

Monika Karpińska

NARRATOR(KA)?

Kreacja osoby mówiącej w *Kabarecie metafizycznym*
Manueli Gretkowskiej

Przypadający na rok 1991 debiut literacki Manueli Gretkowskiej – powieść *My zdies' emigranty* – zdaniem Magdaleny Raukuć¹, nie zapowiadał późniejszych cech charakterystycznych jej twórczości. Pisarstwo Gretkowskiej wpisuje się w okres przełomu w polskiej prozie nie tylko z uwagi na chronologiczne umiejscowienie. Stanowi konsekwencję funkcjonowania w rodzimej literaturze zjawiska określanego mianem postmodernizmu. Przemysław Czapliński określa ten nurt w słowach: „autor korzysta z prawa do posługiwania się wszystkimi składnikami narracji jako nośnikami sensu”². Znaczenia nabrały więc nie tylko pojedyncze słowa, ale też warstwa brzmieniowa, środki stylistyczne, konwencje literackie. W naturalny sposób dewaluacji uległa zatem fabuła polskiej powieści, gdyż, zdaniem Czaplińskiego, zasadą jej rozwoju stał się związek słów, nie zaś następstwo wydarzeń³. Tezę tę podtrzymuje Maciej Świerkocki, pisząc, iż literatura postmodernistyczna „przenosi kulturowy punkt ciężkości na dawny margines kultury, czyli na stronę młodych odbiorców, gatunków popularnych i pojętej po bachtinowsku sztuki karnawałowej, jarmarcznej”⁴. Słowa te trafnie charakteryzują również prozę Gretkowskiej.

Za najciekawszą formę narracyjną ponowoczesności uważa się sylwę⁵. W literaturze postmodernistycznej termin ten łączy się z mieszaniami gatunków, zmiennością poetyk i nastroju, stylizacjami i intertekstualnością. Wypowiedzi sylwiczne stanowią swoistą mozaikę tematyczną i stylistyczną. Co więcej, w badaniach nad sylwą podkreśla się jej tendencję do koncentracji na jednej tylko funkcji w obrębie danego utworu⁶. *Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej jest reprezentacją sylwy ponowoczesnej głównie z uwagi na ład kompozycyjny, stanowiący wynik porządku arbitralnego, oddalonego od zasad literackich⁷. W tym utworze deter-

¹ M. Raukuć, *Opowiadanie opowieści. Problem fabuły i konstrukcji literackiej w utworach Manueli Gretkowskiej* [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001, s. 149.

² P. Czapliński, *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec wielkich narracji* [w:] *Narracje na końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 40.

³ Tamże.

⁴ M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 65.

⁵ P. Czapliński, dz. cyt., s. 41.

⁶ S. Skwarczyńska, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 184.

⁷ P. Czapliński, dz. cyt., s. 42.

minantem organizacji tekstu jest słowo. Stanowi ono najczęściej koniec i początek każdej z mikrohistorii, składających się na fabułę. Fragmentaryczność opowieści, powstałej z połączonych scen, wizji czy nawet myśli jest cechą szczególną utworów Gretkowskiej. Podkreśla to rolę kontekstu w procesie nadawania tekstowi sensu⁸. Elementem, któremu została podporządkowana całość utworu, wydaje się przede wszystkim postać narratorki⁹.

Jak twierdzi Stanisław Burkot, ta „narratorka jest autorką i nie jest nią równocześnie”¹⁰. Z jednej strony nosi bowiem wyraźne cechy Gretkowskiej, jak choćby przytacza jej autorytety filozoficzne, z drugiej zaś wydaje się być uczestniczką opisywanych wydarzeń. Podobnie jak w innych powieściach, autorka prowadzi grę z czytelnikiem, sugerując elementy autobiograficzne, by po chwili je zanegować. Jak podkreśla Jolanta Pasterska, świadomość charakterystycznego dla Gretkowskiej zacierania różnic między fikcją a rzeczywistością, którego pisarka dokonuje również w wywiadach, jest w omawianym przypadku kluczową kompetencją czytelniczką¹¹. Hanna Pułaczewska pisze nawet o wielości narratorów w powieściach Gretkowskiej¹², argumentując tę tezę heterogenicznością ich postaw. W różnych partiach opowieści pierwszoosobowy narrator wciela się bowiem w jej bohaterów, by po chwili odseparować się od nich, snując filozoficzną refleksję.

Magdalena Raukuć nazywa ten zabieg „niemożnością rozdzielenia kompetencji poszczególnych nadawców”¹³. Ten sam literacki konstrukt odpowiada u Gretkowskiej za referowanie zdarzeń, realizację poszczególnych konwencji oraz odwołania do rzeczywistości pozaliterackiej. Narratorka *Kabaretu metafizycznego* jest więc nie tylko wszechwiedząca, ale również wszechwładna, niczym nieograniczona w obrębie tekstu. Czytelnik ma przy tym ciągle świadomość możliwości konotacji osoby mówiącej z autorką, do czego upoważnia go sama Gretkowska¹⁴.

I tak fragment otwierający utwór jest zapowiedzią narracji trzecioosobowej, relacjonującej. Stanowi opis wydarzeń w tytułowym kabarecie. Po chwili czytelnik zostaje jednak przeniesiony do świata wewnętrznych skojarzeń podmiotu mówiącego. Snute w powieści rozważania na temat filozofii, kultury, historii i sztuki są dla odbiorcy niesprawdzałne, jednak zawsze prowadzone w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Ich wymowa jest niejednoznaczna, niewątpliwie jednak stanowią one przejaw autokreacji, swoistej sztuki dla sztuki, zmierzającej ku zdefiniowaniu siebie. Narratorka konkretyzuje to w pytaniu: „Kim jestem? Erotyczny znak zapytania”¹⁵.

⁸ R. Nycz, *Sylny współczesne*, Kraków 1996, s. 47.

⁹ M. Raukuć, dz. cyt., s. 153.

¹⁰ S. Burkot, *Proza Manueli Gretkowskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2002, nr 11, s. 145.

¹¹ J. Pasterska, *Emigrantki, nomadki, wagabundki. Kobiecte narracje (e)migracyjne*, Rzeszów 2015, s. 167.

¹² H. Pułaczewska, *Postmodernizm i polskość w powieściach Manueli Gretkowskiej*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 161.

¹³ M. Raukuć, dz. cyt., s. 155.

¹⁴ J. Pasterska, dz. cyt., s. 167.

¹⁵ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 94.

Taki sposób budowania tekstu Raukuć nazywa pytaniem o możliwość i sens skłasyfikowania elementów budujących fikcję literacką¹⁶.

Prowadzi on również do pojęcia metafikcji. Czaplński definiuje je jako „nazywanie reguł tekstowej gry”¹⁷. W omawianym przypadku kluczem jest więc słowo „kabaret” odnoszące się do konwencji parodii i pastiszu. Wielowymiarowe elementy parodystyczne charakteryzują całą narrację *Kabaretu metafizycznego*. Ukazuje to już jeden z początkowych fragmentów utworu: „Jestem heretykiem miłości, moje łzy płyną do ciebie – wyrecytował z serwetki zakochany w Bebie Mazepo niemiecki student III roku sorbońskiej germanistyki. Poplamioną wierszem serwetką wytarł autentyczną łzę spływającą mu z zakochanego oka”¹⁸.

Przejaskrawiona stylizacja ma na celu ośmieszenie romansu jako literackiego gatunku. Zdaniem Burkota, ta ironiczna gra jest bezpośrednią parodią *Cierpień młodego Wertera* jako powieści niezwykle ważnej dla kultury europejskiej¹⁹. W tym wymiarze metafikcja Gretkowskiej stanowi również odwołanie międzytekstowe i swoistą „deziluzję”²⁰, gdyż nie stara się udawać zakorzenienia w świecie rzeczywistym, lecz właśnie w literackim. Trzecim aspektem metafikcji jest, za Czaplńskim, przedstawienie świata pozaliterackiego jako odrealnionego i nacechowanego oczywistą fikcyjnością. Zabieg ten występuje również w omawianym utworze:

Jednorozcowi poświęcono w Muzeum Cluny jedną z większych sal. Skąd to uprzywilejowanie? Jednorozec – wymierający gatunek parzystokopytnych, z jednym rogami i o powłóczystym spojrzeniu, przypominający śnieżnobiałego jelenia – był w średniowieczu niezwykle cenionym zwierzęciem [...]. Jednorozec stał się symbolem Chrystusa, zstępującego na Ziemię po znalezieniu Dziewicy godnej Jego boskiej istoty. Czyhający na niego myśliwi to grzeszna ludzkość wydająca Zbawiciela na mękę²¹.

W powyższym fragmencie fikcjonalność literatury zostaje wyrażona przy pomocy zestawienia baśni i dogmatu chrześcijańskiego. Połączenie elementów istotnych z błahymi cechuje nie tylko twórczość Gretkowskiej, ale literaturę postmodernistyczną w ogóle. Narracja *Kabaretu metafizycznego* jest więc rozwijana w formie swoistego konfliktu poznawczego. Przytoczony fragment to również reprezentacja zawartej w utworze stylizacji encyklopedycznej. Nie stanowi on jednak zbioru tradycyjnych informacji, a raczej – jak wspomniałam – pewną alternatywną rzeczywistość, skłaniającą czytelnika do autorefleksji.

Zakwestionowanie podziału na „wysokie” i „niskie” jest ponadto jednym z głównych postulatów immoralizmu, będącego kolejną z cech narracji drugiej powieści Gretkowskiej. Określenie to niesie ze sobą trzy podstawowe znaczenia:

¹⁶ M. Raukuć, dz. cyt., s. 156.

¹⁷ P. Czaplński, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 116.

¹⁸ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1999, s. 10.

¹⁹ S. Burkot, dz. cyt., s. 146.

²⁰ P. Czaplński, *Ślady przelotu...*, dz. cyt., s. 121.

²¹ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 18–19.

wyraża opozycję między artystą i społeczeństwem w formie prowokacji kulturowej, ujawnia związek z modernizmem oraz wyraża chęć odnalezienia nowej tożsamości przez autora²². W powieści Gretkowskiej artystów reprezentuje Wolfgang poeta oraz malarz Giugiu. Pierwszy z nich jest parodystyczną personifikacją tradycji literackiej, drugi zaś reprezentuje bohemę artystyczną i znacznie bardziej wpisuje się w postulaty postmodernistyczne:

- Nie masz szans. – Giugiu odwinął z gazety obraz i przyłożył do ściany nad lustrem.
- Nieżyły, prawda?
- Picasso. *Panny z Avignonu*. – student zareagował poprawnie na widok reprodukcji.
- Żaden Picasso i żadne *Panny z Avignonu* – Giugiu odstawił obraz na toaletkę. – Autorem jestem ja, Giugiu del Soldato. Spojrzałem krytycznie na ten obraz Picassa, rozszerzyłem go o tytuł, doklejając bilet kolejowy w dolnym prawym rogu. Teraz są to *Panny z Avignonu, z przesiadką w Bordeaux*. Można wyłącznie rozwijać osiągnięcia mistrzów. Prawdziwa sztuka się skończyła. Została tylko genialna Beba Mazepo²³.

Jest to niewątpliwa prowokacja obyczajowa, wynikająca z podania w wątpliwość etycznej wartości sztuki. Skłania ona czytelnika do rozważań na temat kryzysu humanistyki i ograniczeń ludzkiej kreatywności. Zawarty we fragmencie element intertekstualny nie tylko koreluje z rzeczywistością pozatekstową, ale również kwestionuje dotychczasowe znaczenie tradycji.

Artystką jest również wzmiankowana w powyższym fragmencie Beba, bodaj najbardziej kontrowersyjna postać w utworze. Kobieta reprezentuje sobą świat kiczu. Kontrastowe zestawienie męskich przedstawicieli świata artystycznego z Bebą podkreśla teoretyczny fakt, iż „kobieta jako kategoria filozoficzna od czasów jońskich definiowana jest jako inna męskiego podmiotu”²⁴. Kicz, charakteryzujący bohaterkę, widoczny jest w jej wizerunku scenicznym, opisie jej mieszkania, związanych z nią literackich motywach. Bez wątplenia relacje te mają charakter prześmiewczy. Zdaniem Magdaleny Miszczak, Gretkowska osiąga pożądany efekt dzięki poetyce przesytu, nagromadzeniu kiczowatych scen, opisów przestrzeni i bohaterów²⁵. Beba staje się kolejnym pretekstem dla zestawienia znaczących zagadnień moralno-filozoficznych z brakiem głębi czynności fizjologicznych i świata materialnego:

- Czy można uniknąć śmierci – spytała Beba oczu Wolfganga błagalnie w nią wpatrzonych.
- Owszem, trzeba wcześniej umrzeć – Jonatan skończył jeść czekoladkę i obejrzał swój pozłacany zegarek²⁶.

²² P. Czaplński, *Ślady przelotu...*, s. 182.

²³ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 12.

²⁴ J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001, s. 20.

²⁵ M. Miszczak, *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 144.

²⁶ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 73–74.

Immoralizatorski charakter tej prozy wyraża się więc także w parodiowaniu konwencji literackich. Sięgając po takie gatunki literatury popularnej, jak romans, powieść erotyczna czy nawet pornograficzna, Gretkowska osiąga efekt emancypacji²⁷, a więc literackiego wyswobodzenia się z tabu i zakazów kulturowych. Należy jednak podkreślić, że celem pisarstwa immoralizatorskiego nie jest podważenie konkretnego zbioru prawd i zastąpienie go innym. Pisarz dąży w procesie twórczym przede wszystkim do wyrażenia siebie, dlatego też – jak zaznacza Czaplński – „nigdy nie wiemy czego po nim oczekiwać”²⁸. Owo „pisanie siebie” jest w tym przypadku czystym aktem artystycznego wyrazu.

Sposób prowadzenia narracji *Kabaretu metafizycznego* wpisuje ten utwór także w krąg powieści inicjacyjnych. Za formę podawczą tego gatunku Jerzy Illg uznaje: „pouczenia, wykłady i przypowieści ilustrujące i objaśniające ukryty sens przygód czy epizodów z życia adepta lub mistrza”²⁹. Funkcję tę przyjmują często refleksje nadawcy wypowiedzi, dotyczące kwestii kulturowych:

Wejście do odbytu, do labiryntu wnętrza ciała. Czym innym, jak nie miejscem inicjacji, jest nagie ciało. Błądzimy po nim rękoma, szukając rozkoszy, aż trafimy na wejście do labiryntu obiecujące wtajemniczenie w kogoś, w miłość. [...] Mężczyzna ma jedno wejście do labiryntu – anus. Kobieta, obdarzoną anusem i waginą, symbolizuje labirynt o dwu wejściach, rzadko kiedy rysowany na posadzkach średniowiecznych katedr³⁰.

Motyw labiryntu jest bardzo charakterystyczny dla literatury postmodernistycznej³¹. Ponadto, tego rodzaju obszernie partie narratorskie pozwalają określić utwór Gretkowskiej mianem mitografii inicjacyjnej³². Zdaniem Czaplńskiego, rytuał inicjacji dotyczy bowiem nie tylko bohatera, ale również, poprzez deziluzję fikcyjnego świata, autorki³³. Uczy ona czytelnika odczytywania własnej twórczości. Wskazówki te zawarte są m. in. w elementach metafizycznych, które zostały już wyżej omówione.

Warto również zadać pytanie o perspektywę kobiecości w utworze. Jak wspomniałam, pisarka wykorzystuje konwencję powieści erotycznej. Łamiąca tabu seksualność stanowi znaczącą cechę prozy Gretkowskiej. Pisarka podkreśla wagę seksualności w wydanym niemal dwadzieścia pięć lat później wywiadzie-rzecz *Trudno z miłości się podnieść*³⁴. W centrum *Kabaretu metafizycznego* nie została

²⁷ P. Czaplński, *Ślady przelotu...*, s. 183.

²⁸ Tamże, s. 185.

²⁹ J. Illg, *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 3 (74), s. 103.

³⁰ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 7.

³¹ R. Wijowski, *Postmodernizm. Wartość powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012, s. 166.

³² P. Czaplński, *Ślady przelotu...*, s. 206.

³³ Tamże.

³⁴ M. Gretkowska, *Trudno z miłości się podnieść*, rozmowę prowadziła P. Pustkowiak, Warszawa 2019, s. 166.

jednak postawiona postać męska ani jej atrybuty – jak można by spodziewać się po kobiecie autorce. Fabuła koncentruje się wokół kobiecej seksualności, a główny motyw powieści stanowi posiadanie przez Bebę dwóch lechtaczek. Osobliwość ta stała się przyczyną kariery scenicznej kobiety, jej popularności i uwielbienia ze strony mężczyzn, ale legła także u podstaw jej poczucia wyobcowania, ogromnej samotności i pragnienia bycia normalną. Dopiero po akcie inicjacyjnym i utracie zbędnej części ciała, Beba staje się spokojna i szczęśliwa u boku kochanego mężczyzny. Jak podkreśla Joanna Chłosta-Zielonka, ten schemat fabularny stanowi pastisz i ironiczne ujęcie społecznej roli kobiet³⁵. Narratorka w następujących słowach relacjonuje przemianę Beby:

Tydzień później przyszli razem do kabaretu. Ona w szarej, perkalowej sukience, ściskając lakierowaną zniszczoną torebkę, wspierała się na jego ramieniu. Nerwowo odrzucała z oczu wyblakłą grzywkę przeszkadzającą patrzeć zakochanym wzrokiem na Wolfganga. Dosiedli się do Jonatana. Publiczność rozpoznała w poszarzałej, ocięzanej Bebie swą gwiazdę³⁶.

W powyższym opisie „kobiety upadłej” wyraźnie daje się zaobserwować pewien moralizatorski ton. Utwór zdaje się ostrzegać odbiorcę przed przykrymi skutkami dopasowania się tej kobiety do tradycyjnej roli. Beba traci cały swój blask i polot, mimo że spełniła swoje marzenia i wyżyła się poczucia inności. Idealizowana miłość Wolfganga sprowadza się do zamachu na artystyczną, kobiecą indywidualność³⁷.

A jednak kontakty seksualne bohaterki Gretkowskiej mogą być ujmowane również jako „antidotum na alienację i samotność”³⁸. Stanowią one wyraz poszukiwania „androgynicznej pełni”. To w niej kobieta jest zdolna do konceptualizacji własnej osobowości i tożsamości, wolnych od wpływów społecznych. Gretkowska potwierdza, że płeć jest nałożona jednostce przez kulturę³⁹, a przy tym dokonuje rozróżnienia kobiecej i męskiej seksualności. Trafnie podsumowuje to Barbara Gutkowska w słowach:

Akt seksualny jest dla Wolfganga, mężczyzny, ukoronowaniem, zwieńczeniem miłości. Natomiast przemiana kobiety, niesamowitej Beby, w szarą, przeciętną, potulną i bezgranicznie zakochaną, ale w końcu szczęśliwą, normalną kobietę, wiąże się nie tylko ze spowszednieniem, odwznośleniem uczucia, lecz i zdegradowaniem kobiety⁴⁰.

³⁵ J. Chłosta-Zielonka, *Gry Manueli. O motywie kobiecości w prozie Manueli Gretkowskiej*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2007–2008, nr 3–4, s. 127.

³⁶ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, s. 115.

³⁷ B. Gutkowska, *Kobieta w kabarecie metafizycznym Manueli Gretkowskiej [w:] Modernizm i feminizm. Postacie w literaturze kobiecej polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 245.

³⁸ Tamże, s. 244.

³⁹ J. Pasterska, dz. cyt., s. 185.

⁴⁰ B. Gutkowska, dz. cyt., s. 245.

Gretkowska odnosi się więc do kultury patriarchalnej i społecznych ról przypisanych płciom. Beba-artystka, choć podziwiana przez mężczyzn, funkcjonuje bardziej jako dzieło sztuki niż jej twórca. Co więcej, fakt ten skontrastowany zostaje z podkreślanym samozadowoleniem mężczyzn (pisarza i malarza). Funkcjonuje ono, mimo że nie jest poparte żadnymi sukcesami. Wręcz przeciwnie, ich twórczość jest nieudolna i wtórna, zaś rozterki tendencyjne i powierzchowne. Tragizm kobiecości u Gretkowskiej polega na niemożności osiągnięcia samospełnienia przez bohaterki. Nie daje go bowiem ani walka z kulturowym modelem, ani też wpasowanie się w niego, co pokazuje postać Beby. Osiąga szczęście, okupione jednakże ofiarą z własnej osobowości i możliwości artystycznego wyrazu. Zwieńczenie utworu, w którym Wolfgang zajmuje miejsce Beby na scenie kabaretu, może więc być wyrazem owej „androgynicznej pełni”, stanu, w którym znikają wszelkie międzypłciowe podziały⁴¹. Wyraża ono jednak także patriarchalny podbój, w wyniku którego mężczyzna odbiera kobiecie jej pozycję, sprowadzając ją za pomocą aktu seksualnego do stereotypowej roli osoby posłusznej, uległej, niewidzialnej⁴².

Antynomiczny charakter powieści stanowi jednak jej główny cel. Sprzeczność optyki emancypacyjnej kobiet i poszukiwania międzypłciowej jedności wyrażona jest również w narracji. Inklinacje feministyczne, charakter elementów metafizycznych oraz autobiograficzna gra z czytelnikiem sugerują, że ma on do czynienia z narratorką. Osoba mówiąca nie stroni jednak od przyjmowania męskiego punktu widzenia, z łatwością oddając głos tak kobietom, jak i mężczyznom. Referując wspólne dylematy, narratorka *Kabaretu metafizycznego* zmierza ku zniwelowaniu kulturowych różnic. W tym wymiarze narracja jako dyskurs w powieści najdobitniej wyraża zasadniczą jej wymowę: dążenie do określenia tożsamości społecznej i kulturowej jednostki.

Monika Karpińska

The narrator. Creation of the speaker in *Metaphysical cabaret* of Manuela Gretkowska

Summary

The aim of the article is to show the feminist tendencies of Manuela Gretkowska in the process of creating a speaker in the novel *Metaphysical cabaret*. Both the functions of the novel's narrator and the socio-cultural context of femininity and its impact on the work have been analyzed. The article aims at the conclusion about the desirability of creating a female narrator of the novel, inscribing it in the wider current of contemporary postmodern writing.

⁴¹ M. Kowalczyk, *Błękitny Anioł, diwa, femme fatale, dziwadło...? O konstrukcji postaci Beby Mezzoppo w „Kabarecie metafizycznym” Manuely Gretkowskiej* [w:] *Między człowiekiem i człowiekiem*, red. M. Burta, M. Kryszczuk, S. Sobieraj, Siedlce 2013, s. 268.

⁴² A. Nęcka, *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*, Mikołów 2012, s. 15.