgaryzując wyśmiewał wzniosłość w dramatach Sofoklesa, wiedzie linia literatury dionizyjskiej. Mamy naszych sowizdrzałów i ich prześmiewcze parodie, mamy *Słówka* Boya. Do tych tekstów przywykliśmy, zdążyliśmy o nich zapomnieć. Nie pamiętamy o powojennej prozie Stanisława Zielińskiego, o *Jeziorze Bodeńskim* Dygata. Ostał się nam Gombrowicz, a także – ironista Różewicz, ale chcielibyśmy – jako zbiorowość – o nich zapomnieć. To groźna właściwość naszej, głęboko zmitologizowanej kultury. Ciągłe czekamy na dzieła tworzone „ku pokrzepieniu serc”. Nie ma polskiego filmu współczesnego, jak grzyby po deszczu rodzą się wielkie produkcje – *Ogniem i mieczem*, *Pan Tadeusz*, *Przedwiośnie*, *W pustyni i w puszczy*. Niczego nie zmienił w naszej mentalności Witold Gombrowicz. Literatura, która stawia przed nami krzywe zwierciadła, jest ciągle źle widziana. Gretkowska nie jest żadnym wyjątkiem. Trudno jednak być u nas piszącym „ku pokrzepieniu czaszki”. Podejrzewam, że nie jest to kwestia gustu czytelników, lecz raczej krytyków. Bo to czytelnicy odbierają skomplikowaną urodę jej stylu – mieszaninę żartu, kpiny, tonu serio, cienką kreskę frazy, znakomicie operującej kontrastem, zaskakującą puentą, niedopowiedzeniem, paradoksem. Czy to jest kokietowanie czytelnika? A może po prostu jest to umiejętność opowiadania?

Warto zwrócić uwagę, że umiejętność ta dotyczy wszystkich jej tekstów. Część z nich nazywamy powieściami, choć niewiele mają wspólnego z tradycyjną powieścią. Niewiele jesteśmy mądrzejsi, jeśli nazwiemy je prozą afabularną. W *My zdies' emigranty* scalenie ulega pamiętnik z esejem–rozprawą, w *Kabarecie metafizycznym* mamy podobno powieść w formie przypisów, w *Podręczniku do ludzi* powracamy do *My zdies' emigranty*, w *Światowidzu* jesteśmy w obrębie starego gatunku piśmiennictwa – podróży jako „literatury faktu”, w *Silikonie* – na terenie eseju, felietonu i wywiadu, a więc w kręgu gatunków dziennikarskich. Czy jest to rezultat rozpadu powieści i kształtowania się nowych form literatury? Warto przytoczyć trzeźwą opinię samej Gretkowskiej:

O kryzysie powieści piszą ludzie, którzy przeżywają kryzys w widzeniu świata. Nie potrafią oni dostrzec tego, co się zmienia – na lepsze albo na gorsze – ale się zmienia. Wtedy nie ma stagnacji ani kryzysu. To, czy powieść się skończyła, nie ma nic wspólnego z tym, czy będę pisać czy nie. Co się kończy? Wrażliwość? Paradoxy? Nieskończoność? Jak mam potrzebę, to piszę<sup>33</sup>.

Kłopot z twórczością Manueli Gretkowskiej polega na tym, że wyrosła nie tylko z „bruLionu”, lecz również z naiwności i mitów literatury feministycznej, uciekła także z foliowego worka postmodernizmu. I o to mają do niej pretensje krytycy.

## Manuela Gretkowska's prose

### Abstract

The critical perception of Manuela Gretkowska's prose was limited to its superficial aspects, that is her social, artistic and stylistic provocations, which made it harder or even impossible to reach for deeper senses and for the fundamental artistic proposal, which distinguishes her prose from others against the background of Polish literary traditions. First of all, it is the creation of protagonists not in the context of history, social issues and psychology but biological and cultural anthropology. From the biological point of view, the man is a product of evolution who is subject to the demands of his body and the rules of nature; from the perspective of culture the man is the creator of whole systems of myths, symbols, beliefs, related customs, individual ways of thinking and feeling, and finally various disciplines of art. Gretkowska's prose, because of its different perspective on the man, on the stylistic achievements and intellectual contexts is distinguished against the literary output of her contemporaries.

<sup>33</sup> M. Gretkowska, *Silikon*, op. cit., s. 145.

