



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Intymność w "Polce" Manueli Gretkowskiej

Author: Barbara Gutkowska

Citation style: Gutkowska Barbara. (2003). Intymność w "Polce" Manueli Gretkowskiej. W: M. Kisiel, P. Majerski, Z. Marcinów (red.), "Godność i styl" (S. 264-274). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

BARBARA GUTKOWSKA

Intymność w *Polce* Manieli Gretkowskiej

Manuela Gretkowska od chwili debiutu — czyli powieści *My zdies' emigranty* (1992) — uznawana jest za najbardziej kontrowersyjną pisarkę pokolenia „bruLionu” i ma już swoje trwałe miejsce nie tylko na *Parnasie bis*¹, ale i na „parnasie prim”², zarezerwowanym dla tych, którzy odnieśli czytelniczy i kasowy sukces. Kolejne książki — *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), *Podręcznik do ludzi* (1996), *Światowidz* (1998), *Namiętnik* (1998), *Silikon* (2000), *Polka* (2001), współpraca z filmem i telewizją³, felietonowa i reportażowa obecność w wysokonakładowych czasopismach — potwierdziły umiejętność wpisania się tej autorki w mechanizmy rynku wydawniczego sprawnie prowadzoną autoklramą, przekorną strategią funkcjonowania w środowisku literackim i show-biznesu oraz przekraczaniem w powieściach i wypowiedziach felietonowych obyczajowego i językowego tabu. Pracowita autorka od lat potrafi doskonale wykorzystać sprzyjającą koniunkturę, trafić w czas, w oczekiwania i zainteresowania czytelników. Początkowo rówieśnicza krytyka z powagą głosiła, iż Gretkowska stworzyła nową jakość w literaturze polskiej, sytuując się pomiędzy tradycyjną powieścią a eksperymentem⁴. Równie nobilitującą pochwałą dla autorki *Tarota paryskiego* było też twierdzenie, iż: „Celująco zdała test pokoleniowy. Gretkowska to ja”⁵,

¹ Zob. hasło: *Gretkowska Manuela*. W: K. Varga, P. Dunin-Wąsowicz: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Warszawa 1995, s. 35-37.

² Zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1998, s. 227.

³ Gretkowska jest m.in. autorką scenariusza do *Szamanki* Andrzeja Żuławskiego i serialu telewizyjnego *Miasteczko*.

⁴ K. Varga: *Casus Gretkowska, czyli wyjście z getta*. „Nowy Nurt” 1995, nr 16, s. 14.

⁵ M. Rabizo-Birek: *Moje przypadki z Manułą Gretkowską*. „Nowy Nurt” 1995, nr 16, s. 7.

choć jednocześnie inni recenzenci, wywodzący się z tej generacji, określali jej twórczość jako „największe rozczarowanie młodych głośnych autołów”, a nawet „postrach pokolenia”⁶. Tym drugim sekundował Julian Kornhauser, który ocenił dokonania pokolenia „bruLionu” w artykule pod wiele mówiącym tytułem *Barbarzyńcy i wypełniacze*. Młoda literatura spod znaku Gretkowskiej występowała w jego wizji rzeczywistości literackiej w roli konferansjera-zabawiacza, łączącego swym wątpliwej wartości słowem obrazy niespójne i pozbawione wszelkiej aksjologii. Sąd Kornhausera doskonale rysował obraz konfliktu, jaki się wówczas w polskiej literaturze rozgrywał⁷.

Zdystansowana do polskości, Polaków, historii i społecznych zadań literatury, penetrująca zakurzone foliały w poszukiwaniu analogii pomiędzy świętą a prostytutką, zafascynowana kabałą, Derridą i tarotem na równi z mitami, malarstwem, twórczością Potockiego, Cortazara, Herberta, Marqueza, Bobkowskiego, Millera, Witkacego, Gombrowicza czy Mrożka, wypowiadająca kontrowersyjne sądy „narcystyczna” Gretkowska jawiła się jako zagrożenie polskiej tożsamości. A ponieważ przez długi czas nawet już samo porównanie autora z Narcyzem było w naszej literaturze największą naganą, jej twórczość odczytywano w kategoriach prowokacji i skandalu⁸, czyli nadano jej — nie bez udziału samej autorki — status „istnienia nieliterackiego”⁹.

⁶ P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga: *Parnas...*, s. 36. Najbardziej jednak „przestraszył się” Gretkowskiej (ale również Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke i Olgi Tokarczuk) Andrzej Ziemięwicz, który w znamienity sposób spuentował pojawienie się w latach 90. młodych, „narcystycznych” autorek: „Runęły baby w literaturę. Groza narasta. [...] Zakochane w sobie i swojej prozie, bez miłosierdzia produkują kawałek za kawałkiem!”. Zob. Idem: *Babski przełom*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 29, s. 11.

⁷ „Pod koniec lat osiemdziesiątych prorokowałem, że literatura w nowej sytuacji politycznej odejdzie od tradycyjnych powinności i wybierze status bezstronnego kreatora czy wręcz zabawiacza dla stosunkowo niewielkiej liczby czytelników. To się całkowicie spełniło. Uważałem taką sytuację za objaw normalności życia kulturalnego, a właściwie publicznego. Nie wziąłem jednak pod uwagę dawnych przyzwyczajęń. Normalność, ale za jaką cenę? Za cenę przekreślenia całej tradycji i śmiania się w głos poświęconym wartościom, które nieprzerwanie kształtować będą naszą tożsamość? Za cenę udawania i ślepej wiary w zwycięstwo języka nad prawdą o człowieku?”. J. Kornhauser: *Barbarzyńcy i wypełniacze*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 3, s. 13.

⁸ Proza Gretkowskiej opisywana bywa także w formułach postmodernizmu, feminizmu, teologii feministycznej, „inkluzji sprzeczności”, kiczu i gry z kiczem. Zob. m.in. A. Nasilowska: *Pożegnanie prowincjonalizmu*. „Polityka - Kultura” [Dodatek do: „Polityka”] 1994, nr 48 oraz *Przeciw oczywistościom*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4; G. Borkowska: *Cyganeria paryska*. „Polityka - Kultura” [Dodatek do: „Polityka”] 1994, nr 35; P. Czaplinski: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*. „Kresy” 1997, nr 2; M. Miszcza: *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*. „Teksty Drugie” 1998, nr 6. Odnotujemy tylko, że od *Namiętnika* D. Nowacki widzi w Gretkowskiej już tylko „skandalistkę po *face-liftingu*”. Zob. Idem: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 25.

⁹ Por. na temat skandalu i prowokacji M. Tramer: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*. Katowice 2000: „[...] przyjmując za oburzonym czytelnikiem skanda-

Z czasem pozycja „skandalistki” okazała się jednak chyba niezbyt wygodna dla niej samej, skoro skarży się w *Polce* na ostracyzm środowiskowy¹⁰ i podejmuje mało skandaliczny motyw macierzyństwa, o którego massmedialnej postaci już w 1999 roku napisała:

Oczywiście, macierzyństwo można wykorzystać do stworzenia wizerunku ludzkiej artystki. Matki, czule tulącej bobaska, wypinającej dumnie brzuch: „Jestem nie tylko gwiazdą, ale i kobietą”. [...] W ten sposób pokazuje się w mediach czy raczej w medialnym cyrku nowo narodzoną niewinność i jakże ludzkie, normalne szczęście matki. Coś jest w tej obopólnej grze nieuczciwego. Z jednej strony czyhanie na sensację, z drugiej — genetyczny ekshibicjonizm: „Uwaga, rozmnażam się!”¹¹.

Trudno nie dostrzec, że *Polka*, będąca przede wszystkim publicznym celebrowaniem „brzemiennego problemu”, jest przedłożeniem publiczności czytającej takiego właśnie „ludzkiego” wizerunku byłej skandalistki. Kilkakrotnie w trakcie lektury natrafiamy na tzw. scenki „z życia” mające uwiarygodnić zaskakującą niektórych „normalność” autorki¹², której zapiski kreślą nadto wielowymiarowy autoportret: przyszłej matki — notującej na mocy paktu autobiograficznego (P. Lejeune) odczucia kobiety **odkrywającej** w sobie lęk, ale i ciekawość przed nieznanym, wzrastające poczucie odpowiedzialności, miłość i czułość do nie narodzonego jeszcze dziecka i jego ojca; autorki — „dziennikarza intymnego”, świadomej konwencjonalności każdego zapisu, **odsłaniającej** w autotematycznych i metaliterackich dygresjach polemiczną pasję w dekonstrukcji kodów społecznych rządzących literaturą¹³; publicystki — żywo i ostro opisującej współczesność; Polki — **nie ukrywającej** swej tęsknoty

liczny status utworu, należy przyjąć jednocześnie zakwestionowanie statusu jego literackości” (ibidem, s. 9).

¹⁰ „Telefon od wydawczynie. Wróciła z Targów we Frankfurcie, przywiozła artykuły, w których Niemcy pytają, czemu nie przyjechałam. Odpowiedź jest prosta: na Targi w tym roku nie zapraszano z Niemiec, ale z Polski. Nie załapałam się. Wcześniej tak, za rok pewnie też pojadę, jednak na huczne obchody Dni polskich nikt z kraju mnie nie zaprosił. We Frankfurcie Hiszpanie kupili *Kabaret metafizyczny*, wydadzą pod koniec przyszłego roku.”; „Opowiada o jakimś słowniku pisarek polskich, gdzie autorki nie zamieściły o mnie nawet noty biograficznej. Dzięki temu zyskałam tytuł pierwszej »Polskiej Niepisarki.«” (M. Gretkowska: *Polka*. Warszawa 2001, s. 135, 333. Dalsze cytaty z tego wydania, przy każdym podaję numer strony).

¹¹ M. Gretkowska: *Ciąża publicznie urojona*. „Cosmopolitan” 1999, nr 6. Przedruk w: M. Gretkowska: *Silikon*. Warszawa 2000, s. 102.

¹² Np.: „Pani obsługująca aparaturę nie może się nadziwić, że jestem normalna” (*Polka* s. 192).

¹³ „Na ten stale obecny, „wojowniczy” aspekt pisarstwa Gretkowskiej, którego konsekwencją jest „odrzućcie” Gretkowskiej przez krytyków z „krajowego centrum”, zwraca uwagę H. Filipowicz: „Polska literatura emigracyjna” — próba teorii. Przeł. K. Korzyk. „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 16—61.

za bliskimi i Polską, bo znużonej już Szwecją i „tragikomicznym: rozpięciem na krzyżu czasoprzestrzeni” (s. 155), ale ciągle planującej dalsze wędrówki po świecie (marzenie o Australii). Zdaje się zatem, że rządzi *Polką* figura ujawniania.

Od chwili debiutu w prozie Gretkowskiej dostrzegalny był przewrotny i prowokacyjny aliaż fikcji i prawdy, pomieszania wątków zmyślonych z wątkami autobiograficznymi w taki sposób, iż zatarciu podlegał czasami podział na wykreowane i prawdziwe¹⁴. Podjęcie w *Polce* formy dziennika ciąży podkreśla wagę odniesień do rzeczywistości (pisarka w kwietniu 2000 roku urodziła córkę), analogicznie do okładki książki, sugerującej przedstawienie tego, co dotąd było ukryte, bo zbyt intymne¹⁵, lub celowo zakryte — maskami narratorek-bohaterek i prowadzoną przez nie grą z czytelnikiem. Tyle tylko, że pomieszczone na okładce zdjęcie, czyli —

Zmysłowe ciało z jedną okrągłą, drugą zaostrzoną piersią, pikującą w widza. Białawe ciało larwy, zrzucającej z siebie krwawy kokon. Zakryta kontuszem, wyrrywająca się Nike albo niewolnica.

s. 264

— nie ma twarzy Manueli Gretkowskiej, chociaż fotografia z czwartej strony okładki przedstawia już Manuę Gretkowską w negliżu. Dziennik intymny zatem czy raczej kolejną, tym razem jawnie autobiograficzną powieść, powieść-dziennik o miłości i pracy, przetwarzaniu codzienności w literaturę, snuje pisarka, która w *Podręczniku do ludzi* napisała:

Chciałabyś wiedzieć, co tu robisz i kim ty jesteś. Spójrz na siebie w lustrze, weź drugie lustro, by lepiej widzieć. Po hebrajsku „twarz” jest zawsze w liczbie mnogiej. Zobaczysz swoje odbicie powtórzone nieskończoną ilość razy między dwoma lustrami. Kim jesteś ty sama? Nie jesteś sama, **za tobą są niezliczone postacie**, za szklaną taflą. [...] Posłuchaj swego hebrajskiego imienia, *Manuela* — co znaczy *Bóg z nami*. Z Nami.¹⁶

Wystarczy przyjrzeć się fotografiom Gretkowskiej zamieszczanym na okładkach jej książek, by dostrzec, że żadna z nich się nie powtarza, że mimo tożsamości osoby wszystkie ujęcia twarzy i postaci są odmienne. Podobnie dzieje się z jej utworami, które, choć różnią się formą, powtarzają — jak-

¹⁴ Por. P. Czaplinski: *Sztuka prozatorska...*, s. 76–77.

¹⁵ Szczegółowe omówienie kategorii intymności daje R. Lubas-Bartoszyńska: *Wprowadzenie do problematyki intymności jako kategorii poznawczej w literaturze*. „Ruch Literacki” 1984, z. 1–2, s. 21–34.

¹⁶ M. Gretkowska: *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1996, s. 185. W cytacie podkr. B.G.

kolwiek w różnym nasileniu — te same motywy, pasje, pytania, tworzące osnowę tej twórczości. Można ją określić — za G. Bataille'em — jako zapis doświadczenia wewnętrznego, rozumianego jako stan ekstazy, zdziwienia, zachwytu i poznawania, który do *Polki* ujawniał się w odkrywaniu koincydencji, współzależności i analogii pomiędzy różnymi poziomami bytu. Temu podporządkowane były badawcze poszukiwania narratorki w *My zdies' emigranty* dotyczące kultu skupiającej w sobie świętość i grzech Marii Magdaleny, objaśnianie arkanów tarota, którego system opiera się na zasadzie opozycji binarnych, czy nawet nadmiar wątków erotycznych w *Tarocie paryskim* i *Kabarecie metafizycznym*. A że jedność ludzkiego bytu rozwija się w dwoistości płci, nie bez przyczyny niemal każda z opowieści Gretkowskiej kończyła się erotyczną sceną. Nadrzędnym celem i sensem działań narratorek i bohaterów było doznanie *coincidentia oppositorum*, co świadczyło o rozdarciu i niezadowoleniu bohaterów z ich obecnej sytuacji i ludzkiej kondycji. W *Polce* dzieje się inaczej — w jej finale pojawia się dziecko, miłość określana jest jako *coexistentia oppositorum* (s. 217), a tęsknotę za utraconym rajem i zniesieniem przeciwieństw zastąpiła zgoda na świat, uspokojenie, poczucie spełnienia.

Proza Gretkowskiej przypominała do tej pory tkaninę, której „tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie — teksturze — podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”¹⁷. Czy *Polka*, będąc — jak twierdzi większość recenzentów¹⁸ — dziennikiem intymnym lub „najbardziej intymną z książek pisarki”, jest tym utworem, w którym tożsamość autorki-narratorki-bohaterki podlega scaleniu? Sugerowałby to tytuł książki, wskazujący punkt centralny tej krystalizacji, jednak lektura *Polki* ujawnia jego wieloznaczność.

Klasyczny dziennik intymny ma jednego adresata, którym jest sam autor starający się odpowiedzieć na pytanie — kim jestem, jakie jest moje „ja” (Gusdorf). Od czasu publikacji w 1938 roku dzienników André Gide'a wiadomo, że kategoria intymności znacząco poszerzyła swą pojemność, jeśli odbiorcami wydawanych za życia autora intymnych wyznań byli odbiorcy współcześni. „Ciężownik” Gretkowskiej idzie, co oczywiste, tym śladem, tym bardziej że jego historia jako żywo przypomina historię powstania *Dzienników Gombrowicza* (tę formę zasugerował Gombrowiczowi Jerzy Giedroyc). *Polka* została bowiem napisana za namową jednego z jego głównych bohaterów, adresata pomieszczonej na końcu książki dedykacji — Piotra Pietuchy,

¹⁷ R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 92.

¹⁸ Por. m.in. J.W. Kamiński: *Kim jest mama?* „Rzeczpospolita” 2001, nr 131; L. Bugajski: *Matka Polki*. „Uroda” 2001, nr 8; K. Dunin: *Ładna Polka*. „Res Publica Nowa” 2001, nr 8.

życiowego partnera pisarki, który tym sposobem doznał podwójnego ojcostwa: Polki — córki Manueli Gretkowskiej i *Polki* — książki:

A gdybyś opisała, dzień po dniu, co się z tobą dzieje? [...] Dla feministek za kobiece, dla pisarek banalne, bo normalne. [...] Nikt tego nie opisał. Albo landszafty macierzyństwa, albo skrobanki. Co ci szkodzi?

s. 73

Polka pisana była więc od początku nie tylko „na zamówienie”, ale i na przekór wszelkim literackim stereotypom macierzyństwa — i tym wywiedzionym z prozy dwudziestolecia międzywojennego za sprawą Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej czy Wandy Melcer, i tym najnowszym, związanym postfeministycznym kultem kobiety biologicznej, który obserwować można w pisarstwie Anny Nasiłowskiej, Jolanty Brach-Czajny czy Olgi Tokarczuk¹⁹. Żadnego skrajnego naturalizmu ani „transu egzystencjalnego” tutaj nie znajdziemy, podobnie jak nie odnajdziemy potwierdzenia większości podręcznikowo-poradnikowych stereotypów na temat ciąży i porodu, bo i te są w *Polce* kwestionowane. Ale nie znajdziemy też intymności, tylko to, co określić można mianem zweryfikowanego życiem stereotypu — doświadczenie:

Opisuję stany fizjologiczne powszechne, chyba pół ludzkości przeżywa te stany, więc to żadna intymność, skoro wszystkie kobiety, które są w ciąży, mają mdłości itd. To nie jest intymność.²⁰

— twierdzi Gretkowska, podważając stosowanie kryterium intymności do tematu ciąży i cielesności, w którym przejawia się, jej zdaniem, wyłącznie to, co powszechne. Gdy w *Polce* wspomina o fizjologii, robi to przewrotnie, dosłownie realizując feministyczny postulat: „Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne”²¹. Już przed laty, odpierając próby zaanektowania jej prozy w nurt feminizmu, ironicznie twierdziła: „Piszę ciałem. Biorę długopis do ręki, a ręka to przecież kawał żywego mięsa”²². W *Polce* nadal odnosi się do własnego ciała jak do rzeczy, panuje nad nim i odróżnia je od samej siebie — osoby i pisarki. Dopiero poza doznającym sensualnie ciałem, ręką zapisującą autentyczne i wykreowane doznania, rozciąga się jej prawdziwie intymna

¹⁹ Por. E. Kraskowska: *Od fizjologii do filozofii macierzyństwa*. W: Eadem: *Piorem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 151 --163.

²⁰ Minimal Bros vs Gretkowska: *Gretkowska po ludzku...* <http://www.minimal.2n.pl/a/wywiady/gretkowska/htm>.

²¹ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 152.

²² *Piszę ciałem*. Z M. Gretkowską rozmawia A. Górnicka-Boratyńska. „Polityka” 1994, nr 48. Przedruk w: M. Gretkowska: *Silikon*. Warszawa 2000, s. 147.

sfera — myśli, pragnień i marzeń. Cięża opisywana jest przez nią nie tylko jako zjawisko somatyczne, ale przede wszystkim mentalne i emocjonalne:

Gdzie jest Pola? Wklepuję balsam, zaczynając od żeber — nie chcę dotykać brzucha zimnym pachnidłem. Nie czuję jej pod palcami. Nie jest w środku niby wątroba czy inny narząd. Ona jest w mojej głowie. Mogę się jej domyślać pod pępkiem, ale jej tam sobie nie wyobrażam. Jest zupełnie gdzie indziej. Pola ma duszę i rozrosła się we mnie

s. 168

Motyw ciąży zajmował marginalne do tej pory miejsce w twórczości Gretkowskiej. Narratorka-bohaterka *My zdies' emigranty* utożsamiała aktywność twórczą kobiet z przypisaną im przez naturę rolą²³, w *Kabarecie metafizycznym* była mowa o ciąży urojonej albo występowała ona jako odległa, choć znacząca możliwość. Do *Polki* jednak bardziej niż prokreacja interesowała Gretkowską kobieca kreacja, a kobiety w jej opowieściach oprócz miłości uprawiały przede wszystkim sztukę: były malarkami, artystkami, pisały prace badawcze i traktaty antropologiczne. Możliwość harmonijnego pogodzenia działalności twórczej ze stereotypem szczęśliwej matki i żony wydawała się wówczas niemożliwa, uwikłanie w codzienność jawiło się jako patriarchalna pułapka i zamach na kobiecą artystyczną niezawisłość i indywidualność. Kobieta, która w nią wpadła, opisywana była w kategoriach *Küche, Kinder, Kirche*²⁴. *Polka* łamie ten mieszczański stereotyp — jej narratorka staje się matką, nie przestając być pisarką, skupioną nie tylko na osobistych, intymnych doświadczeniach, ale aktywną zawodowo i żywo reagującą na współczesność, autorką nadającą swym doznaniom i przemyśleniom literacką formę.

Symbolem polsko-mieszczańskich cech są dla Gretkowskiej pierzyny i pelargonie, będące:

[...] obrzydliwymi, mieszczańskimi kwiatkami, wystawianymi na balkony i okna razem z wietrzoną pościelą. [...] Zamordowane pierzyny, okrywające martwe życie rodzinne przestały mnie straszyć w Szwecji. Zateśkniłam za widokiem wietrzących się kolder. Odrobiny wywalonego na widok publiczny domowego ciepełka. Pelargonie w bladawym krajobrazie stały się

²³ „Były to autoportrety i autoakty malowane co miesiąc moją własną krwią i zatytułowane: „Może kiedyś ta krew zakrzepnie w język i ogon płodu». M. Gretkowska: *My zdies' emigranty*. Warszawa 1995, s. 31.

²⁴ „W świątyni sztuki obdarza widzów swym boskim darem, czyli talentem. I traktują ją tak, jak na to zasługuje, trzymaj się od Beby z daleka, bo zrobisz jej krzywdę namawiając do sprófanowanej codzienności. Ona jest utalentowana, a ty swymi amorami chcesz ją pozbawić świętości powołania i jej talent zamienić w talencik. [...] Z bukietem miłości startuj natomiast do innej panienki, takiej co to *Küche, Kinder, Kirche*." M. Gretkowska: *Kabaret metafizyczny*. Warszawa 1994, s. 43–44.

wściekle jaskrawe. Bezcelne niby poszminkowane wulgarnie usta prostytutki [...]. Oszołomiona czerwienią ich płatków, kupiłam rok temu doniczkę z pachnącą pelargonią, wysoką, zadbaną i drogą, w swojej kategorii *call-girl*. Warto było skorzystać z jej usług. Zapłaciło się raz, a kwitła wiele razy do późnej jesieni.

s. 311

Prowokująco i ironicznie — co nienowe — korzysta Gretkowska z tych mieszczańskich motywów, nadając im nowe znaczenia, z których trzy wydają się szczególnie istotne. Po pierwsze — identyfikacją z nimi, czyli „naturalną” tęsknotą za „odrobiną wywalonego na widok publiczny domowego ciepła”²⁵, uzasadnia wybór autobiograficznej formy. Po drugie — przedstawia prywatną motywację przewartościowania polsko-mieszczańskiego stereotypu, czyli mocno podkreślony dystans do „bladawej”, chłodnej emocjonalnie Szwecji. Po trzecie — w ramach przywołanego stereotypu konsekwentnie i zadziornie podkreśla swą indywidualność. Śladem Gombrowicza idzie Gretkowska-narratorka, przyznając się z ironią do swych „słabości” i czyniąc z nich literacki temat. Poczucie obcości, szczególna sytuacja oczekiwania na dziecko i związana z tym nostalgia za polską rodzimą i rodzinną atmosferą — stają się wiarygodnymi atutami tej przekornej, emocjonalno-symbolicznej, mimo że tymczasowej, identyfikacji z polskością, swojską rodzinnością, świątecznym obyczajem. „Wzrusza mnie jej solidarność (synchroniczność?)” (s. 340) — powie wkrótce o pączkującej pelargonii, widząc w niej tym razem współtowarzyszkę nie tylko w polskości, ale i w brzemienności. W ten sposób tytułowa *Polka* odsłania jeden ze swych metaforycznych sensów — matka Polki z dystansem kreuje się na „Matkę Polkę” — a autorka odkrywa przed czytelnikiem (nie tylko zresztą w tym fragmencie) z góry założony cel i porządek zapisów.

Tymczasem dziennik intymny powstaje pod impulsem chwili, szczególnego nastroju i nigdy nie bywa podporządkowany jakimkolwiek założeniom literackim i konstrukcyjnym rygorom²⁶. Z tego względu istotny jest fakt, że pomysł na *Polkę* narodził się we wrześniu 2000 roku (s. 73), że dziennikowa narracja obejmuje czas od czerwca 2000 roku do kwietnia 2001 roku — a zatem zapiski od czerwca do września nie są dziennikową relacją, lecz pamiętnikarską rekonstrukcją (albo czystą fikcją) wydarzeń i przeżyć narratorki Gretkowskiej z czasu, gdy nie myślała jeszcze o literackim wykorzysta-

²⁵ Mniej sentymentalnie brzmią inne zapisy: „Podpisuję umowę na *Polkę*. Sprzedaję książkę i dziecko, od pierwszej litery, zarodka. Co ona kiedyś pomyśli, czytając te prenatalne wspomnienia? Targuję się o procent. Srebrniki zzieleniały, są przeliczane na dolary” (*Polka*, s. 201), „Też zarządzam z »Polką« *reality show*. *Big Mother watching yourself!*” (*Polka*, s. 320).

²⁶ Por. M. Głowiński: *Powieść a dziennik intymny*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 80.

taniu swej prywatności. Opowieść rozpoczyna się retrospekcyjnym opisem wędrówki narratorki — po polskich i szwedzkich szpitalach, znachorach, wróżbitach w celu zdiagnozowania „kilkucentymetrowej narośli” (s. 10), która okaże się ciążą — i przedstawieniem dwojga z trójki głównych bohaterów (czyli przedrukiem wywiadów, jakich Manuela Gretkowska i Piotr Pietucha udzielili dla „Zwierciadła”). Jej akcja toczy w intensywnie przeżywanym rytmie dziewięciu miesięcy (skocznej polki?) i kończy się typowym happy endem — kupnem domu w Polsce i narodzinami dziecka. Z tej perspektywy *Polka* jest nie tylko historią ciąży, ale też historią spełnionego uczucia, tworzenia domu, cementowania związku. W ramach tej nowej w twórczości Gretkowskiej, bo nieskomplikowanej, „domowo-romansowej” fabuły²⁷ stylizowane na autentyk notatki nie mogą być traktowane jak intymne zapisy, ponieważ nie odgrywają kluczowej w dzienniku intymnym funkcji — wprowadzania sensu i porządku w biografię autora²⁸. W *Polce* jest odwrotnie — to autorka stylizowanej na dziennik powieści autobiograficznej narzuca swym zapisom sens globalny i spina je w znaczącą całość. Są one wyłącznie formą przekazu, po którą chętnie sięga czytelnik ciekawy wiadomości o prywatnym życiu pisarza. Formą przy tym wygodną, bo pojemną, pozwalającą na brulionowe notatki, przedrukowanie udzielonych wywiadów, fragmentów esejów, szkiców wspomnieniowych, recenzji, publicystycznych dygresji, anegdot, sięganie po aforyzm i liryczne wyznanie. Założona przez autorkę relacja z dziewięciu miesięcy z jej życia, czyni z czasu ramę kompozycyjną, w której równie ważna jak dziennikowa rejestracja faktów i wrażeń jest ich generalizująca interpretacja, skomentowanie umykających dni i chwil w obliczu oczekiwanego finału. Czas pisania nie pokrywa się z czasem przeżywania i czasem wydarzeń, czego najwyrazistszym przykładem jest — oprócz początku — zamykająca *Polkę* scena porodu albo zapis pod datą 31 listopada (s. 172—173), której w żadnym kalendarzu nie znajdziemy.

„[...] jesteśmy w ciąży — Piotr stuka w tester [...]” (s. 32) — to zdanie także nadaje *Polce* strukturę stylizowanej na dziennik intymny opowieści o miłości. Jest świadectwem doświadczania swoistej empatii i porozumienia, jakie — przy wszelkich różnicach — zachodzi pomiędzy bohaterami. Narratorka *Polki* spisuje drobne zdarzenia, rozmowy, obserwuje zmiany zachodzące w swoim ciele, wyglądzie, odczuciach, percepcji świata, opisuje swoje dzieciństwo i podróż, kontakty zawodowe, przy czym stałym kontekstem jej wypowiedzi jest obecność Piotra i nie narodzonego jeszcze dziecka. Narracja pierwszoosobowa raz po raz przechodzi w narrację w drugiej osobie liczby mnogiej, a zapiski

²⁷ To różni *Polkę* od wcześniejszych utworów Gretkowskiej, o których pisała M. R a u k u ć: *Opowiadanie opowieści. Problem fabuły i konstrukcji literackiej w utworach Manuely Gretkowskiej*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001, s. 149—160.

²⁸ Por. M. G ł o w i ń s k i: *Powieść a dziennik...*, s. 71.

bardzo często przybierają formę dialogów, będących kolejnym wyznacznikiem powieściowo-intymistycznej konwencji²⁹.

Jej obecność widać również w otwierającej książkę scenie³⁰ propozycji odegrania „nagiej Albertynki” na deskach Teatru Narodowego, jaką narratorka dostała od Grzegorzewskiego. Propozycji, którą — zważywszy na autobiograficzną formę *Polki* — znacząco skomentowała: „Nie, absurdalne, ta Albertynka i skandal, zbyt tania prowokacja” (s. 5). Autentyczny dziennik intymny? — to „zbyt tania prowokacja” zdaje się mówić Gretkowska, skoro „Pewne rzeczy nie są publiczne” (s. 245). Ale realizuje swymi zapiskami pomysł synchronizacji prawdziwych narodzin córki — Polki-Albertynki z jej debiutem jako bohaterki książki, a więc też publikacją „dzieckiem podszytej” *Polki* na narodowej scenie literatury. Rola Albertynki, symbolizującej młodość, wszechmożliwość, witalizm, nagość i wolność, przypada przeto córeczce pisarki i literaturze. Gdy *Polka*, która jest również opowieścią o artystce tworzącej swój „ciążowy” wizerunek, jak każdy autoportret — „będąc autoprezentacją człowieka (a nie przedstawieniem świata) [...] staje się alegorią samej sztuki”³¹. Toteż jej znaczenie, banalne i stereotypowe, jeśli traktować ją wyłącznie jako autentyk, nabiera walorów w kontekście całej twórczości Gretkowskiej.

„To jest Gretkowska i tyle”³² — mówiła kiedyś i potwierdza *Polką* pisarka. „Gretkowska” — czyli kreowana przez nią jakość literacka, nazwisko-znak popularnej autorki, pisarska rola. To „ja” empiryczne, które od chwili debiutu balansowało na granicy „ja” fikcyjnego, zmierzyło się w *Polce* z formami autobiograficznymi — powieścią autobiograficzną, dziennikiem intymnym, pamiętnikiem, wspomnieniem, esejem, autoportretem — wpisanymi dodatkowo w konwencję romansu. Zmierzyło przekornie, fabularyzując i teatralizując rzeczywistość, mitologizując własną biografię, by dopełnić znany do tej pory „skandalizujący” wizerunek swej postaci zapisem kolejnej fazy twórczego rozwoju. *Polka* jest przecież fragmentem rozleglejszego życiorysu, który ciągle się rozwija, i pokazuje moment, w którym dotychczasowa outsiderka, skandalistka, światowidz i obieżyświat decyduje się na powrót do Polski, do wymarzonego domu, do tradycyjnych wartości. Macierzyństwo, ciąża, dom,

²⁹ Ibidem, s. 78–79.

³⁰ „Pierwszy zapis, jeśli nawet nie wprowadza od razu *in medias res*, stanowi istotny epizod ze względu na rozwój głównego wątku powieści, w najlepszym razie — ważne do niego przygotowanie. Nie może być obojętny ani — tym bardziej — przypadkowy, choćby najpierw takim się wydawał; jego sens i funkcje ujawniają się z reguły w dalszym toku narracji”. M. Głowiński: *Powieść a dziennik...*, s. 68–69.

³¹ P. Lejeune: *Patrząc na autoportret*. W: Idem: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 211.

³² *Nie ma słów*. Z Manułą Gretkowską rozmawia Agnieszka Kosińska. „Dekada Literacka” 1995, nr 1, s. 3.

miłość, praca, szczęście, afirmacja codzienności, wiara, poczucie spełnienia, ojczyzna — to chyba m.in. ta aksjologia, której domagał się przed laty od „młodej prozy” krakowski krytyk — czyli nowe, już nie „barbarzyńskie” oblicze Manueli Gretkowskiej. Byłoby ono kiczowate i banalne jak „lakierowany landszaft pod strzechą” (s. 249), gdyby nie poczucie humoru, autoironia, wrażliwość narratorki i jej styl — od realistycznego, przez ludyczny, ironiczny, po poetycki — dzięki czemu, mimo „brzemiennej tematu” i traumatyzmu narodzin, udało się jej uniknąć naturalizmu i metafizyki, patosu sentymentalizmu i groteski, wulgarnej dosadności. Stylizacja na intymistyczno-hedonistyczną³³ konwencję sprawiła, że zabawna, radosna i czuła *Polka* jest od sześciu miesięcy na liście bestsellerów. „*Love for sale*, święty Paweł zapomniał dodać: »Miłość sprzedajna jest, medialna jest«” (s. 249) — wie o tym jednak „normalna” Gretkowska.

³³ Por. na temat hedonistycznego aspektu znaczeniowego intymności: R. Lubas-Bartoszyńska: *Wprowadzenie do problematyki...*, s. 22- 23.