

II. Wokół kategorii mieszczaństwa - wiek XX i XXI. Kategoria mieszczaństwa w literaturze współczesnej

JANUSZ HURNIK

Manuela Gretkowska – skandalistka czy mieszcza?

Nazwisko Manuely Gretkowskiej kojarzy się czytelnikom współczesnej prozy z rolą dyżurnej skandalistki. Wystarczy zajrzeć na stronę Wikipedii, by przeczytać informację o początkach jej pisarstwa:

[...] trzy książki Gretkowskiej opisywały żywot zamieszkałej we Francji współczesnej bohemy artystyczno-intelektualnej. *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994) oraz *Podręcznik do ludzi. Tom pierwszy i ostatni: czaszka* (1996) łączy fascynacje gnozą, kabałą, postacią Marii Magdaleny i motywem czaszki w kulturze światowej. W tym czasie pisarka zyskała opinię „skandalistki” i „postmodernistki”. Proza Manuely Gretkowskiej unikała patetycznego języka, bliżej jej było do lekkości i uszczypliwości eseju. W 1996 roku Gretkowska napisała scenariusz do filmu Andrzeja Żuławskiego *Szamanka*¹.

Na stronie Instytutu Książki w biogramie autorki *Tarota paryskiego* Krzysztof Varga zauważa, że:

W połowie lat 90., kiedy efektowna i kontrowersyjna proza Gretkowskiej wywoływała największe poruszenie, polska publiczność była zdezorientowana. Zadawano pytanie: czy pisarka jedynie rekonstruuje pejzaż duchowy i klimat intelektualny naszej doby, czy raczej kreuje obraz świata daleki od (nie tylko polskiej) rzeczywistości? Czy zatem wyszukuje i opisuje paradoksy dekadentckiej cywilizacji końca XX wieku, czy raczej celuje w prowokację intelektualną i obyczajową, epatuje tym, co skandalizujące, heretyckie, znajdujące się w polu transgresji?²

To, co łączy powyższe opinie, to podkreślenie skandalizującego charakteru jej twórczości. Klimat skandalu, prowokacji obecny jest nie tylko w książkach Gretkowskiej – związany jest także z jej działalnością publiczną jako felietonistki, gościa w programach radiowych i telewizyjnych czy też jak założycielki Partii Kobiet³. Co należy robić, o czym pisać pod koniec XX wieku i na początku XXI wieku, by zasłużyć sobie na miano skandalistki?

¹ http://pl.wikipedia.org/wiki/Manuela_Gretkowska (stan 23.10.2010).

² <http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,8,5,55.php> (stan 2.10.2010).

³ W 2006 Manuela Gretkowska napisała dla miesięcznika „Sukces” felieton nieprzychylny braciom Kaczyńskim. Miesięcznik trafił do kiosków z tym tekstem wyciętym (dosłownie) z każdego egzemplarza.

Skandal to: „coś, co wywołuje zgorszenie, oburzenie; rzecz gorsząca, zawstydzająca, postępek przynoszący wstyd; awantura”⁴. Skandal jest zjawiskiem wychodzącym poza słownikową definicję, staje się w naszych czasach elementem gry. Najłatwiej dostrzec to w mediach, które zauważają przede wszystkim to, co jest skandaleswanem, odchyleniem od obowiązujących norm. Zwyczajność trudno się sprzedaje, nie interesuje ona czytelników mniej lub bardziej kolorowych czasopism, nie trafia na pierwsze strony gazet. W mediach i kulturze masowej mechanizm nasilania się atmosfery skandalu i taniej sensacji jest coraz bardziej widoczny, poprzeczka nieustannie jest podnoszona.

W tej analizie prozy Gretkowskiej skupimy się na dwóch książkach: na wydanym w 1994 roku *Kabarecie metafizycznym* oraz na *Europejce*, która ukazała się drukiem dziesięć lat później, bo w roku 2004. W kategoriach prozy skandalizującej odczytywać możemy natomiast *Kabaret metafizyczny*. Zauważmy, że wynika to głównie z zastosowanej prowokacji obyczajowej i językowej:

[...] zapraszamy na jutrzejszy spektakl. Występować będzie słynna Beba Maze-po, kobieta o dwóch łechtaczkach, dzięki której zobaczą państwo i usłyszą orgazm stereo!⁵

Następne strony to seria krótkich wykładów. Są one zgodne z postmodernistyczną „manierą” pisania, a książka jest tak naprawdę ciągiem kulturowych cytatów w formie quasi-przypisów. Opinię Pawła Jędrzejki o rozterkach *ponowoczesnego literaturoznawcy*, który z pewną ironią zauważa niejaki metodologiczny eklektyzm badań humanistycznych i stwierdza, że humanistyka jest:

meta-tekstem zbudowanym na cytatach i składającym się z fragmentów dorzucanych do tego, co już powiedziano: przypisem do tekstu nieobecnego – a być może i nie istniejącego⁶

odnieść możemy do techniki pisarskiej Gretkowskiej, którą zastosowała w *Kabarecie metafizycznym*. Czytelnik wprowadzony zostaje w świat pełen cytatów i odniesień do różnych faktów, ale nie zawsze ma możliwość ich weryfikacji. Kulturowe cytaty są także sposobem prowadzenia dyskursu poprzez nawiązanie do osadzonych w kulturze norm, obecnych w języku, obrazie i działaniu pewnych wizji „kobiecości” i „męskości”. Joanna Mizielińska przypomina, że:

Samo powtarzanie czy też bezustanne cytowanie norm przypisanych ‘kobiecości’ czy ‘męskości’ stanowi warunek naszego bycia w świecie, pojawienia się w świecie kultury⁷.

⁴ *Słownik języka polskiego*, t. III, red. nauk. M. Szymczak, Warszawa 1992, s. 224.

⁵ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1995, s. 6 (dalej po cytacie KM i strona).

⁶ P. Jędrzejko, *Pytanie otwarte: tożsamość ponowoczesnego literaturoznawcy*, [w:] *Ponowoczesność a tożsamość*, pod red. B. Tokarz i S.T. Piskora, Katowice 1997, s. 53.

⁷ J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność, od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 49.

Dla Gretkowskiej gra toczona pomiędzy tym, co „męskie”, a tym, co „kobiece”, mieści się w powtarzanych od pokoleń zachowaniach i narzucanych społecznie rolach.

Zastanówmy się, czy wydobywanie tego, co kobiece, w powieści ogranicza się jedynie do spraw anatomii i fizjologii? Grażyna Borkowska tak pisała o debiucie Gretkowskiej:

[...] tematy podejmowane na Zachodzie przez tzw. teologię feministyczną nie były prezentowane nachalnie, przeciwnie w powieści Gretkowskiej egzotyka wyłaniała się w sposób naturalny z fabularnych uwikłań bohaterki – ambitnej adeptki antropologii, pozwalala się ugłaskać, zaś autorka sprawiała wrażenie niewinnego i radosnego dziecka, które pobiegło do przodu zwabione bogactwem i urodą świata⁸.

Następne książki Gretkowskiej nie znajdują już uznania krytyczki:

Później było już znacznie gorzej. Dziecko podrosło i zaczęło zdradzać upodobanie do dziwnych, brzydkich, najczęściej po prostu nudnych zabaw. [...] Autorka nie tylko nie odśloniła celu nowych prowokacji (słynna łechtaczka, która stała się obiegowym motywem krytycznym ubiegłego sezonu), ale w ogóle zrezygnowała z sugerowania, że mają one jakiś powierzchowny lub ukryty sens, że jest w nich jakikolwiek duch poza literą⁹.

Czy jednak pojawienie się motywu „słynnej łechtaczki” jest jedynie powierzchownym epatowaniem opinii, obliczonym na obyczajowy skandal, czy może owa figura obecna jest w tym tekście z innych powodów, tym bardziej że w liczącej 112 stron książce opis anatomicznego wybryku odnajdujemy jedynie na 7 stronach?

Warto przytoczyć definicję ze *Słownika teorii feminizmu*, którego polskie tłumaczenie ukazało się w 1993 roku:

Głównym osiągnięciem współczesnego feminizmu w zakresie polityki płciowej jest obalenie Freudowskiej teorii kobiecego orgazmu i rozwinięcie pozytywnych możliwości, jakie otwiera przed kobietą ta sfera zjawisk seksualnych.

Freud uważał, że podstawową rolę w kobiecych przeżyciach seksualnych odgrywa orgazm pochwowy (vaginal orgasm), natomiast Anne Koedt w eseju *The myth of the vaginal orgasm* dowodzi, że źródłem kobiecego orgazmu jest łechtaczka (clitoris). Koedt opisuje, w jaki sposób mężczyźni sprawują władzę nad kobietami przez kontrolowanie aktu współżycia seksualnego. Podstawą tej kontroli jest mit, wg którego kobieta nie może przeżyć orgazmu bez penetracji pochwowej ze strony mężczyzny¹⁰.

⁸ G. Borkowska, *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej)*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej L. Burskiej, Warszawa 1998, s. 393.

⁹ Ibidem, s. 394.

¹⁰ M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, z języka angielskiego tłum. B. Umińska i J. Mikos, Warszawa 1993, s. 153.

Odczytywać możemy zatem figurę podwójnej łechtaczki jako manifest kobiecej seksualności, jako bunt przeciwko męskiej dominacji. Beba jest przecież gwiazdą kabaretu i jako gwiazda ma grono wielbicieli. Reprezentuje odkrywaną kobiecą seksualność, a prowokacja jest jedynie elementem, mającym wzmocnić wymowę buntu, nie tylko kulturowego.

Pamiętać należy, że to przecież z nurtu feministycznego wywodzi się literatura poświęcona odkrywaniu tego, co przez patriariat bywało uznawane za grzeszne i z tego powodu skrywane. Konsekwencją feministycznego rodowodu jest obecność takich książek, jak *Monologi waginy* (Eve Ensler), *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury* (Catherine Blackledge), czy też *Kobięca ejakulacja i punkt G* (Deborah Sundal). Są to trzy książki i trzy różne spojrzenia na erotyzm kobiet. Biblioteka poświęcona tym problemom jest o wiele obszerniejsza, tak więc Gretkowska wpisuje się swoim tekstem w szerszy feministyczny dyskurs o kobiecej seksualności. Nie ogranicza się on jednak wyłącznie do opisu ginekologicznych szczegółów.

Kabaret metafizyczny kończy scena, w której Beba wraz z Wolfgangiem przychodzą do kabaretu. Świat wygląda zwyczajnie. Wszystko jest na swoim miejscu:

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. [...] publiczność rozpoznała w poszarzałej, ocieężalej Bebie swoją gwiazdę. (KM.111)

Kobieta pozbawiona swej cielesności, będącej w przypadku Beby cielesnością niejako podwójną, przestaje być atrakcyjna w tym dyskursie płci. Przestaje być pożądana, gdyż nie może już oferować swej oryginalnej, wyjątkowej seksualności. Kobięcość przestaje być manifestem z powodu swego nadmiaru. Zwycięża pierwiastek męski. Wolfgang jawi się nie tylko jako Aleksander Wielki, który przy pomocy noża/zębów rozcina gordyjski węzeł podwójnej kobięcości. W działaniach Wolfganga, który pozbawia Bebę nadmiaru kobięcości, mamy również do czynienia z odwróceniem mitu vagina dentata. Lęki kastracyjne zostają przewyciężone. Postępowanie mężczyzny podczas aktu erotycznego, zamykającego książkę, cechuje brutalność. Kate Millet podkreśla, że:

Patriariat wiąże okrucieństwo z seksualizmem, który z kolei utożsamiany jest ze złem i przemocą, jak o tym świadczą fantazje seksualne w pornografii i psychoanalizie. Z reguły sadyzm kojarzy się w nich z męskością ('rola męska'), masochizm zaś z kobięcością ('rola kobięca')¹¹.

Działanie mężczyzny jest jednoznaczne, jasne jest przesłanie. Tryumf jest tym pełniejszy, że mężczyzna zajmuje miejsce gwiazdy Beby także na estradzie:

¹¹ K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 85.

Po chwili wyszedł na scenę ubrany w smoking, czarne koronkowe pończochy i bawiąc się cylindrem zaśpiewał: ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt/ denn das ist meine Welt? und sonst gar nicht. (KM 112)

Mężczyzna wciela się w ikonę kobiecości: wystylizowany na Marlenę Dietrich śpiewa piosenkę z filmu „Błękitny Anioł”: „od stóp do głowy jestem stworzona dla miłości, to cały mój świat i nic więcej się nie liczy”, a jedynym kontrapunktem jest dla niego/niej *obrzydła Beba*. Mężczyzna anektuje bowiem także przestrzeń kobiecości. Kobiecie pozostaje jedynie ucieczka w milczenie, przestaje być słuchana i przestaje być tym samym obecna. Nie ma dialogu płci, pozostaje tylko rozpisany na głosy męski monolog.

Znika i opada dekoracja, w której centralnym punktem była kobieta – Beba, odczytywana jako super kobieta, która tak jest widziana przez Jonatana, tłumaczącego Wolfgangowi niestosowność jego miłości do gwiazdy Kabaretu:

W świątyni sztuki obdarza widzów swym boskim talentem. Traktuj ją tak jak na to zasługuje, trzymaj się od Beby z daleka, bo zrobisz jej krzywdę namawiając do sprofanowanej codzienności. Ona jest utalentowana, a ty swymi amorami chcesz ją pozbawić świętości powołania i jej talent zamienić na talencik. Czuj swoją Bebę, nikt ci tego nie zabrania, kupuj kwiaty, szampana, składaj pokłony i oklaskuj w Kabarecie. Z bukietem startuj natomiast do innej panienki, Takiej co to Küche, Kinder, Kirche. (KM, 44)

Erotyczne misterium, które odbywa się co wieczór w Kabarecie, ma jednak swój kres. Wygrywa „sprofanowana codzienność”, a zawierająca się w niej perspektywa KKK przygniata byłą gwiazdę.

Georges Bataille zauważa nieco przewrotnie, że:

gdy mówimy o erotyzmie, nie musimy wcale używać obiektywnego języka nauki. Mówić o erotyzmie to mówić o doznawanym przez nas cierpieniu bądź radości, mówić jak kochanek – szczęśliwy lub nieszczęśliwy – życia ludzkiego. [...] Erotyzm wykazuje bowiem oszałamiające okrucieństwo i upojenie właściwe życiu ludzkiemu¹².

Powróćmy do pojawiającej się w tekście figury dziewicy. Jest ona przywoływana w tekście częściej niż manifestacja kobiecości i stanowi odwołanie do stereotypu kobiecej czystości, wymogu obecnego nie tylko w mieszczańskiej moralności. O praźródłach mityzacji dziewictwa pisze Kate Millet:

Patriarchat obwarował specjalnym systemem rytuałów i zakazów dziewictwo i deflorację. W prymitywnych plemionach obserwujemy pod tym względem interesującą ambiwalencję. Z jednej strony dziewictwo to dobro niemal mistyczne, ponieważ jest symbolem nie tkniętej własności. Z drugiej jednak strony reprezentuje tajemnicze zło, związane z nadnaturalną siłą (mana), przejawiającą się w krwi, i z groźną ‘innością’¹³.

¹² G. Bataille, *Lzy Erosa*, tłum. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 302.

¹³ K. Millet, op. cit., s. 90.

U Gretkowskiej dziewictwo jest z jednej strony przedmiotem manifestacyjnie okazywanej dumy, a z drugiej rodzajem ułomności i niedojrzałości dla mężczyzn, którzy niektóre pytania Beby tak sobie tłumaczą:

Giugiu śmiał się, widząc zdziwioną minę Jonatana.

– Ona jest dziewicą, wybaczenie pannie naiwne pytanie. (KM, 68)

Ambiwalencja spojrzenia na rolę tego, co żeńskie, składa się na dyskurs pomiędzy dwiema wizjami kobiecości, prowadzony wewnątrz samego tekstu.

Wiele wątków, pojawiających się w książce, ociera się o granice dobrego smaku, może razić niektórych odbiorców wulgarnym słownictwem. Rodzi to pytanie o miejsce wulgaryzmów w porządku prowadzonego przez autorkę dyskursu. Jaki jest ich sens i jaki cel? Autorzy książki o *ponowoczesnych pejzażach kultury* wpisują takie działania w nowy system obecności w kulturze i sztuce:

Jeśli bowiem nawet pojawiają się czasem jakieś twórcze pomysły, to nie bynajmniej, by zastąpić te stare, mniej kreatywne, lecz w celu ułatwienia ich propagatorowi zaistnienia na zatłoczonej do granic wytrzymałości arenie sztuki. [...] Oryginalność przestała już być miarą wartości sztuki. Teraz liczy się rozgłos. Nie potęga obrazu, ale wydajność kopiarek, nie potencjał natchnienia, ale możliwa do zgromadzenia (choćby wirtualnego) liczba publiczności¹⁴.

Sądząc po ilości komentarzy, obecnych w prasie i Internecie, strategia marketingowa powiodła się i Gretkowska zaistniała jako pisarka, jako kobieta skandalista. Stała się ikoną obyczajowej prowokacji.

Postmodernistyczny erotyzm to także klucz do zrozumienia nowego wymiaru obecności w życiu publicznym, w literackim przekazie pornografii. Wojciech Klimczyk tak widzi obecność pornografii w mediach i kulturze popularnej:

Zrozumienie logiki przedstawienia pornograficznego jest w stanie pomóc nam zrozumieć logikę ponowoczesnego erotyzmu. Nie możemy sobie pozwolić na zignorowanie zjawiska, które już dawno opuściło kotłownię i nocne stróżówki. Pornografia weszła do przestrzeni publicznej¹⁵.

W tej publicznej przestrzeni odnajdujemy także Manuellę Gretkowską. Nie tylko jako pisarkę, felietonistkę, ale też jako założycielkę Partii Kobiet.

Instytucja kabaretu, rewiowego teatryku jest w swojej istocie zaprzeczeniem wartości, które ważne i znaczące były dla kultury i obyczajowości mieszczańskiej. Kabaret był wprawdzie marginesem, ale także formą zinstytucjonalizowanego buntu i tak jak wiele pokrewnych mu instytucji stanowił rodzaj wentyla bezpieczeństwa. Z jednej strony rodzina i dom ze swoimi jasno określonymi normami, z jednoznacznie narzuconymi rolami społecznymi: kobiety, mężczyzny, żony, męża, matki, ojca, córki i syna; z drugiej strony pozornie wolny od tych norm świat beztroskiego kabaretu, w którym też należało grać swoje role: kobiety fatalnej, kochanki, dziwki czy też wolnego artysty, rozpustnika,

¹⁴ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 113.

¹⁵ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 22.

wiarołomnego męża. Było to więc miejsce dekonstrukcji tożsamości kobiety i mężczyzny, tej jej części, która została narzucona przez mieszczańskie normy. Jednak dekonstrukcja dotyczyła jedynie ról osadzonych w świecie mieszczańskim. Płeć kulturowa nie ulegała całkowitemu zatarciu pomimo buntu. Protest jedynie wzmacniał tłumioną przez nakazy i zakazy seksualność, która dzięki temu przestawała być kategorią drugorzędną.

Kolejna z książek Gretkowskiej, będąca przedmiotem naszego zainteresowania, *Europejka*, zaczyna się od zdań:

Od lat czytam o sobie ‘skandalistka’. Taaa. Pierwsza moja prowokacja zaczyna się już o świecie. Wstawanie z łóżka przypomina przecież aborcję. Jakaś siła wyższa wyskrobuje mnie ciepłej, przytulnej macicy pościeli. Jednak nikt poza mną nie widzi po tym zabiegu krwistych smug na zimnej posadzce ciągnących się do łazienki, gdzie szybko się myję, walcząc z dwuletnią córeczką o mydło. Śniadanie, przewijanie, zabawa¹⁶.

Gretkowska przypomina czytelnikom i sobie, że jest dyżurną „skandalistką”. Zaraz potem pojawia się motyw dziecka, osią fabularną *Europejki* jest bowiem jej córka Pola. Według *Słownika symboli* dziecko jest *symbolem przyszłości*¹⁷. Działanie z myślą o przyszłości jest związane z mieszczańskim widzeniem ról społecznych i obowiązkiem dbania o przyszłość rodziny, dzieci, zabezpieczenie bytu materialnego. Te fragmenty książki, w których pojawiają się opisy i anegdoty związane z dzieckiem, są swoistego rodzaju kontrapunktem do zapisu i interpretacji świata, proponowanego przez autorkę. Jednocześnie dziecko jest motorem wielu działań, przyczyną wchodzenia w nowe role matki, ojca. Poznajemy świat życiowej prozy, codzienność wyciszającą wewnętrzny bunt poprzez swoją zwyczajność. Świat, który opisuje Gretkowska, jest światem wypełnionym mieszczańską krzątaniną, kupnem i remontem mieszkania, potem domu:

Kupiliśmy tu mieszkanie, luksus wygody, żeby nie remontować, nie budować. Pomyłka. Kupiliśmy pakiet robót. Prucie nieocieplonych ścian, niepodłączone rury, przeciekający dach. (E. 53)

Jutro notariusz, umowa wstępna, gra wstępna z moją wyobraźnią. Kupimy dom? Sprzedamy mieszkanie? (E. 100)

Poznajemy także rytuał kupowania samochodu:

[...] jedziemy na Puławską zobaczyć samochody, szukamy czegoś z klimatyzacją na wycieczki po Europie i coraz cieplejsze lata w Polsce. Żeby miało drzwi z tyłu, nie mamy już siły wyciągać Poli przednimi. [...] Wóz jest za wielki, za drogi, ale bezpieczny. Przykładamy Polę do framugi – pasuje jej piaskowozłotawy kolor. Zdecydowane.

– Będziemy wyglądać jak z reklamy – śmieje się Piotr. – Opaleni, w sandałach, młodzi-starzy rodzice.

– Eeee, to Pola jest reklamą życia. (E. 60)

¹⁶ M. Gretkowska, *Europejka*, Warszawa 2004, s. 5 (dalej po cytacie E i strona).

¹⁷ C.J. Eduardo, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 121.

Bohaterka jest kochającą matką, kochającą partnerką dla ojca swojej córki (zachowuje ten margines buntu poprzez związek partnerski bez prawnego usankcjonowania):

Radość, że dobrze minął dzień. Wdycham ambrowe kadzidło. Polcia zjadła swoje racje, wywietrzyła się i teraz w śpiworku leży jak ziarenko. Pęcznieje, rośnie. (E. 54)

Inkasent szczęścia – Piotr rano. Zbiera całusy od Poli, moje niewyspane uśmiechy i z energią przodownika pracy idzie rozpaść piec martenowski naszego kominika. (E. 257)

Zauważyli to również krytycy:

Jeśli naprawdę coś w ‘Europejce’ interesuje, to zapis „cudownej, powszedniej harmonii codzienności” i równie częstej dysharmonii. Kupno domu i remont, samochód i pieniądze, komórki i niewola głośnych sąsiadów. Przede wszystkim jednak – miłość (partnerska i rodzicielska), seks, ciało (już nie tak obce jak w „Polce”, bardziej obłaskawione), zwykło-przyziemne sprawy z dorastającą powoli córką.

Ktoś powie: banał, ktoś inny: prywatność na sprzedaż. Tymczasem Gretkowska nie sprzedaje prywatności i w banale nie chce się zmieścić. W swoich zapiskach balansuje przecież nieustannie na granicy prawdy i zmyślenia, owej „dupy” i jej „wypolerowania”, zatem – życia i literatury¹⁸.

Gretkowska pozostaje jednak sobą. Poznajemy tylko jej inną „skórę”, obserwujemy, jak wchodzi w nowe kobiece role. Forma dziennika, jakim jest *Europejka*, wpisuje się w feministyczny sposób interpretowania świata:

Prywatny zapis zdarzeń życia codziennego. W badaniach feministycznych dzienniki spełniają rolę narzędzia służącego do zapisywania uczuć i myśli badaczki. [...] Kobiety posługują się dziennikiem do zapisywania swoich przeżyć religijnych, podejmowanych prób lepszego zrozumienia siebie samej oraz samoedukacji – w poczuciu prywatności i bezpieczeństwa, jakie daje dziennik. Dzięki dziennikowi kobieta może się stać teoretyczką, analizującą swoje problemy psychologiczne i społeczne¹⁹.

Europejka nie jest jedynie zapisem uczuć i myśli – jest równocześnie polem walki Gretkowskiej z narzucanymi jej rolami, jest próbą samoobrony i miejscem pokazywania własnych racji. Nas interesować będą głównie te poziomy opisy świata, w których odnajdziemy elementy mieszczańskiej interpretacji, prowadzonego przez autorkę dyskursu z mieszczańskim, a często drobnomieszczańskim, stylem życia.

Główną bohaterką książki, obok samej Gretkowskiej, jest jej córka Pola. Poznajemy jej zachowania i przygody, które opisuje z nieukrywaną dumą matka.

¹⁸ P.T. Felis, *Europejka, Gretkowska, Manuela*, [w:] http://wyborcza.pl/1,75517,2119133.html?fb_xd_fragment#?=&cb=f2467e844d5d8b4&relation=parent.parent&transort=fragment&type=resize&height=21&width=120 (stan 23.10.2010 r.)

¹⁹ M. Humm, op. cit., s. 50.

Jako kochane dziecko jest Pola bohaterką rozrzuconych w tekście anegdot, dykteryjek. Przywołajmy cytat, w którym Pola pojawia się jako dziecko „ekstremalne”, co w tym przypadku jest komplementem:

Mamy dziecko ekstremalne. Piotr przytrzymuje jej głowę pod wodą, za uparte popijanie basenowych brudów na podwórku. Wrzask. Zbiegają się przerażone sąsiadki (ten długowłosey nie może być normalny, co dzień godzinami spaceruje z dzieckiem), gdy jest ich wystarczająco dużo, mała znowu podstawią się do podtapiania i wrzeszczy z radości. (E. 89)

Trudno nie zauważyć matczynej dumy z córki, biorącej wspólnie z ojcem udział w małej podwórkowej prowokacji, której ofiarą padają sąsiadki.

Obserwując zachowania i rozwój córki Gretkowska zauważa paralele z sobą, zagubioną małą dziewczynką:

Wychowując Polę, wychowuję razem z nią siebie sprzed lat – dziewczynkę, o którą troszczyli się moi rodzice. Powtarzam ich gesty, karcące miny. Opiekuję się też dziewczynką, która nigdy nie dorosła. Temu niedorozwojowi nikt nie dogodzi. Siedzi we mnie i tupie z radości, albo rzuca się na mnie w rozpacz. Wszystkim trzem podsypuję cukierków. Nie wychowuję więc jedynaczki. (E. 354)

Rodzi się świadomość wspólnoty kobiet, nakładają się na siebie dwa plany czasowe. Córka jest pretekstem do powrotu w świat zagubionej arkadyjskości dzieciństwa. W tym zagubieniu Gretkowska odnajduje szansę dla siebie jako matki, wychowującej córkę, a w planie równoległym odnajduje samą siebie, w jakimś stopniu utraconą. Buduje to poczucie wspólnoty i dumy, stąd zapewne stwierdzenie, podsumowujące trzecie urodziny córki: „Też urodziłam wszechświat, już trzyletni” (E. 361). Kobiecość wpisana zostaje tym samym w metafizykę kosmosu.

Analizując pisarstwo Gabrieli Zapolskiej, Grzegorz Leszczyński zauważa na wstępie swego tekstu:

Wizerunek młodopolskiego mieszczanina byłby niepełny, gdyby zabrakło w nim portretu dziecka. Dzieciństwo to faza ludzkiego życia, na której funduje się cała dojrzałość: światopogląd, obszar wrażliwości, zespół cech osobowych, potrzeby psychiczne. Dzieciństwo kształtuje zarówno horyzont oczekiwań, jak i wzorce osobowe, w konsekwencji doprowadza do pełnienia życiowych ról: ucznia, podlotka, matki, ojca, kochanki, przechodnia, bywalca salonów...²⁰

Opisując portret rodziny mieszczańskiej, jakim jest powieść Zapolskiej *Córka Tuśki*, pokazuje relacje pomiędzy matką a córką:

Matka postrzega Pitę przez pryzmat jej urody, wdzięku, posłuszeństwa i manier, szczególnie zaś umiejętności skrywania emocji, przeżyć, doznań. Pita ma być bowiem **ozdobą swojej matki**²¹.

²⁰ G. Leszczyński, *Maski dziecka salonów*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. W. Ignatowicz, Warszawa 2000, s. 107.

²¹ Ibidem, s. 110, (wytluszczenia w cytacie G. Leszczyński).

Gdy czyta się *Europejkę*, można odnieść wrażenie, że owo patrzenie na córkę jako „ozdobę swojej matki” dałoby się odnaleźć również w tym napisanym prawie sto lat później tekście. Może nie jest to brutalna chęć kształtowania osobowości córki i bezwzględne kreowanie obrazu dziecka, ale pamiętać musimy, że Pola ma tylko dwa lata i poznajemy tylko rok z jej życia.

Ojciec Poli patrzy na córkę także z dumą, następująco opisywaną przez Gretkowską:

Piotr definiuje fenomen ‘córeczki tatusia’. Jest to spełnione marzenie o kobiecie idealnej: zrodzona z miłości do wybranej i z niego samego. (E. 360)

Obraz dziecka, przewijający się przez całą książkę, łagodzi felietonistyczne zacięcie Gretkowskiej, pozwala skupić się czytelnikowi na sprawach związanych z wychowaniem córki, uwodzi szczerością i naiwnością, które dane nam są w dzieciństwie. Odnajdujemy obszar nie utraconej jeszcze radości i pełnej afirmacji świata.

Jak jeszcze można zdiagnozować ów fenomen mieszczańskiego patrzenia na rodzinę, tak silnie obecny w prozie Gretkowskiej? Amerykańska badaczka Mary F. Rogers, analizując kulturowy fenomen lalki Barbie, mówi o pewnych socjologicznych konsekwencjach funkcjonowania *Barbie jako ikony kultury*:

W czasach, gdy pary o średnim dochodzie ograniczają liczbę dzieci, a oboje rodzice z reguły pracują poza domem, zaspakajanie wszelkich zachcianek dziecka łatwo przechodzi w przyzwyczajenie. Jego ekstremalnym przykładem są dzieci trofea. Dzieci te, niewiele różniąc się od młodych drugich żon, które traktowane są przez własnych mężów trochę właśnie jako trofea zdobyte w wojnie płci, rodzą się stosunkowo późno, gdy ich rodzice są po trzydziestce, a nawet po czterdziestce, lub są jedynakami z drugiego małżeństwa obojga, ponieważ rodzice chcieli mieć *wspólne dziecko*. W krańcowych przypadkach do dzieci tych podchodzi się, jakby były wygraną w prokreacyjnej loterii. I często traktowane są tak, jakby wszystkiego im było mało²².

Sytuacja, opisana przez Rogers, przypomina życiowe koleje Gretkowskiej i jej partnera. Jest to model mieszczańskiego systemu wartości, wykrzywiony poprzez doprowadzenie do absurdu tego, co wywiedzione zostało z mieszczańskiego etosu. Zmieniają się ekonomiczne realia, modele konsumpcji, pojawiają się nowe stereotypy kulturowe. Jaskrawym przykładem obecności tego typu nowych kryteriów w społeczeństwie dobrobytu są Stany Zjednoczone. W dzisiejszych globalnych czasach ten sposób modelowania ludzkich zachowań jest widoczny w różnym nasileniu także w innych społecznościach.

Na marginesie takiego sposobu patrzenia na dziecko pojawiło się w USA zjawisko subkultury dorosłych kobiet, które są quasi-matkami dla swych „plastykowych dzieci”. Kobiety spotykają się w grupach i wchodzą w role prawdziwych matek²³. One same tak to widzą:

²² M.F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 111.

²³ *Śpij, laleczko. Z Rebecką Martinem rozmawia Agnieszka Jucewicz*, [w:] „Wysokie Obcasy” 2010, nr 20 (573), s. 58-62.

Nigdy nie byliśmy małymi dziewczynkami, które za punkt honoru stawiały sobie posiadanie wypasionej lalki z najlepszymi ubrankami i najróżniejszymi akcesoriami. Tym bardziej nie byliśmy rozchwianymi emocjonalnie dojrzałymi kobietami, które instynkt macierzyński przelewają na plastikowego noworodka.

Tym trudniej jest nam zrozumieć, o co w tym wszystkim chodzi. Wyobraźcie sobie jednak, że coraz większą popularnością cieszą się bardzo realistyczne lalki, kupowane przez dorosłe kobiety. Zazwyczaj takie, które nie mogą mieć dzieci albo potomstwo straciły. Dlatego miłością obdarzają coś, co dziecko wizualnie przypomina.

Idealnie odwzorowane lalki są przez nie ubierane, myte, karmione, przytulane i bardzo kochane. Taki sztuczny niemowlak nigdy nie rośnie, więc posiadaczki czują się zawsze jak młode matki. Niektóre z nich zupełnie tracą kontakt z rzeczywistością. O kupione potomstwo dbają jak o prawdziwe²⁴.

Można na to patrzeć jako na karykaturę macierzyństwa, na opiekowanie się plastikowymi i realistycznie odtworzonymi sztucznymi niemowlakami, ale też należy widzieć w tym rodzaj psychoterapii, choć trudno wyznaczyć granice tych postaw. Zadać musimy sobie jedynie pytanie, kiedy ten model „macierzyństwa”, a właściwie zabawy dużych dziewczynek, dotrze do Polski i jakie formy przyjmie.

Wielowątkowość tego tekstu wynika z potrzeby poszukiwania pewnej ciągłości, jeśli chodzi o pojawiające się w literaturze wątki „promieszkańskie”, ukazania obecności gier, prowadzonych z kulturowymi schematami i obecności wewnętrznych *pęknięć*, niż z kreowania jakichkolwiek uogólniających odpowiedzi na pytania o zależność pomiędzy trwałością kodów kulturowych a ich kontestowaniem.

Europejka jest kontynuacją *Polki*²⁵, która tak była odczytana:

Z równie dużym zainteresowaniem przyjęto kolejną książkę Gretkowskiej – zbeletryzowany dziennik intymny pt. *Polka*. Tytułowa Polka to imię córeczki, której przyjścia na świat oczekuje narratorka-bohaterka tych zapisków. Czytelnikom nie umknął ów motyw przemiany: niegdysiejsza „skandalistka” zdecydowanie staje po stronie normalnego, a nawet banalnego życia. Jej książka jest w istocie hymnem pochwalnych wyśpiewanym na cześć łaski macierzyństwa, ogniska domowego, prostych radości dnia codziennego itp.²⁶.

Świadomość znaczenia *prostych radości dnia codziennego* staje się także w *Europejce* nowym manifestem, a czytelnik otrzymuje zapis walki nie tylko o mieszczańską normalność, ale i walki z samą sobą:

Boże, ja tak dbam o normalność, układność siebie i rzeczy. Żeby w domu było posprzątane. Co z tego, idę do sąsiadki, u niej parkiet zmywany raz na tydzień lśni jak wbite w podłogę zęby Hollywoodu. A u mnie codziennie syf. Kupiłam nawet jednorazówki do szyb i ścieram ślady rączek dziecka. Trąc i pucując,

²⁴ <http://www.hanter.pl/articles/2453-matki-plastikowych-dzieci> (dostęp: 2010.10.28).

²⁵ M. Gretkowska, *Polka*, Warszawa 2001.

²⁶ <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,5,55.php>.

śmieję się po kryjomu sama z siebie, że przypomina to zacieranie śladów zbrodni. (E. 6)

Nowa społeczna rola to nowe wyzwanie i potrzeba wpisania własnych działań w społeczne oczekiwania, związane z rolą matki i gospodyni. Jednak dom, wychowanie córki to tylko fragment prywatności Gretkowskiej. Prywatności, która też jest, w swej książkowej formie, na sprzedaż.

Ewa Bielenia, recenzując *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*²⁷, zawierające materiały z konferencji naukowej, zorganizowanej w 2001 roku przez Instytut Filologii Polskiej Akademii Pedagogicznej w Krakowie, której temat brzmiał: *Proza polska końca XX wieku. Postmodernizm?*, tak przedstawia pracę Henryka Czubały *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty*:

Wszystko we współczesnym świecie podlega prawom rynku, tak powszechnym dziś strategiom marketingowym. Dzieło, biografia, wizerunek, a raczej „image” pisarza-postmodernisty obliczone są na atrakcyjność show i wysokość czerpanych zeń zysków. Z socjologicznych rozważań Czubały wyłania się dość pesymistyczny obraz „literaturotwórców”: «Pisarz stosujący strategie marketingu i reklamy, a także propagandy jako środki artystyczne, rozszerzający granice nowoczesnej poetyki, jest więc produktem dekonstrukcji tradycyjnej roli autora, który jeszcze niedawno skłonny był widzieć we wszelkiej perswazji naganną manipulację sprzeczną z etyką ludzi pióra. A więc nadal nie budzi on naszego zaufania, a przecież bywa przedmiotem sympatii, kultu i fascynacji. I zyskuje nawet ów medialny rozgłos, który niegdyś dla „poważnego” pisarza nie miał aż takiego znaczenia»²⁸.

Uczestniczący w konferencji Stanisław Burkot zajął się prozą autorki *Kabaretu metafizycznego*, by stwierdzić:

Zamiast, czy obok śmieszności pojawia się czasem styl niski. Tak jest w przypadku Manueli Gretkowskiej, wiodącej spór z Brunonem Schulzem (traktat o czasie kontra traktat o manekinach). Stylistyczna niskość, według Stanisława Burkota, wynika z głęboko człowieczego charakteru jej twórczości. Źródła jej pisarstwa leżą w antropologii fizycznej i nie należy doszukiwać się tu żadnych postmodernistycznych mód. Konwencja gry, karnawalizacja, autobiograficzna nieszczerłość, prowokacje, jakkolwiek zbieżne z poetyką postmodernistycznej prozy, wynikają tu z potrzeby ocalenia własnej prywatności²⁹.

Do czytelnika należy ostateczny osąd, czy warsztatowe zabiegi pozwoliły autorce ocalić własną prywatność w *Europejce*.

Pamiętać musimy, że nie tylko dla Gretkowskiej mieszczaństwo jest niejednorodną kategorią etyczną, tym bardziej że nie jest ono definiowane wprost, lecz jawi się jako wybór pewnych akceptowanych przez większość pozytyw-

²⁷ *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria I*, red. S. Burkot, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002.

²⁸ Patrz <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/11/rec06.html> (dostęp: 23.07.2010).

²⁹ Ibidem.

nych wartości, które ukazane są jako cechy uniwersalne, często bez jednoznacznych skojarzeń z kulturą mieszczańską. Są po prostu wzorami etyki nawet wówczas, gdy gubią desygnat mieszczańkości.

Nie tylko autorka *Europejki* ulega pokusie poszukiwania stałych punktów odniesienia dla swoich bohaterów. Podobne dylematy towarzyszyły głównemu bohaterowi *Wilka stepowego*. Przypomnijmy jego rozterki:

Nie wiem, jak to się dzieje, ale ja, bezdomny wilk stepowy i samotny wróg małomieszczańskiego świata, zawsze mieszkam w prawdziwie mieszczańskich domach, to taki stary mój sentyment. Nie mieszkam ani w pałacach, ani proletariackich ruderach, ale właśnie w tych bardzo przyzwoitych, bardzo nudnych, nienagannie utrzymanych małomieszczańskich gniazdach, gdzie pachnie trochę terpentyną i trochę mydłem, gdzie ogarnia nas przerażenie, jeśli nam się przytrafi głośno zatrzaskać drzwi albo wejść do pokoju w zabłoconych butach. Niewątpliwie lubię tę atmosferę z czasów mojego dzieciństwa i moja skryta tęsknota za czymś takim jak gniazdo rodzinne prowadzi mnie niezmiennie na te same głupie ścieżki. A poza tym lubię kontrast, jaki zachodzi między moim samotnym, pozabawionym miłości, gorączkowym i na wskroś nieporządnym życiem a owym środowiskiem rodzinno-mieszczańskim. Lubię na schodach zapach ciszy, porządku, schludności, przyzwoitości i swojskości, który mimo mej nienawiści do mieszczaństwa ma dla mnie zawsze coś wzruszającego, i lubię także przekraczać próg mojego pokoju, gdzie to wszystko się kończy, gdzie wśród stosu książek poniewierają się niedopałki cygar i stoją flaszki z winem, gdzie wszystko jest nieporządne, obce i zaniedbane, a książki, rękopisy, myśli są naznaczone i prze-sycone biedą samotnych, problematyką bytu ludzkiego, tęsknotą za nadaniem nowego sensu życiu człowieka, które stało się bezsensowne³⁰.

Przydatna interpretacyjnie może być diagnoza, jaką stawia Dorota Kielak, pisząc o mieszczańskiej powieści historycznej Ludwika Stasiaka:

Bohaterowie stając się reprezentantami młodopolskiej kultury przestają tym samym przynależeć do świata mieszczańskiej aksjologii. [...] Procesowi tworzenia mieszczańkości jako kategorii artystyczne zaczyna towarzyszyć rezygnacja z mieszczańkości jako kategorii moralnej. Znak zaczyna się oddalać od swojego desygnatu. Mieszczańscy bohaterowie, mieszczański świat i jego historia stają się obszarem bogatym w znaki, które mogą służyć do przekazywania dowolnych treści³¹.

Prawie sto lat później następuje proces odwrotny – mniej lub bardziej świadomy powrót do zatartych znaków, a poprzez nie do tych kategorii moralnych, które towarzyszyły kulturze mieszczańskiej.

Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie Imienia róży* stwierdza:

Sądzę, że ‘postmodernizm’ nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, lecz kategorią duchową lub raczej Kunstwollen, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny manieryzm (zadają sobie nawet pytanie, czy postmo-

³⁰ H. Hesse, *Wilk stepowy*, tłum. G. Mycielska, Warszawa 2005, s. 22.

³¹ D. Kielak, *Mieszczańska powieść historyczna – Ludwik Stasiak*, [w:] *Mieszczaństwo...*, s. 105.

dernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu jako kategorii metahistorycznej)³².

Gretekowska powraca do wzorów, proponowanych przez kulturę mieszczańską, prowadząc w swych książkach dialog z normami. Jest tutaj miejsce na ironiczny dystans, na grę z moralnością mieszczańską, często raczej drobnomieszczańską. Celem tej gry jest ukazanie pewnej podwójnej moralności, zwłaszcza na płaszczyźnie związanej z seksualnością kobiety. Ale odnajdujemy także mieszczaństwo jako lustro, w którym można się przejrzeć, zweryfikować swoje działania. Kultura mieszczańska staje się punktem odniesienia, który pozwala odnaleźć azymut w rozchwianym ponowoczesnym świecie.

Cytowany Umberto Eco zauważa pewne niebezpieczeństwo, związane z grą prowadzoną z czytelnikiem:

Ironia, gra metajęzykowa, wypowiedź do drugiej potęgi. Jeśli więc ktoś w przypadku modernizmu nie pojmuje gry, może ją jedynie odrzucić, gdy tymczasem w przypadku postmodernizmu można również gry nie rozumieć i wziąć wszystko poważnie. To zresztą właściwości (ryzyko) ironii. Zawsze znajdzie się ktoś, kto wypowiedź ironiczną potraktuje tak, jakby była wypowiedzią serio³³.

W różnych interpretacjach i odczytaniach prozy Manueli Gretekowskiej są i takie, które nie zauważają obecności ironii, są czytelnicy, którzy nie podejmują gry z konwencjami, proponowanej przez pisarkę.

Trawestując powiedzenie Churchilla, stwierdzić możemy, że mieszczaństwo to najgorszy system, ale nie wymyślono nic lepszego. Stąd też, mimo że próbujemy go zmienić także w przestrzeni kultury, literatury czy też etyki, to jednak zawsze odwołujemy się do wypracowanych norm i zasad. Nawet bunt jest formą akceptacji, próbą zmiany. Przygody Gretekowskiej są dowodem na to, że mieszczańskość jako kategoria pozostaje atrakcyjna także wówczas, gdy jest traktowana z dystansem, odczytana ironicznie.

³² U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, [w:] idem, *Imię róży*, Warszawa 1987, s. 617.

³³ Ibidem, s. 618.

Literatura

Burkot Stanisław, red.,

2002 *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria I*, Kraków.

Bataille Georges,

2009 *Łzy Erosa*, przekład i posłowie T. Swoboda, Gdańsk.

Borkowska Grażyna,

1998 *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej)*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej L. Burskiej, Warszawa, s. 387-402.

Burszta Wojciech J., Kuligowski Waldemar,

1999 *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa.

Cirlot Eduardo Juan,

2000 *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków.

Eco Umberto,

1987 *Dopiski na marginesie Imienia róży*, [w:] idem, *Imię róży*, Warszawa.

Felis Paweł T.,

2010 *Europejka, Gretkowska, Manuela*, [w:] http://wyborcza.pl/1,75517,2119133.html?fb_xd_fragment#?=&cb=f2467e844d5d8b4&relation=parent.parent&transport=fragment&type=resize&height=21&width=120 (stan 23.10.2010 r.)

Gretkowska Manuela,

1995 *Kabaret metafizyczny*, Warszawa.

2001 *Polka*, Warszawa.

2004 *Europejka*, Warszawa.

Hesse Hermann,

2005 *Wilk stepowy*, tłum. G. Mycielska, Warszawa.

Humm Maggie,

1993 *Słownik teorii feminizmu*, z języka angielskiego tłum. B. Umińska i J. Mikos, Warszawa.

Jędrzejko Paweł,

1997 *Pytanie otwarte: tożsamość ponowoczesnego literaturoznawcy*, [w:] *Ponowoczesność a tożsamość*, pod red. B. Tokarza i S.T. Piskora, Katowice, s. 46-61.

Jucewicz Agnieszka,

2010 *Śpij, lalczko. Z Rebecką Martinem rozmawia Agnieszka Jucewicz*, [w:] „Wysokie Obcasy”, nr 20 (573).

Kielak Dorota,

Mieszkańska powieść historyczna – Ludwik Stasiak, [w:] *Mieszkaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowie XIX w.* pod red. E. Ichnatowicz, Warszawa, s. 93-106.

Klimczyk Wojciech,

2008 *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków.

Leszczyński Grzegorz,

2000 *Maski dziecka salonu*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. W. Ignatowicz, Warszawa, s. 107-122.

Millet Kate,

1982 *Teoria polityki płciowej*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówka, Warszawa, s. 58-111.

Mizielińska Joanna,

2006 *Płeć, ciało, seksualność, od feminizmu do teorii queer*, Kraków.

Rogers Mary F.,

2003 *Barbie jako ikona kultury*, tłum. E. Klekot, Warszawa.

Szymczak Mieczysław, red. nauk.,

1992 *Słownik języka polskiego*, Warszawa, T. III.

<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3940819> (dostęp: 02.10.2010).

http://pl.wikipedia.org/wiki/Manuela_Gretkowska (dostęp: 23.10.2010).

<http://www.hanter.pl/articles/2453-matki-plastikowych-dzieci> (dostęp: 28.10.2010)

<http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,5,55.php> (dostęp: 2.10.2010).

<http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,5,55.php>. (dostęp: 2.10.2010).

<http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/11/rec06.html> (dostęp: 23.07.2010).

Zusammenfassung

Manuela Gretkowska – Skandalistin oder Spießbürgerin

Manuela Gretkowska gilt als „Skandalistin vom Dienst“ der polnischen zeitgenössischen Literatur, wobei sie selbst dieses Bildnis durch ihre öffentlichen Auftritte pflegt. Die Analyse der skandalisierenden Prosa, in der Gretkowska oft eine ethische und sprachliche Provokation betreibt, bezweckt die Untersuchung ihres Verhältnisses zur Bürgerlichkeit. Der Autor konzentriert sich auf die Bücher *Kabaret metafizyczny* (*Das metaphysische Kabarett*, 1994) und *Europejka* (*Eine Europäerin*, 2004). Der Artikel zeigt die Auseinandersetzung der Schriftstellerin mit den Modellen der bürgerlichen Kultur, mit ihren Normen, Geboten und Verboten. Man erkennt in Gretkowskas Prosa sowohl die ironische Distanz, als auch das Spiel mit der bürgerlichen (oder eher kleinbürgerlichen) Moral. Der Zweck dieses Spiels ist die Entlarvung der Doppelmoral der Gesellschaft, insbesondere auf dem Gebiet der Sexualität von Frauen. Das Bürgertum fungiert aber auch als Spiegel und so wird die bürgerliche Kultur zum Bezugspunkt, der in der fließenden postmodernen Welt eine Konstante ist.

Summary

Manuela Gretkowska – a scandalist or a middle-class representative?

Manuela Gretkowska is perceived as a “notorious scandalist” of Polish contemporary literature, which has been confirmed by the author herself during her public appearances. The analysis of the scandalizing prose, where Manuela Gretkowska often uses social and linguistic provocation, aims at researching her attitude to the middle class. The author focuses on *Metaphysical Cabaret* (1994) and *European woman* (2004). The paper presents a critical dialogue of the writer with the patterns of middle class culture along with its norms, obligations and prohibitions.

Both an ironic distance and the game with middle (or rather lower-middle) class morality can be observed here. The main aim of the game is to indicate a certain double morality, especially this connected with the sexuality of a woman. But one can also perceive the middle class as a mirror, where the middle class culture becomes a point of reference that allows finding an azimuth in the unstable post-modern world.