

Agnieszka Czyżak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000 0001 8918 5264

„Czułe morderstwa”.**Marta Podgórnik w przestrzeni kultury**

W roku 2019 Marta Podgórnik, laureatka wielu nagród literackich, dopiero po trzeciej nominacji została uhonorowana Nagrodą im. Wisławy Szymborskiej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Noblistce spodobałby się tytuł nagrodzonego zbioru – *Mordercze ballady*: to zarazem przywołanie wyrazistej tradycji, jak i jej naruszenie. Ballada, jako gatunek silnie skonwencjonalizowany, najczęściej przedstawia historie niezwykle, tajemnicze, wiążące się ze zbrodnią, tragedią czy występkiem, i staje się takich wydarzeń tekstowym oswojeniem. Tytułowy epitet „mordercze” sugerowałby jednak szczególne nastawienie nadawcy, pragnącego swym działaniem dokonać dzięki owym balladom gwałtownego gestu sprzeciwu wobec istniejących kulturowych porządków – „mordować”, a nie „oswajać zbrodnię”, naruszać porządek, a nie go (literacko) przywracać.

W całym tomie – silniej jeszcze niż w poprzednich zbiorach – pobrzmiewają echa rozmaitych tekstów przynależących nie tylko do polskiej literatury, ale i do współczesnej światowej kultury popularnej i masowej. Na tej płaszczyźnie – złożonej z przemieszanych, zdawałoby się bezładnie, elementów – poetka nawiązuje kontakt z odbiorcą, a jednocześnie kreśli swój świat i precyzyjnie kreowany autoportret. W wierszu *Dom Wschodzącego Słońca*, jednoznacznie przywołującym bardzo znaną piosenkę zespołu The Animals, tytułowy dom z Nowego Orleanu stać się więc musi domem śląskim:

Na Śląsku stoi taki dom, co go wariackim zwa
Zielone pola tylko w krąg, a białe, gdy za mgłą
Mamusia ma księgową jest, niejeden zjadła czek
Wysłała puste SOS w dwudziesty pierwszy wiek¹

Dom – z pewnością niepodobny do amerykańskiego pierwowzoru z lat sześćdziesiątych XX wieku – okazuje się jednak miejscem, z którego jak niegdyś można wysłać nie tylko podobne wołanie o ratunek, ale i przestrozę dla młodszych –

¹ M. Podgórnik, *Mordercze ballady*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2018, s. 7.

„Mamusiu, powiedz bratu, by nie szedł drogą mą/ by się nie stawiał światu”² – nie warto bowiem walczyć, gdy jest się z góry skazanym na porażkę. Pozostają jedynie gesty indywidualnego sprzeciwu wyrażone w języku poezji, swoiste tekstowe manifesty oporu.

Strategią Podgórnik od lat pozostaje przywoływanie znanych fraz, tytułów i nazwisk, po to by uczynić je integralną częścią osobistego zwierzenia lirycznego. Celem nie jest bowiem ich reinterpretacja czy rewizja – choć sygnały kulturowych więzi włączone w obręb wiersza podlegają im przez samo umieszczenie w nowym kontekście – lecz wytyczenie płaszczyzny porozumienia z czytelnikiem, także na najbardziej podstawowym poziomie, czyli właśnie znajomości nazwisk twórców, tytułów utworów, krótkich cytatów. Kompetencje kulturowe odbiorców często do tej sfery pozostają ograniczone, ale w ostatecznym rozrachunku umożliwiają poetce nawiązywanie szerszego kontaktu w ramach wiedzy potocznej. Można zatem uznać takie działania za element świadomie obieranej strategii, której celem nadrzędnym byłaby, idąc za Hansem Ullichem Gumbrechtem, „produkcja obecności”³, czyli nieustanne jej projektowanie i uobecnianie, z wyrazistą autorską sygnaturą.

Nawiązania intertekstualne zawsze zakładają różny poziom odbioru – zależne od stopnia znajomości dzieł, biografii i kulturowych kontekstów włączanych w przestrzeń tekstu. W wierszu *Zawał # 2* padają słowa:

Serce moje, serduszko, czemu mnie zawodzisz
Czemu chcesz zrobić ze mnie nudną Poświatowską?
Czemu tykasz jak zegar, który chce być bombą?⁴

Sugestia, jakoby to cielesne dolegliwości miały moc, by zmieniać dykcję poetycką i skłaniać do przeobrażenia w „nudną Poświatowską”, wypowiedana jest tonem osobistej skargi – równocześnie jednak to skojarzenie przywołuje (powierzchnową lub pogłębioną) wiedzę o słynnej poprzedniczce na drodze artystycznych zmagani oraz o jej twórczości. Pozostaje także sygnałem uobecniającym rozpoznawalną dla wielu odbiorców tradycję liryki kobiecej i sytuuje wiersz w ciągu powszechnie docenianych literackich wyznań, kojarzonych zarazem z ekspresją doświadczeń rzeczywistej choroby, jak również z autentyzmem oraz ze szczerością intymnej spowiedzi.

Osobisty ton zwierzeń Podgórnik fundowany jest na przeświadczeniu o możliwości do osiągnięcia w słowie samowiedzy, do której jednak dotrzeć można tylko poprzez proces (bolesnej nieraz) autoanalizy. W jedynym tekście zbioru *Mordercze ballady* napisanym prozą, a zatytułowanym *Alicja i jej króliki*, wyrażone wprost zostaje też przekonanie o autonomii indywidualnej sfery wspomnień i kreowanej na ich postawie tożsamości: „Jeśli ktoś Cię jeszcze będzie zagadywał w wiadomej sprawie, pošlij go na drzewo. Nie ma żadnych dowodów poza naszą pamięcią, że

² Tamże.

³ Zob. H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

⁴ M. Podgórnik, *Mordercze ballady*, dz. cyt., s. 25.

cokolwiek się stało. A pamięć, jak wspominałam, jest nasza i nikomu nic do tego”⁵. Interpretacja przeszłości zależy zatem od indywidualnych decyzji przeżywającego podmiotu, pozostając „materią” jednostkowych, skrajnie zsubiektywizowanych eksploracji. Wielokrotne przywoływanie w poezji tych samych (czy tylko podobnych) minionych zdarzeń jawi się tym samym nie jako jałowe powtórzenie, lecz poszukiwanie dostępnych środków dla wyrażenia najgłębszych afektów, których obraz, podobnie jak zapis w kolejnym wariacie, staje się świadectwem przemian zachodzących w sferze najbardziej prywatnych przeżyć.

W wywiadzie udzielonym po otrzymaniu nagrody za *Mordercze ballady*, a zacytowanym autoanalitycznym cytatem z wypowiedzi poetki: *Czule morduję Nicka Cave’a, Cohena, Brodskiego i Poświatowską*, Podgórnik twierdziła z pełną mocą: „Nasz język niczym stal hartuje się w tym, co zostało już napisane, namalowane, zaśpiewane, nakręcone”⁶. Za sprawą dialogicznych interakcji oraz dokonywanych na tekstach poprzedników „morderstw” (aktów brutalnej nieraz ingerencji oraz bezceremonialnego zawłaszczenia) język staje się zarazem bardziej precyzyjny i bardziej „wytrzymały”, trwałe, niepodatny na zniszczenie. Poetka podkreślała również wielość sfer, z których czerpać można nie tyle staroświeckie natchnienie, ile elementy składowe świadomie budowanego stylu, i przekonywała: „Ta książka chce mówić o afiliacjach. O literaturze, muzyce, jak najszerzej pojętej sztuce widzianej na zasadzie synestezji, całościowo, bez ograniczeń gatunkowych”⁷. Żadnym ograniczeniem nie podlega zatem kwestia doboru przywoływanych tekstów – niezależnie od ich przynależności do różnych epok, kultur narodowych czy rejestrów stylu. Podgórnik tak podsumowała zawartość swojej książki:

Oprócz songów Nicka Cave’a słyszać więc w niej Leonarda Cohena, Boba Dylana, Toma Waitsa, także Adama Mickiewicza, Josifa Brodskiego, Anne Sexton, Sylvię Plath, Poświatowską i Herberta, cały panteon nowojorskiej i nowofalowej poezji. Oraz echa takich gatunków jak ballada łotrzykowska, ballada średniowieczna...⁸.

Zestaw wskazanych w wywiadzie nazwisk nie wyczerpuje oczywiście długiej listy „zaanektowanych” lektur – ale ukazuje jej różnorodność, dowodząc tym samym szczególnej „wszystkożerności” poetki, czyli intertekstualnych predylekcji, pojmowanych jako zdolność włączania w obręb własnych tekstów najrozmaitszych, czasem wzajemnie sprzecznych, tradycji i konwencji.

We wcześniejszym tomie *Zimna książka*, opublikowanym w 2017 roku, artystyczna samoświadomość Podgórnik także zyskiwała wymiar intertekstualny i podobnie prowadziła do zdystansowanego oglądu siebie i świata. W utworze zatytułowanym w nawiązaniu do antyutopii Huxleya *Nowy wspianały świat* pojawił się na przykład portret pokolenia z rozmysłem unikającego zaangażowania we współczesność, chroniącego się w „eleganckiej prywatności”:

⁵ Tamże, s. 29.

⁶ *Czule morduję Nicka Cave’a, Cohena, Brodskiego i Poświatowską*. Z Martą Podgórnik rozmawia Marta Odziomek, „Gazeta Wyborcza”, 4.07.2019, <https://wyborcza.pl/7,75517,24957249,marta-podgornik-czule-morduje-nicka-cave-a-cohena.html> (dostęp: 27.11.2020).

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

Bądźmy zatem niszowi. Prosta układanka, pięćset plus elementów,
Za odwagę premia. Ważne, by znaleźć rogi i wytyczyć ramy.
Więc nie jedźmy już mięsa, życie to kaszanka (po śląsku *krupniok*)
[...]
Bądźmy zatem uboczy, w szpilkach modnych marek i garniturach
Z wehny od szczęśliwych owiec. Która komora mego serca pęknie⁹

Jednak takie ucieczki – w niszę, na ubocze – mogą być jedynie chwilowym rantunkiem. Składany z gotowych puzzli „bezpieczny” obraz świata zbyt często objawia swoją dwuwymiarową, „tekturową”, sfalsyfikowaną istotę.

Tytułowa *Bezszczelność* z innego wiersza to w istocie nie „bezczelność”, z jaką staje się naprzeciw wyzwaniom współczesności, lecz bezradność wobec braku nadziei na przyszłość, a przede wszystkim wobec utraty „szczelnej” powłoki ochronnej:

Jutro niech będzie futro. Fjuczer, której nie ma.
Ciut śniętej na zakazach parkowania. Teraz
Spełnia się senny koszmar, idylla w ekstremach

Aaa kotki dwa, było sobie wczoraj, i nagle pst
I pauza, zaginęł Mikołaj, reniferów też nijak¹⁰

Rozpadający się świat utrwalac zatem można za pomocą rozpoznawalnych kodów, przywoływanych ze wszystkich rejestrów kultury – jednak bez wiary w szczęśliwe zakończenia. Natomiast *Złe zakończenia* – jak brzmi tytuł ostatniego wiersza z *Morderczych ballad* – mogą przydarzyć się zawsze. Jednym z nich może być gest samozniszczenia, po którym zostaje zaledwie chwilowy ślad na ulicy: „Diamenty na asfalcie. I brunatna rzeka/ Nakryta brudną szmatą”. I nie jest przecież pociechą, że (być może) po popełnieniu desperackiego aktu autoagresji „Ta miła osoba jest już w niebie z aniołkami”¹¹.

Liryka Marty Podgórnik – brutalnie szczera, bezkompromisowa, prowokacyjna – stanowi projekt o wyrazistych cechach artystycznych, choć w ostatnich tomach widać swoiste łagodzenie stylistycznych prowokacji i pewien odwrót od wcześniejszych strategii łamania językowego i obyczajowego tabu. Twórczość śląskiej poetki postrzegana jako swoista skończona całość, uzupełniana i modyfikowana przez kolejne utwory, niezmiennie jednak pełna jest niewiary w szczęśliwe zakończenia – dla jednostek, poezji i świata. Monika Glosowicz w książce zatytułowanej *Maszynerie afektywne*, zalecając czytanie tej poezji jako „literackiej konstrukcji i dekonstrukcji miłosnych iluzji wytwarzanych i przetwarzanych w społecznym imaginarium”, stwierdziła:

Podgórnik w ironicznej hiperbolizacji unieważnia dotychczas identyfikowane z literacką sygnaturą kobiecości konwencje ekspresji i konfesji. [...] Wyłaniające się z lektury jej wierszy rozpoznania wskazują na to, że nie jest to prosty gest unieważnienia tych kon-

⁹ M. Podgórnik, *Zimna książka*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017, s. 23.

¹⁰ Tamże, s. 38.

¹¹ M. Podgórnik, *Mordercze ballady*, dz. cyt., s. 31.

wencji, ale obudowana na diagnozie społecznej decyzja formalna, będąca jednocześnie jej konsekwencją i reakcją na poczynione obserwacje¹².

Głosowicz w rozdziale poświęconym liryce Podgórnik, a opatrzonym tytułem *Maszyneria miłości*, tropi ślady społecznie legitymizowanych narracji, które podlegają w niej demistyfikacji – ten gest rozbijania stereotypów zbiorowej świadomości staje się szczególnie ważną częścią artystycznej autokreacji.

W utworze *Czułe przekleństwo*, rozpoczynającym zbiór *Zimna książka*, pojawia się w kolejnej odsłonie wizja utraconych uczuć i więzi:

Czasem zdaje się bliższy, czasem całkiem obcy. Żywa nie płacze po nim, cóż tacy są chłopcy. Poderwać, wykorzystać dziewczynę do wzięcia. A potem jej unikać na wspólnych przyjęciach. Nie dotykać niczego, co by było żywe, bo to Zmarłej wydałoby się niewłaściwe¹³.

Specyficzna, sygnalizowana w tytule, „czułość” wobec świata – tego realnego i tego tekstowego – zasada się na pragnieniu zakotwiczenia się w obu sferach, ale na własnych warunkach¹⁴. Wypowiadana „czułość” nie oznacza biernej zgody na rzeczywistość, a „przekleństwo” nie wiąże się z jej odrzuceniem. Warto tutaj przypomnieć jedną z definicji czułości podaną przez Olgę Tokarczuk w jej wykładzie noblowskim: „Czułość personalizuje wszystko, do czego się odnosi, pozwala dać temu głos, dać przestrzeń i czas do zaistnienia i ekspresji”¹⁵. Pozwala zatem wybrzmieć cudzym głosom, zaistnieć przywoływanym zjawiskom poprzez włączenie ich w obręb własnych artystycznych strategii. Natomiast emocjonalna interakcja z najrozmaitszymi elementami dookolnej rzeczywistości to projekt prowadzący w ostatecznym rozrachunku do zgłębiania jej porządków i reguł.

W jednym z wczesnych wierszy Podgórnik, zatytułowanym *Poemat nagrodzony nagrodą K.*, pojawia się obraz:

Dickinson i Konopnicka w jednym stały rzędzie. Dickinson z prawej,
Konopnicka z lewej.
Tam zaś, gdzie regał objawiał krawędzie, z mroku wyłaniał się
wryty w drzewie
znak serca i dwa inicjały płoche. To była mała, gminna biblioteka.
Nie znała Pounda, Eliota, Stachury¹⁶

Poetka z czułością kreśli wizję prowincjonalnej biblioteki, w której książki innych poetek – z pewnością rzadko wypożyczane lub nawet skazane na brak czytelników – stoją wciąż na półkach jako widomy znak kulturowych tradycji, zawsze

¹² M. Głosowicz, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 114–115.

¹³ M. Podgórnik, *Zimna książka*, dz. cyt., s. 7.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, że „czułość” – i ta w tytule wiersza, i ta wypowiedziana w przywołanym wywiadzie – pojawiła się w tekstach Podgórnik, zanim określenie to zyskało popularność dzięki wykładowi noblowskiemu Olgi Tokarczuk.

¹⁵ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 288.

¹⁶ M. Podgórnik, *Nic o mnie nie wiesz*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 14.

gotowych do podjęcia. Decyzja o nawiązaniu tekstowo zapośredniczonego kontaktu może się jednak okazać punktem wyjścia do nowego spojrzenia na własne miejsce nie tylko w sferze artystycznych wyborów, ale i w przestrzeni doświadczeń egzystencjalnych.

Częste w wierszach śląskiej poetki wadzenie się ze światem, z jego przewidywalnym okrucieństwem i nużącą obojętnością, to najczęściej wyrażanie sprzeciwu wobec panujących społecznych prawideł i obyczajowych obostrzeń, a wypowiedzianie niezgody na nie – choćby przesyczone autoironią i świadomością rzeczywistej bezsilności – to sposób, by różnić się od tych, którzy pokornie godzą się na los¹⁷. Jednak nie jest to projekt destrukcji otaczającej rzeczywistości, lecz właśnie próba uważnego jej odczytywania. Natomiast „obrazoburcze” gesty czynione wobec wcześniejszych tekstów kultury okazują się w istocie ich pieczołowitym uobecnianiem w ramach własnego przesłania. Nade wszystko bowiem przyświeca Podgórnik modernistyczne z ducha przekonanie o ważności poezji / sztuki / kultury, zarówno w egzystencji jednostkowej, jak i zbiorowej.

Dookreślanie własnego autoportretu wymaga także kreślenia wyrazistego kulturowego, społecznego i obyczajowego tła. Anna Kałuża przekonywała, iż w tej poezji zagłębianie się w przyczyny i skutki własnych klęsk, a zarazem masochistyczne rozciąganie ich w czasie łączy się z naruszaniem dwóch ważnych współczesnych wzorców dyskursu jednocześnie: patriarchalnego i feministycznego. Badaczka stwierdziła także, iż poetce udało się połączyć w wierszach „efektowną iluzję szczerości” wyrosłą z potrzeby badania norm stosowności językowej oraz dostrzegalną na pierwszy rzut oka sztuczność formalną tekstów¹⁸. Kreacja „królowej poezji”¹⁹ może być zatem odczytywana jako kreacja subwersywnej i samozwańczej władczyni słów, rymów i rytmów – jak choćby w wierszu *Zuzanna*:

Jeden chce cię wziąć nad morze, wprost w ocean niespodzianek,
drugi krzywdę zrobić może, gdy zastanie was poranek.
A ty chcesz stąd *wypierdalać*, ale wiesz, że to na marne,
bo nie taki los wybrałaś i na baczność stawiasz gardę,
raz po raz²⁰.

Poetka zatem z jednej strony kontestuje porządek zarówno patriarchalny, jak i feministyczny, z drugiej strony ma gorzką świadomość, iż z obu została wykluczona. Można jednak uznać, iż „iluzja szczerości” nie ogranicza się do tekstowych chwytów, lecz zaświadcza o istotnej potrzebie nawiązywania realnych kontaktów międzyludzkich, także z odbiorcami.

¹⁷ Zob. A. Czyżak, *Rezydencja poezji. O liryce Marty Podgórnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33(53). Artykuł został poświęcony strategiom lirycznym Podgórnik z tomów z lat 1996–2016. Przywołuję tutaj i w dalszej części tekstu rozpoznania, które mają charakter istotnych i (na razie) trwałych wyborów artystycznych poetki.

¹⁸ A. Kałuża, *Seks odczarowany: „Długi maj” Marty Podgórnik*, w: tejsze *Bumerang. Szkice o poezji polskiej XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 129.

¹⁹ Zob. M. Podgórnik, *Gwiazdor rocka, królowa poezji, pies, schody i puenta*, w: *Rezydencja surykatek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

²⁰ M. Podgórnik, *Mordercze ballady*, dz. cyt., s. 11.

Sytuacja (samo)wykluczenia z istniejących porządków prowadzi z jednej strony do stałego akcentowania twórczej niezależności, z drugiej zaś do świadomego odślaniania źródeł artystycznych inspiracji. Monika Glosowicz podkreślała:

Własność ciała, przeżycia, języka problematyzowana jest zarówno w treści, jak i za pomocą formalnych demonstracji. Podgórnik opowiada przecież poetycką historię reprodukcji – zachowań, uczuć, języków. Pokazuje, jak to, co intymne, zapośredniczone jest w tym, co powszechne. Jak się powtarzamy mniej lub bardziej świadomie w każdej sferze aktywności²¹.

Ponieważ nie ma ucieczki przed powtórzeniem, trzeba uczynić z niego oręż, jawnie wykorzystywany w obronie własnej niezależności. Roman Honet, omawiając lirykę autorki *Morderczych ballad* bardziej jako poeta niż krytyk, stwierdził: „W wierszach Podgórnik pojawiają się elementy rozgoryczenia, ale nie znajdujemy tam postawy pasywnej ani idących za nią mazgajowości, cackania się ze sobą, roztkliwiania. Myśl w poezji Podgórnik: odważna i pojemna”²². Odwaga owej „myśli” wyraża się w stałej buntowniczej postawie wobec obowiązujących w świecie reguł, natomiast jej „pojemność” to przede wszystkim otwartość na wielość i wielorakość różnych głosów, które znajdują w niej specyficzne schronienie. Inaczej mówiąc: to „odważne” zaznaczanie swojej obecności w świecie i „otwarte” eksplorowanie innych języków.

Nie wszystkim łatwo jest zaakceptować taki projekt artystyczny – zarazem ekshibicjonistyczny, jak i skrywany za cudzym słowem i obrazem. Niechętni wobec wyborów artystycznych dokonywanych przez Podgórnik krytycy wskazują, że „sztuczność” jej języka może być odbierana jako szczególnie rodzaj zubożenia własnej mowy. Karolina Felberg-Sendecka twierdziła:

[...] w przypadku jej poezji nadmiarowa nie jest rzeczywistość – ta pozostaje względnie prosta i nieskomplikowana. Wrażenie przytłaczającego przesytu i przeładowania przychodzi z zupełnie innej strony, ze strony wiersza przesyconego cudzymi językami, idiolektami, ideologiami. Podgórnik jedne języki przechwytuje i ostentacyjnie „mówi nimi”, inne zaś radykalnie odrzuca. Oba gesty w jej wykonaniu pozostają wyraziste, przesadzone, kompulsywne²³.

Sprzeciw wobec różnych odmian lirycznej ekspresji poetki wydaje się jednak z reguły ufundowany na kwestionowaniu jej prawa do autonomicznych aktów wyboru.

Tymczasem gesty zawłaszczania i odrzucania znanych języków, bezceremonialnego nieraz przywoływania cudzych głosów, biografii i dzieł, traktować można – powtórzmy – właśnie jako szczególną i przemyślaną „produkcję obecności”²⁴. Byłoby to więc z tej perspektywy dążenie ku zarazem „materialności”, jak i „niehermetyczno-

²¹ M. Glosowicz, *Maszynerie afektywne*, dz. cyt., s. 120.

²² R. Honet, *Postowie*, w: M. Podgórnik, *Nic o mnie nie wiesz*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 89.

²³ K. Felberg-Sendecka, *Fantomowi nadmiar (kilka uwag o mocno zestresowanych bar-kach)*, w: *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2016, s. 144.

²⁴ H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, dz. cyt., s. 42.

ści” wypowiedzi lirycznej²⁵. Gumbrecht podkreślał także rolę wszelkich elementów formalnych poezji – rymów, rytmów, aliteracji – jako czynników wzmacniających „obecność”, pozostających w stałej oscylacji z wymiarem znaczeniowym, a nie w stanie podporządkowania sensom. Podgórnik, tworząc wyraziste rymy czy uporządkowania rytmiczne, przywołuje rozpoznawalne dla odbiorców wzorce i osadza swe teksty w rezerwarze kulturowego dziedzictwa, a tym samym odwołuje się do pokładów wspólnotowej pamięci. W wierszu *Pamięć* padają frazy:

Pod unikalną jodłą byłam Tobie podłą
Pod uschniętym jesionem brałeś mnie za żonę
A co do jarzębiny, to płaczcie dziewczyny
Pod dwustuletnim dębem ja płakać nie będę²⁶.

Słyszymy w nich namacalne niemal głosy tradycji, przekształconej, ale rozpoznawalnej, konstytutywnej dla zbiorowej tożsamości, a jednocześnie dalej znajdujemy w utworze wyznanie: „Więcej drzew nie pamiętam” – i tym samym stajemy się świadkami zapośredniczonej, ale wciąż intymnej „spowiedzi” poetyckiej.

Podobny wymiar „produkowania obecności” ma nasilająca się u Podgórnik tendencja do wyraźnego dookreślenia podmiotu mówiącego, do umiejscawiania biografii w konkretnej przestrzeni, osadzania w konkretnych warunkach historycznych. Kiedy w pierwszym wersie utworu zatytułowanego *Mój wiersz* czytamy: „Na nazwisko mam Podgórnik, nazywają mnie *Marteczką*”²⁷, traktujemy to wyznanie jako gest podmiotowego zaznaczenia obecności w świecie, poczucia przynależności do określonego „tu i teraz”. Tym samym celom służy powtarzający się gest geograficznego lokowania doświadczeń. Poetka wyznaje:

Urodziłam się w Sosnowcu, ale z serca jestem śląska
Rodzice w śląskiej chrztili mnie katedrze
Szkół wysokich nie kończyłam, ale pilnie się uczyłam
I na zabójstwach znam się całkiem biegle²⁸.

Ważna zatem okazuje się zarówno przynależność do konkretnego miejsca na ziemi, jak i zdolność anektowania dostępnych języków, służących werbalizowaniu sytuacji egzystencjalnej.

To szczególne napięcie między lokalnością doświadczeń egzystencjalnych a sferą kultury zglobalizowanego świata określa pozycję podmiotu, który jest „tu” i „stąd”, ale żeby móc porozumieć się z odbiorcami, wykorzystuje wszelkie środki dostępne we wspólnej – także medialnej i wirtualnej – kulturowej przestrzeni. Jednocześnie strategia ta nie ma nic wspólnego z typowym dla internetu rozmywaniem kategorii autora czy z powielaniem istniejących wzorców postaci i sekwencji zdarzeń w kolejnych filmowych / serialowych coverach, remake’ach, sequelach, działaniem tak powszechnym we współczesnej kulturze masowej. Osadzony w tradycji wyrazisty

²⁵ Tamże, s. 43.

²⁶ M. Podgórnik, *Mordercze ballady*, dz. cyt., s. 22.

²⁷ Tamże, s. 6.

²⁸ Tamże.

głos Marty Podgórnik pozostaje jej osobistym aktem sprzeciwu wobec panujących porządków i reguł, ale jednocześnie jest sposobem na podmiotowe włączanie się w przestrzeń zbiorowej komunikacji.

Przeciwko samotności dręczącej nieustannie podmiot liryczny, mającej wymiar nie tylko egzystencjalny czy duchowy, ale i dyskursywny, ideologiczny, można wytworzyć projekt obecności w kulturze – także masowej – w obrębie jej języków, wytworów, obrazów. Strategia artystyczna obrona przez poetkę nakazuje poddawać namysłowi funkcję głosów, osób, miejsc i przedmiotów nie tyle przedstawianych, ile używanych w tekście. Ich nadrzędnym przeznaczeniem nie jest przecież utrwalanie biograficznej anegdoty, lecz legitymizowanie autentyzmu przeżycia oraz zrodzonych w konkretnych warunkach (geograficznych, życiorysowych, społecznych) emocji, które nie mają odsyłać do swych pozatekstowych źródeł, lecz do ich pochwyconej w lirycznym namyśle głębi intensywnego przeżycia. Wiersze kierują uwagę odbiorcy na diagnozę relacji między jednostką a narzucanymi jej przez współczesną kulturę, wielokrotnie już zużyтыми sposobami wyrażania afektów. Jednostka ta, pochwycona w sieć istniejących tekstów kultury, mniej lub bardziej popularnych, musi bronić się przed ich wszechobecnością – trudno bowiem udawać, że nie istnieją i nie wyznaczają sposobów artykułowania doświadczeń – a najlepszą obroną może się okazać ich specyficzne zawłaszczenie i wykorzystanie w obrębie własnego przekazu²⁹.

Stała predylekcja poetki, by każde doświadczenie: ważne i mało ważne, bezpośrednio i pośrednie, egzystencjalne i intelektualne, przekładać na język liryki, by z tych niespójnych, przez innych postrzeganych jako niewłaściwe czy nieprzydatne, elementów budować swoje przesłanie, to jednocześnie uporczywe odgrywanie siebie, na tle rozpoznawalnych dla wszystkich, i odbieranych jako „sztuczne”, dekoracji. W czasach konsumpcjonizmu, który redukuje sztukę do różnorodności pochłanianych produktów, a odbiór zmienia w żerowanie na rozkładających się szczątkach tradycji, wyrazistość teatralizowanych gestów Podgórnik zapewnia jej nie tylko obecność w przestrzeni komunikacji, ale i rozpoznawalność. Odgrywana *drama*, choć nie dla wszystkich przekonująca, pozostaje autonomicznym aktem zarówno artystycznym, jak i egzystencjalnym.

Poezja utraciła dziś ostatecznie swój elitarny i sakralny charakter, a jej znikanie ze sfery wspólnotowej komunikacji okazało się długotrwałym, bolesnym dla twórców procesem – jednak towarzyszące poetce od początku i dzielone z wieloma pisarzami debiutującymi w latach dziewięćdziesiątych doświadczenie utraty wiary w sprawczą i katartyczną moc poezji Podgórnik uczyniła przeżyciem najgłębiej własnym i istotnym. Problematyzowanie przemian języka i form kultury, sprawdzanie ich wehikularnych możliwości, prowadzi ją w stronę nieustannego naruszania obyczajowego tabu, co jednocześnie nie pozwala popadać w obojętność czy marazm. Za pomocą represyjnych mechanizmów systemu symbolicznego kultura wyznacza – w sposób historycznie zmienny – strefy doświadczenia wstydlivego, odtrąconego, jednak w poezji Podgórnik żadne chyba z doświadczeń nie przemija – poza próbą ich wysłownienia. Świadomość przeszkód piętrzących się na drodze do wyartykułowania istoty jednostkowych przeżyć, bez nieuchronnego popadnięcia w jedną

²⁹ A. Czyżak, *Rezydencja poezji*, dz. cyt., s. 44–45.

z niezliczonych konwencji, łączy się zazwyczaj w jej liryce z bezkompromisowo artykułowanym marzeniem o odnalezieniu języka własnego, autentycznego, a zatem „najważniejszego”. Poetka świadoma wszelkich twórczych ograniczeń nieustannie się im przeciwstawia, wciąż poszukując nowych sposobów, by je przekroczyć – by jej istnienie w poezji i poprzez poezję poświadczało ważność każdego z doświadczeń, choćby przez innych były uznawane za śmieszne, wstydlive, nieistotne czy po prostu zwyczajne.

Obecność w świecie zaznaczać można, podając w wątpliwość prymarną rolę poszukiwania znaczeń i sensów. Gumbrecht przekonuje, że istotną cechą systemu sztuki jest możliwość równoczesnego doświadczenia w jego ramach przejawów znaczenia i przejawów obecności – pozostają one w dodatku w skomplikowanych wzajemnych relacjach. Badacz podkreśla: „Za każdym razem, kiedy owa jednoczesność objawia się nam, możemy ją przeżywać jako napięcie albo oscylację”³⁰. Przyjąć należy, iż niekwestionowany związek między „efektami obecności” i „efektami znaczenia” nie polega na komplementarności, która prowadziłaby do jakiegokolwiek stabilności wzorca strukturalnego. Zdaniem Gumbrechta „napięcie / oscylacja pomiędzy efektami obecności i efektami znaczenia uposaża przedmiot doświadczenia estetycznego w czynnik prowokacyjnej niestabilności i niepokoju”³¹. Poezja Marty Podgórnik czytana przez pryzmat koncepcji „produkcji obecności” objawia swą dwoistą naturę – literackiej gry (cudzymi) znaczeniami i podmiotowego aktu zaznaczania (własnej) obecności. Poetka odślania swą przynależność do szerszej zbiorowości tych, dla których oprócz pisania tekstów (warunkowego „wytwarzania sensów”) istotna okazuje się możliwość zaistnienia w świecie realnym, rzeczywistego włączenia się w sieć międzyludzkiej komunikacji. „Czułe morderstwa” dokonywane w sferze literatury i kultury okazują się tym samym sposobem na przekroczenie granic tekstowego świata i przedarcia się ku namacalnej „materii życia” oraz przestrzeni wspólnotowej koegzystencji.

Bibliografia

- Czułe morduję Nicka Cave’a, Cohena, Brodskiego i Poświatowską. Z Martą Podgórnik rozmawia Marta Odziomek*, „Gazeta Wyborcza”, 4.07.2019, <https://wyborcza.pl/7,75517,24957249,marta-podgornik-czule-morduje-nicka-cave-a-cohena.html> (dostęp: 27.11.2020).
- Czyżak Agnieszka, *Rezydencja poezji. O liryce Marty Podgórnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33(53), s. 41–54.
- Felberg-Sendecka Karolina, *Fantomowy nadmiar (kilka uwag o mocno zestresowanych barkach)*, w: *Jakieś rozwiązania*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2016, s. 133–147.
- Głosowicz Monika, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.

³⁰ H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, dz. cyt., s. 123.

³¹ Tamże.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Honet Roman, *Posłowie*, w: Marta Podgórnica, *Nic o mnie nie wiesz*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 87–89.

Kałuża Anna, *Seks odczarowany: „Długi maj” Marty Podgórnica*, w: tejże: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 126–138.

Podgórnica Marta, *Mordercze ballady*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2018.

Podgórnica Marta, *Nic o mnie nie wiesz*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.

Podgórnica Marta, *Rezydencja surykatki*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

Podgórnica Marta, *Zimna książka*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017.

Tokarczuk Olga, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Streszczenie

Artykuł zawiera interpretacje utworów poetyckich Marty Podgórnica z ostatnich lat, przede wszystkim zebranych w tomie *Mordercze ballady* (opublikowanym w roku 2018). Analizy twórczości śląskiej poetki prowadzą ku rozpoznaniu jej rozmaitych aspektów, tematów, wizji oraz zawartych w niej nawiązań intertekstualnych. Podgórnica kreuje portrety kobiet indywidualistek, funkcjonujących poza głównymi dyskursami: patriarchalnym i feministycznym, natomiast zanurzonych w przestrzeni komunikacji zdominowanej przez kulturę masową. Najważniejszy w jej artystycznych wyborach okazuje się przepełniony buntem poetycki język, służący przekazywaniu wszelkich, najbardziej nawet bolesnych doświadczeń. Ta szczególna liryczna dykcja umożliwia poetce wykorzystywanie strategii, którą można nazwać „produkcją obecności”, pełną międzytekstowych odniesień, czerpanych głównie z tekstów, tematów i motywów kultury (także masowej).

“Tender homicides”. Marta Podgórnica in the culture sphere

Abstract

The article contains interpretations of poetry written by Marta Podgórnica during last years, especially poems placed in her volume titled *Mordercze ballady* [“Tender homicides”] (published in 2018). This analysis of Silesian writer’s output lead to recognitions of aspects, themes, images and intertextual connections it includes. Podgórnica creates pictures of individualistic women who must exist out of main discourses: patriarchal and feminist, but have to live in mass-culture reality. But the most important in this poetry is language used for poetic but subversive descriptions of painful experiences. This lyric faculty of speech allows Podgórnica to use a specific strategy that may be called “produce of presence”, seeming full of intertextual references, taken frequently from literary tradition and mass-culture texts, motifs and themes.

Słowa kluczowe: poezja najnowsza, kultura masowa, ballada, liryka kobieca, intertekstualność

Keywords: contemporary poetry, mass-culture, ballad, woman lyric, intertextuality

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, badaczka literatury współczesnej, przede wszystkim powstałej po roku 1989. Współredaktorka m.in. tomów zbiorowych: *Powroty Iwaszkiewicza* (Poznań 1999), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (Poznań 2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (Poznań 2016).

Autorka książek *Życiorysy polskie 1944–89* (Poznań 1997), *Kazimierz Brandys* (Poznań 1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (Poznań 2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (Poznań 2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (Poznań 2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (Poznań 2019, współautorstwo) oraz *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* (Poznań 2019).