

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Magdalena Roszczynialska

Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury

wyzdrowieć albo powtarzać

Anthony Giddens

Pierwsze moje próby lektury prozy Katarzyny Grocholi to właściwie czytelnicza kłęska, niemoc obcowania z tekstem – jak się wydawało – gładkim, oczywistym. „Ale prosto. Łatwo wchodzi. Dosyć” – jak pisze parodiując styl pisarki Kazimiera Szczuka¹. Tymczasem jednak na powierzchni takich zdarzeń drobnych, mało ważnych i nieprzenikliwych lub też marginalizowanych, ujawnia się, jak mi się zdaje, to, co najciekawsze, nie tylko dla pisarstwa, ale także dla stanu kultury, w tym wypadku – kultury polskiej. Nie zgadzam się z opiniami denuncjującymi pisarstwo Grocholi, Moniki Szwai, Izabeli Sowy itp. wyłącznie jako spłycający pop-feminizm, rozmiękczający istniejące konflikty czy wręcz antyfeministyczny, czyli w terminologii Przemysława Czaplińskiego tzw. piąta kolumna². Przekonują mnie poglądy Agnieszki Mrozik, która na terenie tej właśnie prozy widzi przestrzeń dla (re)konstrukcji tożsamości polskiej kobiety, rozpiętej między wyzwaniem nowoczesności a niezabliżnioną przeszłością. W dużej mierze moja wypowiedź jest krytycznym uzupełnieniem jej wywodów³.

Męskim głosem

Jeżeli antropologia jest rodzajem pisarstwa, jak sugerował Clifford Geertz⁴, to pisarstwo jest rodzajem antropologii i ma coś do powiedzenia o nas. Weźmy celowo drastyczny przykład internetowych zwierzeń (to rodzaj pisarstwa – list o tematyce intymnej):

Widzicie, jest problem, mam laskę na stałe od 1,5 roku i wiem, że ona traktuje nasz związek poważnie, a nawet za poważnie, a ja bym chciał sobie czasem zaszaleć z inną dupą

¹ Zob. K. Szczuka, *Produkt krajowy babbo*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 11.

² P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości*, [w:] idem, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 127.

³ A. Mrozik, *„Zamiast medalu chcę męża z przydziału”*, [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek i J. Frużyńska, Warszawa 2007.

⁴ Zob. C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dzurak i S. Sikora, Warszawa 2000; A. Barnard, *Antropologia*, przeł. S. Szymański, Warszawa 2006, s. 220.

(wiadomo, że przy jednej dziurze to i kot zdechnie). Niestety, to, co rozumie znakomita większość facetów, jest nie do pojęcia dla 99 proc. kobiet, więc nie mogę szaleć tak, by Ania się dowiedziała i tu jest problem. Byłem z nią na studniówce i poznałem Sabinę, która mi się cholernie spodobała, później spotkałem ją na rokotece (byłem sam lekko na bani) i pomału ją poderwałem, odprowadziłem na chatę, buzi dupci, te sprawy, było cool. Wiadomo, że jak facetowi pasi konkretna kobieta, to inną zarwie tylko po to, by zakisnąć ogóra, sprawdzić się. Wiem, że potrafię moją laskę zaspokoić do całkowicie, a nawet zajechać do imentu, ale wartołoby sprawdzić, jak się działa na inne dupy. Ale wytrzeźwiałem i mam dylemat czy: a. zostać z Anią, b. zostać z Anią i wykorzystać znajomość z Sabiną na ile się da, c. targać jednocześnie z dwiema na serio, d. zostawić Anię i pieprzyć się z Sabiną. Co robić?!!! Rady na e-mail lub listę (i od lasek, i od klientów)⁵.

Tego typu wynurzenia ujawniają, że podstawowa problematyka egzystencjalna – w tym wypadku zapytanie o godzenie reguł współżycia społecznego z pragnieniami erotycznymi oraz pragnieniem miłości – jest dla przeciętnego człowieka ważna. Cytowany list z prośbą o poradę opowiada przecież o zwyczajnych dylematach męskiej codzienności. Wyrażoną tu sprzeczność między „techniczną” a „etyczną” stroną miłości regulowała kiedyś instytucja rodziny. Dziś, w społeczeństwie posttradycyjnym odwołać się można jedynie do instytucji forum (czy wspomnianej w cytowanym materiale listy dyskusyjnej), a więc do pola właściwego dialogowi, debacie. Moja zasadnicza teza głosi, że popularne pisarstwo Katarzyny Grocholi wprowadza kwestię kobiecego głosu („podania o miłość”) w przestrzeń dialogu, w przestrzeń konwersacyjną, ponadto dykcja owego „głosu” jest zasadniczo inna od cytowanej wyżej „męskiej” stylistyki wulgarnej szczerości. Zdaję sobie przy tym sprawę z popularnych uwarunkowań czy własności tej prozy – jak schematyczność fabuły oraz wyrazistość puent. Udobitnienie i wyostrenie należą przecież do chwytów retorycznych przysługujących (się) społecznemu komunikowaniu.

Konteksty

Na wstępie zaznaczam, że jest to tylko bardzo skrótowy szkic, nie analizuję zatem dokładnie kolejnych utworów scenarzystki *M jak miłość: Przegryźć dżdżownicę* (1997), *Nigdy w życiu!* (2001), *Podanie o miłość* (2001, opowiadania), *Serce na temblaku* (2002), *Zdążyć przed pierwszą gwiazdką* (2002, opowiadania), *Upoważnienie do szczęścia* (2003, opowiadania), *Ja wam pokażę!* (2004), *Osobowość émy* (2005), *A nie mówiłam!* (2006), a także toczonych z Andrzejem Wiśniewskim dialogów *Związki i rozwiązania miłosne* (2002) oraz *Gry i zabawy małżeńskie i pozamałżeńskie* (2006). Nie jestem w stanie w tym miejscu wziąć pod uwagę rozległego kontekstu feministycznego: jako pisarstwa, krytyki i praktyki politycznej, który to kontekst skądinąd uważam dla dokładniejszego zbadania twórczości Grocholi za nieodzowny. Pojawia się on w wymiarze okrojonym przy okazji przywoływanych przez mnie okoliczności debiutu pisarki, a także jako podglebie przytaczanych teorii (repcji) romansu oraz podłoże krytyki kultury poradników. Aspekt polityczny feminizmu twórczości Grocholi uruchamia A. Mrozik. Nie prowadziłam także badań odbioru tej prozy, zatem nie mam podstaw do snucia etnografii publiczności – równie okazjonalnie odwołuję

⁵ Ortografia oryginalna. List ten cytowany jest przez M. Czubaję i J. Podgórką w raporcie *Język zamiast słów*, „Polityka” 1999, nr 7.

się do świadectw percepcji pochodzących z krytyki literackiej oraz z forów internetowych. Ponadto medialny żywot pisarki (Grochola jako autorka scenariuszy do seriali telewizyjnych *M jak miłość* oraz *Na dobre i na złe*, współscenarzystka filmów opartych na jej prozie *Nigdy w życiu!* [reż. R. Zatorski, 2004] oraz *Ja wam pokażę!* [reż. D. Deliń, 2006]) pozostaje poza moim polem penetracji, jakkolwiek konteksty nowych mediów, głównie telewizji, wydają mi się w analizie twórczości tej pisarki niezwykle przydatne.

Debiuty

Debiut książkowy Katarzyny Grocholi przypadł na rok 1997, a więc już po manifestach, jak ujmuje rzecz Czapliński, „kobiecości rozproszonej” w utworach Manueli Gretkowskiej (*My zdies emigranty*, 1991), Izabeli Filipiak (*Absolutna amnezja*, 1995), Nataszy Goerke (*Fraktale*, 1994), Olgi Tokarczuk (*E. E.*, 1995, *Prawiek i inne czasy* 1996), za sprawą których tradycyjne wizerunki i role kobiece uległy dekonstrukcji i zakwestionowaniu, a tematyka kobiecości wraz z całym swoim subwersywnym, krytycznym potencjałem zaistniała w debacie publicznej związanej z duchem przemian po 1989 roku w Polsce. Twórczość omawianej autorki umieszcza się w obrębie zespołu tekstów powstałych dekadę później, na przełomie wieków – tekstów zwanych „dziennikami polskich Bridget Jones”: Iwony Matuszkiewicz (*Agencja złamanych serc*, 2000), Barbary Kosmowskiej (*Teren prywatny*, 2002), Izabeli Sowy (*Smak świeżych malin*, 2002), Moniki Szwai (*Jestem nudziarą*, 2003), które stanowią – jeśli można całkowicie niezgodnie z duchem oryginału użyć tego określenia – drugą falę literatury feministycznej w Polsce, falę popularną. Inspiracją dla powstania części z nich był konkurs ogłoszony przez wydawnictwo Zysk i S-ka w 2001 roku (wpłynęło 112 prac, zwyciężył „dziennik” Kosmowskiej), podobne konkursy ogłosiły „Twój Styl” i „Wysokie Obcasy” – a wszystko to na fali entuzjazmu publiczności dla książki (i filmu na jej podstawie) *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding⁶. Za popularyzację tematyki kobiecej odpowiada także felietonistka takich autorek, jak Olga Lipińska, Izabella Cywińska, Anna Bojarska, a zwłaszcza Hanna Bakuła, Krystyna Kofta (w jej przypadku chodzi także o rozbudowaną prozę powieściową) i Kinga Dunin, publikujących na łamach „Twojego Stylu”, „Playboya”, „Wysokich Obcasów”⁷, zmierzająca zazwyczaj w stronę dydaktyzmu⁸. W 2001 roku, obok najgłośniejszego utworu Grocholi *Nigdy w życiu!*, ukazuje się także „powieść kolaboracyjna” K. Kofty *Krótka historia Iwony Tramp*, Janusza L. Wiśniewskiego romans *S@motność w sieci i ...* wybór najtrafniejszych szkiców feministycznego literaturoznawstwa *Ciało i tekst*, w redakcji Anny Nasiłowskiej i pod egidą IBL-u. W ten sposób tematyka kobieca na

⁶ Publikacja angielska 1996, polska 1998, film, w reż. S. Maguire 2001 r.

⁷ O felietonistyce „kobiecej” por. H. Jaxa-Rożen, *Kontestacja i banał – feminizm w kulturze współczesnej*, Wrocław 2005, s. 114–129; twórczość K. Kofty omawia K. Kralkowska-Gątkowska w szkicu *Literatura popularna po 1956 roku*, [w:] *Historia literatury w dziesięciu tomach*, Suplement, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006, s. 282–288.

⁸ Felietony dawały asumpt do twórczości powieściowej, np. modelowe według Czaplińskiego realizacje figury „kobiety środka” znajdują się w powieściach Dunin: *Tabu*, 1998 i *Obciach*, 1999 – nawiasem mówiąc obecność pozytywnie waloryzowanej przez krytyka opcji środka właśnie na gruncie powieści popularnych o konstrukcji soap-opery uważam za symptomatyczne.

dobrze instaluje się w obiegu społecznym w różnych jego wymiarach. Wskazuję na powyższy kontekst publikacji (i sukcesu!) pierwszych utworów Grocholi, ponieważ uważam, iż znajdują się w nim wskazówki pożyteczne dla dalszej analizy tej twórczości: intencja popularyzatorska oraz związki z mediami (prasy, filmu, telewizji, Internetu).

Czy twórczość Katarzyny Grocholi jest literaturą kobiecą?

Podstawową własnością pisarstwa kobiecego jest autobiografizm, pisze Ewa Kraskowska⁹, losy narratorki-bohaterki i pisarki splatają się, podobnie jak w losach Justyny odnajdujemy elementy biografii autorki *Nigdy w życiu!*, a w dziejach bohaterów *Osobowości ćmy* sfabularyzowane przepracowane przykłady należące do retoryki terapeutycznej ujawnianej w dialogach z terapeutą Wiśniewskim.

Narracja jako taka jest w kulturze powszechna, istnieje nieskończona liczba opowiadań, konstatował w klasycznym szkicu Roland Barthes. Snujący projekt antropologii opowiadania Bogdan Owczarek¹⁰ wskazuje na trzy strategie narracyjne, których (współ)występowanie definiuje kształt narracji: strategię rozwinięcia (opartą na błędzie logicznym *post hoc, ergo propter hoc*), strategię dramaturgiczną (dotyczącą udziału aktora w „rytuale” przejścia), strategię skończoności (zmiany). Pierwsza z nich odpowiada za „sensowność” opowiadania, zatem narrację ujmuje się jako jeden ze schematów poznawczych, ludzie mają bowiem tendencję do postrzegania zdarzeń (fabuła) jako historii (dyskurs)¹¹. Autobiografizm jest w tym ujęciu formą usensowniania, ogarniania świata – w przypadku kobiet tym donioślejszą, że intymistyka była przez wieki jedyną formą wypowiedzianą się kobiet. Autorka *Serca na temblaku* przez osiem lat prowadziła dział korespondencji w „Poradniku Domowym” i „Jestem”, odpowiadając na listy do redakcji, a więc – jak pokazała Ewa Wiegand w analizie „kącika porad sercowych” – występowała w roli mediatora ideologicznego¹². Jako „ja” podmiotowe miała szansę się wypowiedzieć dopiero na łamach własnej prozy. Ponadto, podobnie jak ta ma miejsce w przypadku literatury kobiecej, pozaliteracka praktyka pisarska zapewnia jej prozie pewien stopień autotematyzmu: dyskursywizacji za pomocą m.in. formy listu¹³.

Druga ze strategii zapewnia identyfikację z bohaterami opowiadania – narracje są ważne i prawdziwe, ponieważ opowiadają nasze własne doświadczenia. Jak

⁹ E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst*, red. A. Nasitowska, Warszawa 2001, s. 240–241.

¹⁰ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, W. Grajewski, Z. Mitosek, Kraków 2001.

¹¹ J. Trzebiński, *Narracja jako rozumienie świata*, [w:] *Praktyki opowiadania...*, op. cit., s. 87.

¹² E. Wiegand, *Rubryki porad sercowych*, „Teksty” 1975, nr 4.

¹³ Wyrazem świadomości pisarki może być odegranie przez nią roli Czarownicy, tj. Wróżki w ekranizacji *Ja wam pokażę!* Podobnie, nieobecna w trylogii Grocholi klasyka literatury feministycznej (w *Dzienniku Bridget Jones* pojawia się *Backlash* Susan Faludi; sam dziennik nadpisany jest nad *Dumą i uprzedzeniem* Jane Austina), być może jednak tu i ówdzie prześwieca: narratorka nie odróżnia C.G. Junga od Eriki Jong, ale podobnie jak ta ostatnia żywi „strach przed lataniem”, a komiczne rozczarowanie męskim zainteresowaniem na Cyprze komentuje frazą „Śmiech Afrodyty” (*Nigdy w życiu!*, s. 105). Narracja o żabach i królewnach pozostaje na poziomie historii, nie przechodząc w fazę dyskursu.

ujęła to jedna z komentujących twórczość Grocholi internautek: „To jest literatura dla nas, bo jest o nas”¹⁴. Piszący w kontekście etyki – tajemnicy zawodowej – o poradnikach pisanych przez psychiatrów, David Hellerstein (*Keeping Secrets, Telling Stories*, 1997) owo migotanie prawdy i fikcji przedstawił następująco:

Impulsem psychiatrii jest powiedzieć każdemu pacjentowi, który choć trochę przypomina postać z powieści: „Nie martw się! To nie ty!” Inaczej rzecz ma się z pisarzem, który powiedziałaby raczej do każdego czytelnika: „O czym ty mówisz? Czemu w ogóle pytasz? Oczywiście, to jesteś ty, właśnie ty!” Pisarz chce, by każdy czytelnik wierzył, że on zwraca się właśnie do niego lub do niej. Nawet jeśli napisałem książkę o mojej rodzinie, to moja książka jest tak naprawdę o twojej rodzinie¹⁵.

Dlatego też biblioterapia może być formą postępowania terapeutycznego: w narracji rozpoznajemy siebie, snując narrację budujemy swoją tożsamość. Kobięce pisanie to działalność pajęczycy Arachne – wysnuwanie tekstu z siebie, pisanie ciałem, biblioautoterapia. Tożsamość narracyjna nie jest, jak widać, esencjalna – jest trajektorią, nicią.

A jednak trzecią strategią, a zarazem, jak uważa Jerzy Trzebiński, cechą podstawową poznawczej procedury narracyjnej jest ujmowanie czasowości zdarzeń (skończoność), co streszcza się w najkrótszej narracji świata: w „tik-tak” zegara¹⁶. Narracja zatem jest pochwytywaniem czasu, ujmowaniem zdarzeń w ich temporalności, co w przypadku seksualności/cielesności kobiecej jest szczególnie dojmujące (w *Dzienniku Bridget Jones* H. Fielding przyjęło postać złowieszczonego „tik-tak!” zegara biologicznego). Motywacją dla snucia narracji jest motywacja Szeherazady: opowiadanie to „sztuka, która co noc pozwala Szeherazadzie ocalić życie”¹⁷. Cielesność podmiotu, jako kolejny wątek pisarstwa kobiecego, ujawnia się w obrazach destrukcji i choroby, w tym narcyzmu – autobiografizm Grocholi jest takim skupianiem uwagi na sobie. Drugą z chorób jest histeria, paradygmatyczna „choroba kobieca”, na którą remedium od starożytności stanowiło „nawilżanie pochwy”¹⁸ – ten motyw obecny jest w warstwie romansowo-erotycznej powieści Grocholi, których bohaterka miota się między „nigdy w życiu!” a „tak, bardzo chętnie”. Wreszcie, po trzeciej, wspomniane obrazy obejmują „ciemne choroby” – raka, ciężę i poród, śmierć. Ta ostatnia tematyka narasta w prozie Grocholi – w końcu „osobowość” ómy to ostatnie, przedśmiertne stadium przepoczwarczenia; w tej powieści także główna bohaterka cierpi na zaawansowanego raka.

Jak uważa J. Trzebiński, refleksyjność (rozumienie) często równoczesna jest z doświadczeniem zdarzeń „w sposób osobisty i bezpośredni, najczęściej z udziałem

¹⁴ <http://www.biblionetka.pl/ks.asp?id=38966>, dostęp 10.06. 2008; komentarz internautki dotyczy *Osobowości ómy*; w twórczości Grocholi wątek ten jest także obecny: „opowiadanie historii prawdziwych jest zawsze interesujące, ponieważ nikt nie wymyśli lepszych”, *Przeżyć dżdżownicę*, s. 22.

¹⁵ Cyt. za E. Zierkiewicz, *Poradnik – oferta wirtualnej pomocy?*, Kraków 2004, s. 110.

¹⁶ J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 98; przykład Franka Kermode’a.

¹⁷ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 38.

¹⁸ Por. A. Buczkowski, *Społeczne tworzenie ciała*, Kraków 2005, s. 153.

emocji oraz pełnego aparatu sensorycznego¹⁹, doświadczenia te są w pisarstwie kobiet doświadczeniami negatywnymi: autobiografie kobiece przywołują postaci antyheroiny mającej „odnaleźć samą siebie”²⁰ (w przeciwieństwie do heroin romanów, które mają odnaleźć mężczyznę), kobiety nęka poczucie braku (fallusa), utraty (mężczyzny, męża) lub destrukcji (natury), rodzina – która jako metafora i praktyka represjonującego kobiety porządku społecznego jest przywoływanym kontekstem autobiografii – jest rodziną dysfunkcyjną lub patologiczną. Wszystkie te wątki obecne są w prozie Grocholi w postaci, kolejno: bohaterki, która pisząc listy do samej siebie próbuje zrozumieć siebie, odchodzi od niej mąż, dorasta – a więc również w pewien sposób odchodzi – dziecko, umiera pies, matka i ojciec występują jako karykaturalne figury Mojej Matki i Mojego Ojca itd. (wszystkie przykłady z trylogii *Żaby i anioły*). Natomiast z punktu widzenia czytelnika powieści Grocholi łączność refleksyjności i doświadczenia zapewnią, jak sądzę, uprawomocniające autobiografizm jej pisarstwa zachowania celebryckie pisarki.

Kobiecość w kulturze transparenacji

Pisarstwo kobiet jest domeną transgresji – przekraczania tabu (np. cielesności, rodzinnego), przekraczania granicy wstydu²¹, wpisuje się zatem, może nawet lepiej powiedzieć – funduje jedną z kultur ponowoczesności: kulturę transparenacji²². Podstawowe hasło feministyczne: „prywatne jest publiczne”²³, daje się odczytywać (dość, jak uważam, przewrotnie) jako instruktażowe dla owej kultury. Anna Nacher uważa nawet, że kultura kobiet jest modelem współczesnych mediów²⁴. Kultura transparenacji polega na eliminowaniu barier tak percepcji (doświadczenie), jak i poznania (rozumienie), co wyraża się z jednej strony jako np. zwiększone uczestnictwo lub immersja, a z drugiej – jako uprzystępnianie świata w postaci systemu przystępnych klaryfikacji.

Takim objaśniającym świat i dostarczającym poczucia sensu schematem jest omawiana już narracja; w najprostszym rozumieniu jest nim stereotyp. W komunikacji międzykulturowej – a przecież feminizm socjopolityczny mówi o kulturze kobiet! – pełni on pozytywne, a co najmniej ambiwalentne funkcje: kognitywną (ważną w procesach uczenia się), afektywną (ważną dla kształtowania tożsamości i stabilności psychiki grupy) i społeczną (reguluje mechanizm *ingroup/outgroup*)²⁵. Rodzajem stereotypu w komunikacji literackiej (szerzej: każdej komunikacji symbo-

¹⁹ J. Trzebiński, *Narracja...*, op. cit., s. 102.

²⁰ E. Kraskowska, *Kilka uwag...*, op. cit., s. 249.

²¹ K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst...*, op. cit., s. 112.

²² O kulturze transparenacji jako jednym z aspektów kultury popularnej pisze M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

²³ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 397.

²⁴ A. Nacher, *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008, s. 118.

²⁵ U.M. Quasthoff, *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturowej*, przeł. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, [w:] *Język a kultura*, t. 12, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 14.

licznej) jest gatunek – jest on w niej, jak pisze Stanisław Balbus²⁶, najoczywistszym horyzontem odniesień, tj. swoistą instrukcją lektury. W dobie gatunków zmaconych, hybrydyzacji form, jest on rozumiany w teorii literatury jako pole odniesień genologicznych, jako niezbędny w procedurach interpretacji kontekst – akcent w komunikacji położony jest na aktywność i kompetencje czytelniczki. Podobnie w obszarze telewizji gatunek ma moc wyodrębniania ze strumienia obrazów, tj. stanowi pierwszy uchwytny kontekst, ramę wypowiedzi. W ujęciu Johna Fiske'a gatunek telewizyjny to „praktyka kulturowa zorientowana na porządkowanie różnorodności tekstów [tj. organizuje intertekstualność TV] i znaczeń krążących w kulturze, dla wygody zarówno producentów, jak i odbiorców”²⁷ – w przytoczonym opisie akcent położony jest na aktywność producentów i odbiorców, mniej na sam tekst. Badania gatunków to badania praktyk kulturowych, badania kultury, a dokładniej „analiza gatunkowa w tym ujęciu staje się [...] narzędziem pozwalającym uwzględnić proces konstruowania rozmaitych kategorii tożsamości odbiorców oraz relacji negocjacyjnych, jakie temu procesowi towarzyszą”²⁸, natomiast analiza zawartości wydaje się narzędziem nieprzydatnym lub mniej przydatnym.

W telewizji badania zorientowane na płęć to w pierwszym rzędzie badania gatunków – takich jak „kobiece” *soap-operas*. Natomiast w literaturoznawstwie w ten sposób ukierunkowane są feministycznie zorientowane badania stereotypowego gatunku literatury kobiecej – romansu²⁹. Romans był od czasów sentymentalizmu, co zbiega się z narodzinami społeczeństwa kapitalistycznego, popularnym i powszechnym środkiem komunikowania się kultury dominującej (patriarchalnej) i podległej (maternalnej). Warstwa zdarzeniowa romansu miała postać opowieści o nagrodzonej cnocie kobiecości, warstwa dyskursywna przenosiła ideologię zależności kobiet, czyli była uzasadnieniem treningu socjalizacyjnego kobiet. Tym samym romans był modelowym przykładem „ukrywania poprzez pokazywanie”³⁰, tj. dyskursu władzy opartego na asymetrii „pokazujących” i „patrzających”.

Beth Holmgren wskazuje, iż istnieje pozytywna korelacja między rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego, dokładniej – mieszczańskiego – a pisarstwem i czytelnictwem kobiet (chodzi o kres modelu odbioru arystokratycznego). „Romans od zawsze zakorzeniony był w hierarchii klasowej i kapitalistycznym etosie Zachodu”³¹, co odnosi się do relacji między arystokracją, której synekdochą jest mężczyzna, a mieszczaństwem, które obrazowane jest figurą kobiety – kobieta jest w tym systemie nośnikiem wartości ekonomicznej. Romans może więc wyrażać niezadowolone mieszczaństwo z zajmowanej pozycji społecznej (niskiej mimo posiadania środków ekonomicznych), aczkolwiek raczej bardziej prawdopodobne, że

²⁶ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

²⁷ Cyt. za A. Nacher, *Telepłęć...*, op. cit., s. 60. Nawiasem mówiąc, w tym rozumieniu gatunek jest przejawem hegemonii.

²⁸ Ibidem, s. 62.

²⁹ W ten sposób sama krytyka feministyczna jest przejawem kultury transparencji – zajmuje się wyjaśnianiem tego, co niejawne.

³⁰ M. Krajewski, *Kultura...*, op. cit., s. 170.

³¹ B. Holmgren, *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, [w:] *Ciało i tekst...*, op. cit., s. 79.

romans obrazuje kontrakt cielesności z duchowością, czyli stanowi literacką reprezentację instytucji rodziny mieszczańskiej (rodzina jest rodzajem transakcji, w której on posiadał ją, a ona jego majątek, pisze badaczka). Dlatego sądzę, w świetle uwag Anthony'ego Giddensa na temat czystej relacyjności związków intymnych, których podstawą stała się współcześnie emocjonalna satysfakcja/dobrowolne oddanie się partnera (małżeństwo nie jest już kontraktem w sensie ekonomiczno-społecznym, a wiąże się z miłością romantyczną)³², że model tradycyjnego romansu stał się w warunkach nowoczesności mało aktualny. Przypuszczam, a poniekąd potwierdzają to np. badania Janice Radway (*Reading the Romance*, 1984), iż czytelniczki tradycyjnie skonstruowanych romansów wykorzystują je do celów nieprzewidzianych przez nadawców, np. odnosząc je do kontekstów własnego życia i interpretując ich lekturę jako rodzaj asertywności, a nie uległości wobec ideologii patriarchalnej³³ (tzw. *disappearing act* – postawa odbiorcza czytelniczki romansu – byłby wówczas zniknięciem spod władzy patriarchalnej, nie eskapizmem), ponadto tworzą wspólnotę interpretacyjną, a więc przestrzeń kobiecego dialogu, rodzaj forum kobiecości. Także w opinii Tanii Modleski (*Loving with a Vengeance*, 1982) czytelniczki harlekionów świadome są schematyczności tych opowieści, zatem nawet jeśli identyfikują się z bohaterkami emocjonalnie, intelektualnie pozostają zdystansowane³⁴. W opozycyjnym wobec wymienionych ujęciu Ann Barr Snitow harlekiny są rodzajem pornografii dla kobiet: „wypełniają pewną próżnię tworzoną przez warunki społeczne. Kiedy kobiety próbują wyobrazić sobie coś ekscytującego, społeczeństwo oferuje im tylko jedną wizję: romans”³⁵. Harlekiny oferują im coś jeszcze – seks. Są to lektury pornograficzne dla tych, którzy wstydzą się czytać pornografię, w słowniku harlekina miłość oznacza seks, a małżeństwo „to zastępnik słowa ‘pieprzenie’”³⁶, ale to zadaniem bohaterki jest „przeobrażenie gwałtu w uprawianie miłości”. Dlatego, wedle A.B. Snitow, harlekiny reprodukuja zastane porządki kulturowe: łagodne kobiety udomowiają twarde i nieokiełznane mężczyźni.

Czy proza Katarzyny Grocholi sytuuje się w polu gatunkowych odniesień romansu?

Zdecydowanie nie. Przede wszystkim nie pozwala na to konwencja autobiografizmu, która sprawia, iż język narracji nie może pozostać przezroczysty, podczas gdy w harlekynie – podobnie jak w klasycznej narracji powieściowej³⁷ – „nie mówi nikt” (*the story tells itself*). Formuła dziennika (bądź innych konwencji wyznania) łączy pisarstwo autorki *Przeżyć dżdżownicę* ze wspomnianym już *Dziennikiem Bridget*

³² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 124. Choć jednocześnie, niewykluczone, że małżeństwo typu mieszczańskiego dopiero będzie się w warunkach polskich konstituować, oczywiście uwzględniając kontekst przemian społeczno-ekonomicznych po 1989 roku.

³³ Por. E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit., s. 161–162.

³⁴ Por. H. Jaxa-Rożen, *Kontestacja i banał...*, op. cit., s. 180–181.

³⁵ A. B. Snitow, *Romans masowy: pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 166.

³⁶ Tamże, s. 169.

³⁷ Por. S. Eile, *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych*, [w:] *Genologia polska*, wybór, oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983.

Jones³⁸. Poza tym dzieli je wszystko: wiek bohaterki, jej status, posiadanie dziecka, sytuacja życiowa, przede wszystkim zaś kulturowe ułożenie. Bridget jest lokatorką społeczeństwa konsumpcyjnego, które przetrwało również feminizm – *Backlash* Susan Faludi jest jednym z rekwizytów otaczających bohaterkę, będącą „ofiara” (w znaczeniu backlashowym) rewolucji feministycznej. Ponieważ w takim społeczeństwie kobieta może być „kim chce”, musi korzystać z oferty poradników i pism kolorowych doradzających „jak żyć”, objaśniających niezrozumiałą, bo zbyt bogatą rzeczywistość. Postfeminizm nakierowany jest na budowanie indywidualnej tożsamości, na style życia przeżywane dzięki dobrodziejstwu terapii indywidualnej serwowanej przez poradniki. Justyna – traktuję ją jako modelową bohaterkę Grocholi – nie uczestniczy w rzeczywistości konsumpcyjnej. Uderza w prozie tej pisarki zupełny niemal brak rzeczy, tych podstawowych charakterystyk konsumpcjonizmu. Z jedynej wyprawy do centrum handlowego bohaterka wraca z niczym – nie została obsłużona, nie zakwalifikowano jej do społeczności konsumentów, znajduje się zatem poza granicą ekonomii konsumeryzmu. Do kultury poradników przynależy niejako od drugiej strony – to ona jest ich autorką. Z tego też względu wyznania obu bohaterek, mimo pozornego podobieństwa, fundamentalnie się różnią – Bridget spisując swe wyznania odwołuje się nieustannie do wzorcowej poetyki piśmienności – do listy, spisu: wciąż ujmuje w formę tabelarycznych zestawień ilość spożytych kalorii, jednostek alkoholu, papierosów i „bzykanka”. Tymczasem zasadniczą formą, do której nawiązuje narracja w prozie Grocholi, jest list – początkowo bohaterka wpłata w tok narracji listy pisane w ramach pracy w redakcji, intryga miłosna toczy się w konwencji epistolarnej wymiany listów między nią a Niebieskim, wreszcie Judyta przetwarza narrację „jednoosobową” na dialog listów kierowanych do samej siebie.

Pozostałe narracyjne formy w jej utworach mają strukturę pochodną, np. są narracjami wieloperspektywicznymi (*Osobowość ćmy*), dialogami (z Wiśniewskim), lamentacją (*Przegryźć dżdżownicę*). Proweniencja listu jest oralna – list retorycznie uformowany jest tożsamy z mową powitalną, której topikę kopiuje. *Topoi* mowy powitalnej: zwrot *ad personam*, *salutatio*-pochwała, przedstawienie siebie (w liście te funkcję spełnia podpis), wyłączenie swojej sprawy przez pochlebstwo i próbę wzruszenia osoby słuchającej³⁹ odnajdujemy w dowolnie wybranym z listów:

Kochana Judyto, nie zachowuj się jak niedojrzała kobieta. Nie pij alkoholu, bo to nie jest żadne rozwiązanie Twoich problemów. Nie wracaj do palenia. Pracuj dla tego życia tak, jakbyś miała żyć wiecznie, i pracuj na tamto życie tak, jakbyś miała jutro umrzeć. Bądź cierpliwa. Sześć tygodni to nie wieczność... Pozdrawiam Cię mocno, Judyta⁴⁰.

Ukształtowanie stylistyczno-kompozycyjne prozy Grocholi, także za sprawą nasylenia jej pytaniami retorycznymi, wykrzyknieniami (już w tytułach!) i innymi wykładnikami fingowania odbiorcy, operowania stylem formularnym, m.in. poprzez zastosowanie sentencji i aforyzmów, dzięki nastawieniu na interakcję z audy-

³⁸ *Nigdy w życiu!* miałyby być polską „odpowiedzią” na ten utwór Helen Fielding, Grochola stanowczo zaprzecza takiej ewentualności.

³⁹ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 215–216.

⁴⁰ K. Grochola, *Ja wam pokażę!*, s. 317.

torium poprzez używanie strategii autobiografii oraz komponowanie fabuły z serii anegdot lub przepracowanych przykładów⁴¹, wreszcie za sprawą tzw. ciężkich figur (w tradycyjnej epice są to postaci spajające epizody, u Grocholi ich funkcję pełnią wyraziste puenty), wpisuje się doskonale w reżim wypowiedzi ustnej, w oralność. W moim przekonaniu twórczość tej pisarki mieści się w ramach tej użytkowej formy wypowiedzi, jaką jest (auto)terapia mówiona, w formie pisanej przybierająca kształt poradnika⁴².

Tożsamość w kulturze poradników

Poradnik jest modelową narracją tożsamościową nowoczesności. A. Giddens opiera swą analizę *Nowoczesności i tożsamości* na lekturze podręcznika autoterapii Janette Rainwater *Self-Therapy* (1989). Pytania, które stawia autorka: jak żyć? co robić? uważa za kluczowe zapytania każdego mieszkańca ponowoczesności, pytania egzystencjalne. J. Rainwater twierdzi, że terapia prowadzona przez terapeutę nie wystarcza do spełnienia procesów samorealizacji, możliwe jest to tylko dzięki zaangażowaniu jednostki, a więc dzięki autoterapii, która jest stanem podwyższonej refleksyjności, refleksyjnym zaangażowaniem, samoobserwacją, osiąganym dzięki m.in. prowadzeniu dziennika oraz układaniu „imaginacyjnej oraz faktycznej autobiografii”. „W przebiegu autoterapii kluczową rolę odgrywa «myślenie autobiograficzne»” – pisze socjolog⁴³. Polega ono na narracyjnym spajaniu, co pozwala na integrację trzech aspektów czasu: teraźniejszości, traumy przeszłości, otwarcia na przyszłość. Pomędzy „momentami” dokonuje się przejść, a zatem biografia to seria takich przejść. Przejście polega na podjęciu ryzyka, dlatego też mantrą autobiografii jest autentyczność – jak widać narracyjność i pisanie kobiece to struktury homologiczne. Ponadto, opowieść socjologa o sposobach konstruowania własnej biografii zbliżona jest do narracji opisującej przekształcanie feminizmu w postfeminizm: według tego autora tezy Rainwater nie wynikają jedynie z nowoczesnego nacisku na indywidualizm; pośrednio są np. pokłosiem zaniku tradycji i braku barier w wyborach życia codziennego. Przymus wyboru powoduje zjawisko „życia zorientowanego na styl życia”, tj. zespół praktyk materializujących narrację życia (w języku Zygmunta Baumana „styl życia” to „szaty dla tożsamości”). Wybór danego stylu jest uwarunkowany ułożeniem socjokulturowym jednostki, a więc czynnikiem warunkującym wielość wyborów jest uzależnienie przekonań od kontekstu (chodzi o posttradycyjny kres przekonania o epistemologicznej pewności), kolejnym zaś jest medialne zapośredniczenie doświadczenia (podpatrujemy wzorce życia w TV⁴⁴). Konkluzja:

⁴¹ Tu widać łączność poetyki prozy Grocholi z poetyką felietonu.

⁴² Na „mówione” źródła narracji poradnikowej wskazuje E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit., s. 91. K. Grochola jest całkowicie świadoma owych poradnikowych powinowactw, dowodem czego ich parodystyczne przekształcenia, jak np.: „Rano kobieta z prasy kobiecej wstaje i widzi w pościeli jego muskularną, delikatną w rysunku sylwetkę. Jest mocny, chociaż słaby”, *Nigdy w życiu!*, s. 144 (i cały passus na s. 138–144, pod znamienym tytułem „Wiem wszystko”). *Związki i rozwiązki miłosne*, s. 261: Grochola określona jest mianem profesjonalnego psychoterapeuty.

⁴³ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 100.

⁴⁴ „Moi rodzice są toksyczni – tak podaje literatura” – *Nigdy w życiu!*, s. 12. Charakterystyczne, że A. Wiśniewski, inaczej niż Grochola, nie zauważa homologii przekazu telewizyjnego.

wszystko to nas upewnia, że życiu można napisać scenariusz, wpisuje życie w opresję temporalności, choć jednocześnie zapewnia potrzebę kontroli, zapanowania nad własnym życiem.

Czym zatem jest terapia? „wpisanym w refleksyjny projekt tożsamości jednostki systemem eksperckim”, metodologią planowania życia⁴⁵ (naczelną tezę Giddensa to przecież teza o refleksyjności – samozwrotności nowoczesności). W poetykę poradnika wpisane jest przekonanie, że człowiek jest kowalem własnego losu, że z natury jest dobry, że różnego rodzaju niedobory da się wyrównać przez socjalizację, którą najlepiej prowadzić za pomocą prostych, acz skutecznych środków dydaktycznych. Te wypracowane z poradników założenia Grochola głosi wielokrotnie i wprost⁴⁶, podobnie jak i gloryfikuje promowaną przez poradniki kategorię rodziny. Własności⁴⁷ pisarstwa poradnikowego (głównie idzie o poradnictwo typu *self-help*) to stosowanie stylu bezpośredniego, dialogowość, stosowanie wielorakich form perswazji, strategia osiągania bliskości przez subiektywizm i wartościowanie, podkreślanie figury wirtualnego odbiorcy – „rzeczywistego” autoterapeuty, fingowanie przez autora wewnętrznego tekstu profesjonalisty lub/i aktora życiowych dramatów celem zbudowania strategii autorytetu, wcielanie się wirtualnego doradcy w baśniową figurę „wiedzącego”. Schematyczność poradnictwa związana jest z zerwaniem bezpośredniego kontaktu nadawcy z odbiorcą i szerokim adresem czytelnictwem, nawiązywanie tego kontaktu przez odwoływanie się do wiedzy potocznej, czyli tego, co jest najbardziej znane i bliskie, stosowanie egzemplów, aforyzmów, sentencji, instrukcji dydaktycznych, a głównie posługiwanie się stylem mówionym, stylem konwersacyjnym – są one konsekwencją przeniesienia terapii z relacji bezpośredniej na formę upośrednioną, zmediatyzowaną.

Z tego katalogu widać, że spełniają poradniki rolę modelu, analogonu dla kultury popularnej. Hasłem autoterapii jest „wyzdrowieć albo powtarzać”. „Odnosząc to zawołanie do popkultury nie mam na myśli jej «degeneracji», ale właśnie powtarzalność, jako podstawową figurę tak terapii, jak rozumienia”⁴⁸ – pisze Giddens.

Kultura poradników komentowana jest w dwu przeciwstawnych optykach, związanych z różnymi odpowiedziami na pytanie, kto jest członkiem eksperckiego gremium. Feminizm radykalny, jak pisze Edyta Zierkiewicz, poradniki uznaje za śmieci. Stanowisko Paula Lichtermana o rozrzedzonej kulturze (*Self-help Reading As a Thin Culture*, 1992) można uznać za ambiwalentne: w poradnikach śledzi on działanie ideologii terapeutycznej (założenie, że wina za niepowodzenia leży w kliencie terapii, a nie w ograniczającym go systemie kulturowo-społecznym), ale jednocześnie widzi w nich potencjał emancypacyjny – wszystko zależy od odbiorcy-klienta. Wendy Simons identyfikuje w poradnikach narzędzie opresji kobiet czyli „misternie tkane iluzje samopomocy”, ale z analizy kobiecej publiczności

go i wzorców życia codziennego: „Telewizor zapiernicza, tłucze tę sieczkę i wnosi atmosferę pseudoświata”, *Związki i rozwiązki miłosne*, s. 37. Grochola docenia rolę formotwórczą i doradczą „normalnych takich mediów jak pisma dla kobiet i miesięczniki dla mężczyzn, telewizja”, *ibidem*, s. 309.

⁴⁵ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 246.

⁴⁶ Np. w *Związkach i rozwiązaniach miłosnych*, na s. 138, 140, 190.

⁴⁷ Ich katalog podaję za pracą E. Zierkiewicz, *Poradnik...*, op. cit.

⁴⁸ A. Giddens, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 110.

poradnikowej (*Women and Self-Help Culture. Reading Between the Lines*, 1992) wynika, że kobiety czytają selektywnie i krytycznie, ponadto wypracowują własne, zazwyczaj niemierzalne i niezgodne z prawomocnie eksperckimi kryteria interpretacji i oceny poradników, jak np. wrażenie z lektury, konsekwencje dla życia itp. – tak więc stanowiska bardziej liberalne akcentują wspólnotowy i konwersacyjny aspekt kultury poradników.

Podobna rozbieżność ocen dotyka pisarstwa Grocholi: z punktu widzenia feminizmu zaangażowanego politycznie zawsze będzie ono „pomstowaniem na patriarchy na przyzbie” (K. Szczuka⁴⁹), z punktu widzenia odbiorcy popularnego jest zupełnie inaczej:

Lubię takie książki za współczesność, tak jak gazety trzeba je czytać tego dnia, kiedy są aktualne. Sprawiają, że można sobie pogderać z innymi lub powiedzieć, że to się dzieje tuż obok mojej stacji. I wtedy to jest przyjemne. Czytam je z tych samych powodów, dla których inni oglądają seriale⁵⁰.

Analiza przekazów telewizyjnych, szczególnie nowych (kobiecych) gatunków, jak *soap-opera* czy szerzej serial, wykazuje, że mają one te same cechy, co narracja poradnikowa: szczególną cechą oper mydlanych jest konwersacyjność, heterogłośność, polem konfliktu jest język, narracja posuwa się naprzód nie dzięki wydarzeniom, a rozmowom, plotkom⁵¹. Sama narracja, jak sądzi Giddens, jest tu ważniejsza od treści, podpowiada bowiem, jak budować opowieści o własnym życiu, co ma za zadanie „bezpiecznie równoważyć trudności z utrzymaniem narracji tożsamościowej w realnych sytuacjach życiowych”⁵². Innymi słowy – powieści Grocholi to, mimo wszystko, propedeutyka kobiecości.

The works of Katarzyna Grochola. Sketching out the reading directions

Abstract

The author of the article makes a claim that, beside forms like soap opera, the works of Katarzyna Grochola are the propaedeutics of femininity in the contemporary popular culture.

⁴⁹ Ibidem. Już po sformułowaniu tezy tego artykułu ukazała się powieść K. Grocholi *Trzepot skrzydeł* (Kraków 2008), tym razem przez Szczukę chwalona za podjęcie „ciemnych” wątków kobiecości – tematu przemocy domowej („Wydanie Drugie Poprawione”, TVN24, 15.06. 2008). Autorka została także wzięta przez środowiska feministek w obronę po deprecjonującym tematykę jej najnowszej książki wywiadzie w „Wysokich Obcasach” 2008/26 pt. *Polyanna Sienkiewicz krzepi*, z Katarzyną Grocholą rozmawia Jakub Janiszewski. „Wywiad Jakuba Janiszewskiego z Katarzyną Grocholą, [...] w dużej mierze przypomina zdawanie egzaminu z feminizmu przez ‘głupią pannę’ u profesora feminizmu. Co ciekawe, Janiszewski nie był zbyt nio zainteresowany samą istotą zjawiska przemocy domowej, o którym napisała Grochola, ponieważ wolał testować poziom prawdziwości feminizmu u Grocholi. Pogardę dla Grocholi oraz tematyki, o której pisze, podkreśla tytuł [wywiadu]” – czytam na stronie <http://www.feminoteka.pl/news.php?readmore=3269>, dostęp 3.07.2008.

⁵⁰ <http://www.biblionetka.pl/ks.asp?id=1965>, dostęp 10. 06.2008, komentarz dotyczy *Nigdy w życiu!*.

⁵¹ A. Nacher, *Telepłęcz...*, op. cit., s. 122.

⁵² Uwaga Giddensa odnosi się do oper mydlanych, *Nowoczesność...*, op. cit., s. 272.

The traditional romance novel, which used to serve the purpose of cultural communication, has ceased to function successfully in the post-traditional society. Today's medium of feminism is a "How to..." guidebook. This article situates Grochola's prose within the framework of the guidebook culture; this is indicated by its rhetorical, oratory (the poetics of a letter), conversational and utilitarian character (the poetics of a therapeutic dialogue). Grochola's writing is a kind of biblio(autho)therapy, and a guidebook, in the light of sociological investigations, is an exemplary identity narrative of the modern times.