

Agnieszka Czyżak

Rezydencja poezji. O liryce Marty Podgórnik

Poezja Marty Podgórnik była wielokrotnie opisywana, recenzowana, omawiana, zarówno w czasopismach literackich, jak i w Internecie. Żaden z jej zbiorów poezji nie pozostał niezauważony. Liryka Podgórnik – wyrazista, dosadna, rozpoznawalna – stanowi projekt o rozpoznawalnych cechach artystycznych. Postrzegana bywa z reguły jako swoista skończona całość, uzupełniana, dookreślana i jedynie w niewielkim stopniu modyfikowana przez kolejne utwory. Ewolucję tę można określić jako intensyfikowanie środków wyrazu dla radykalizowanej niewiary w szczęśliwe zakończenia – dla jednostek, poezji i świata.

Takim rozpoznaniem sprzyja taktyka wydawnicza – dwa pierwsze zbiory poetki, *Próby negocjacji* i *Paradiso*, w dziewięć lat po debiucie zostały wydane pod wspólnym tytułem *Opium i lament*, w którym pobrzmiwał norwidowski „popiół i zamęt”, bez nadziei na znalezienie diamentu na dnie popiołu [Norwid 1983: 297]. Nieco później wraz z kilkunastoma nowymi utworami, w zbiorze *Pięć opakowań*, przypomniano niemal cały wcześniejszy dorobek Podgórnik. Wydany został także w roku 2012 wybór jej wierszy zatytułowany *Nic o mnie nie wiesz*. W przypadku roz-

ważań poświęconych tej liryce analiza poszczególnych utworów bywa często spychana na dalszy plan, ustępując refleksjom natury ogólniejszej – namysłowi nad kategorią stosowności w literaturze, kwestią granic stylistycznego naruszania norm językowych, przekraczania obyczajowego tabu, wymiarów dopuszczalnego w poezji ekshibicjonizmu. Tym samym Podgórnik wydaje się poetką zarazem rozpoznaną, umiejscowioną na mapie współczesnej polskiej kultury, jak i niedoczytaną. Nadto wielość przekonujących interpretacji nie skłania do ich przyjęcia i zsumowania, lecz do podejmowania wysiłku osobistego wystawienia się na działanie lirycznych wyznań.

Badacze i recenzenci przyjmują wobec tej poezji kilka strategii. Zwracają na przykład uwagę na wyrazistą sytuację liryczną i kreację bohaterki lirycznej wierszy. Roman Honet, który dokonał wyboru tekstów do zbioru *Nic o mnie nie wiesz*, pisał tak:

Jest więc prawda: jest w wierszach Podgórnik człowiek, którego świat wprost, zwyczajnie wali po łbie. Dostaje bęcki, zbiera ciosy: raz za razem. Ale ów okładany człowiek ma w sobie kowbojski typ waleczności, wyhodował upór, wściekły i jednocześnie długotrwały. Nie przewraca się. [Honet 2012: 87]

Częste w wierszach śląskiej poetki wadzenie się ze światem, z jego przewidywalnym okrucieństwem i nużącą obojętnością, to wyrażanie donośnego i bezkompromisowego sprzeciwu wobec panujących reguł i porządków. A tylko wypowiadając słowa buntu – choćby przesyconego autoironią i świadomością rzeczywistej beziły – można zauważalnie różnić się od tych, którzy pokornie godzą się na los.

Inną strategią jest wskazywanie na stopnie zapośredniczenia mowy poetyckiej. Anna Kałuża, podkreślając, iż w poezji Podgórnik racjonalizowanie klęsk, a zarazem masochistyczne rozciąganie ich w czasie, służy naruszaniu dwóch wzorców dyskursu jednocześnie, patriarchalnego i feministycznego, stwierdziła, iż poetce

udało się połączyć w wierszach efektowną iluzję szczerości, zrodzoną z potrzeby badania norm stosowności społecznej (językowej), ze spotęgowaną sztucznością formalną tekstów, a dodatkowo – osiągnąć względny dystans wobec mocnych retorycznie ideologii. [Kałuża 2010: 129]

Kreacja „królowej poezji”, w tym kształcie, jaki procesualnie konstituował się w jej liryce, to kreacja subwersywnej władczyni słów, która z jednej strony kontestuje porządek zarówno patriarchalny, jak i feministyczny, z drugiej strony ma gorzką świadomość, iż z obu zostałaby natychmiast wykluczona. Pozostaje bowiem istotą, która bezpowrotnie utraciła prawo, by funkcjonować w ich ramach.

Samotność podmiotu lirycznego ma wymiar nie tylko egzystencjalny czy duchowy, ale i dyskursywny, ideologiczny. Wielu interpretatorów stawia jednak na pierwszym planie próbę rozwikłania gier autobiograficznych i autotematycznych prowadzonych przez poetkę. Karolina Felberg-Sendecka, analizując zwyczaj dedykowania i adresowania tekstów, włączania w materię wiersza sylwetek oraz nawiązań do twórczości znanych i rozpoznawalnych postaci, obecnych we współczesnym życiu literackim, podkreślała:

współtworzące przeróżne sieci i systemy wiersze, choć dzięki swym pretekstom, intertekstom i kontekstom stają się znacznie pojemniejsze, to jednocześnie jednoznacznie wpisują się w konkretny układ, co w dużej mierze zabezpiecza i unieruchamia interpretację. [...] Podgórnica co rusz mobilizuje nas do poznania całej masy swoich znajomych oraz znajomych swoich znajomych, a jednocześnie częstuje nas ostentacyjnym „nic o mnie nie wiesz”. [Felberg-Sendecka 2016: 142]

Wskazane w artykule działania Podgórnik łączą się jednak z nawiązywaniem – na różnych płaszczyznach tekstu – dialogów z utworami artystów odległych pod względem czasowym i przestrzennym, ich palimpsestowym nakładaniem i krzyżowaniem, co komplikuje odbiór i wskazuje na niejednoznaczność adresu. Nad wyraz często poetka sygnalizuje też zbędność praktyki rozszyfrow-

wywania tożsamości realnych osób, które mogły być pierwowzorami postaci lirycznych.

Czy ktoś jeszcze pamięta lub uznaje, że warto sprawdzić, kim była Jane, dziwaczna bohaterka *Famous blue raincoat* Leonarda Cohena? Kwestia jej realnego istnienia pozostaje zawieszona między intencją podmiotu autorskiego a odbiorczą rekonstrukcją przekazu, która doskonale obywa się bez ufundowanych w rzeczywistości gwarancji. Paralelny zabieg odnaleźć można w tekście *Piąta nad ranem* Podgórnika (z tomu *Zawsze*), który jest specyficznym przepisaniem utworu Cohena na współczesne liryczne, kobiece wyznanie, osadzone w polskich dekoracjach. Wiersz zaczyna się tak:

Jest piąta nad ranem, już kończy się wrzesień, więc piszę do
 [Ciebie,
 czy jest Ci już lepiej?
 W Gliwicach ponuro, na Placu Krakowskim od wczoraj
 [musztrują
 jazzowe jednostki.
 [Podgórnik 2015: 14]

Utwór ten jest przecież zarówno odtworzeniem historii romansego trójkąta w nowej scenerii, jak i autokreacyjną grą z pierwowzorem. Staranność odtworzenia wzorca rytmicznego skłania do zadawania pytań o hierarchię ważności elementów wiersza. Czy ważniejsza okazuje się kwestia „użycia” tekstu Cohena do stworzenia osobistego wyznania lirycznego? Czy też raczej materia autobiograficznych przeżyć staje się dogodnym tworzywem intertekstualnych nawiązań?

Podobnie rzecz się ma z wcześniejszą reinterpretacją innej piosenki kanadyjskiego barda, zatytułowanej *Chelsea Hotel*. Lektura utworu Podgórnika *Chelsea Hotel No. 5* (jak taneczne rytmy *Mambo No. 5* czy perfumy Chanel nr 5?) uruchamia wspomnienie o Janis Joplin, pierwowzorze bohaterki utworu Cohena, które rozszczepia realność historii współczesnej, przemieszczanej w czasie i przestrzeni. Nakazuje poddawać namysłowi funkcję osób, miejsc i przedmiotów nie tyle przedstawionych, ile użytych w tekście.

Ich nadrzędnym przeznaczeniem nie jest przecież utrwalanie biograficznej anegdoty, lecz legitymizowanie autentyzmu przeżycia – zrodzonych w konkretnych warunkach emocji, które nie mają odsyłać do swych pozatekstowych źródeł, lecz do ich głębi pochwyconej w strategii lirycznej. Pozostają więc warunkową i wielorako obwarowaną gwarancją zaistnienia intensywnego przeżycia, choć kwestia tego, z kim, gdzie i kiedy zdarzenie miało „naprawdę” miejsce, ma znaczenie drugo- czy trzeciorzędne.

Znana fraza Cohena „we are ugly, but we have the music” wypowiediana w wierszu Podgórnika z tomu *Rezydencja surykatek* w imieniu „przetraconych przez kanon urody” brzmi „mamy serca, więc po cóż nam mody” [Podgórnik 2011: 24] i kieruje uwagę na diagnozę relacji między jednostką a narzucanymi jej przez współczesną kulturę, wielokrotnie już zużytymi sposobami wyrażania emocji. Jednostka pochwyciona w sieć istniejących tekstów, mniej lub bardziej popularnych, musi bronić się przed ich wszechobecnością – trudno byłoby jednak udawać, że one nie istnieją i nie wyznaczają sposobów artykułowania doświadczeń. Ten sam tekstowy pierwowzór, a zarazem wzorzec krytycznego postrzegania kulturowych schematów, przywołany we wcześniejszym utworze *Gwiazdor rocka, królowa poezji, pies, schody i puenta*, wypowiediany przez męskiego bohatera przynosi zmianę perspektywy oglądu, ale nie diagnozy:

Potem, już po wszystkim miała łzy w oczach. Tacy jak my, przetraceni przez kanon urody i społecznych oczekiwań... Nie dokończyła. Poprawiała makijaż w windzie, zgubiła gdzieś kółczyk. Powiedziała: Co z tego. Jestem brzydka, ale mam swoje wierszyki. [Podgórnik 2011: 13]

„Gwiazdor rocka” i „królowa poezji” nie mają szans na wspólne, zwyczajne życie – dany jest im zaledwie czas krótkiego, intensywnego obcowania ze sobą, na przekór piętrzącym się przeciwnościami losu. Jedynym residuum ich ulotnego związku pozostaje poezja.

W tomie *Paradiso* znalazły się dwa utwory na pozór dedykowane realnym kobietom, których tożsamość powinna zostać zidentyfikowana przez odbiorcę: *Wiersz dla Paoli Bracho* i *Wiersz*

dla *Pauliny Martinez*. Zakończenia obu tekstów mają pesymistyczny wydźwięk. Pierwszy kończy się wersami:

tyle zostaje
śmiech na sali pustej.
[Podgórnik 2005: 49]

Drugi jest zamknięty wyznaniem:

krzyczę w słuchawkę, krzyczę pod prysznicem,
gdy tylko mogę, jeszcze mi zostało
parę tygodni, może nawet godzin.
[Podgórnik 2005: 53]

Odkrycie, iż obie adresatki lirycznego przekazu to bohaterki argentyńskiego serialu *Paulina* (1998), grane przez jedną aktorkę (Gabrielę Spanic) bliźniaczki, z których pierwsza jest wcieleniem zła, druga pozostaje ofiarą własnej dobroci, może prowadzić do rozmaitych decyzji interpretacyjnych.

Można wyobrazić sobie dwudziestoletnią wówczas Podgórnik, kiedy ogląda z „kulturowym” dystansem, maskującym jedynie po części emocje – zapewne w pokoju hotelowym – „latynoskie odcinki”, jak brzmi tytuł jednego z jej późniejszych wierszy [Podgórnik 2011: 37]. Można też jednak dostrzec predylekcję poetki, by każde doświadczenie: ważne i mało ważne, bezpośrednie i pośrednie, egzystencjalne i intelektualne, przekładać na język liryki, by z tych niespójnych, przez innych postrzeganych jako niewłaściwe czy nieprzydatne, elementów wznosić rezydencję poezji. To w końcu przestrzeń, która jest nie tylko domem-schronieniem, lecz także miejscem, w którym odgrywać można rolę „właściciela”, kreatora, niepodzielnie panującego nad jego porządkiem, kształtem i trwaniem. Nawet dziurawy dach i zapadające się fundamenty nie przeszkadzają, by na czas trwania wiersza wznosić królewskie dekoracje – czynić to można jednak na własny użytek, ze świadomością, że inni dostrzegą ich sztuczność.

W przewrotnym credo zatytułowanym *Wszyscy wiemy* Darek Foks mówił o społeczeństwie konsumpcyjnym, które redukuje

sztukę do różnorodności pochłanianych produktów, a w miarę upowszechniania się tej redukcji rozkład sztuki nabiera przyspieszenia. W warunkach opartej na konsumpcji wymiany „tak upragniona przez artystę komunikacja zostaje powstrzymana, wykluczona nawet z najprostszych codziennych relacji” [Foks 2015: 16]. W wierszu Podgórnik zatytułowanym *XXL*, otwierającym tom *Zawsze*, bohaterka – jak zwykle – została naznaczona nieuchronną samotnością: „sama pod tym niebem z gromnic / Idzie w niebieskim szalu. Do nikogo po nic”. A jednak i samotność, i doświadczenie swoiście cyklicznego umierania oraz ponownych narodzin można wykorzystać do podejmowania lirycznej gry i dopracowywania roli:

Kiedy wreszcie umarła, krwi nie było wiele
 Pielila ogródek, zasłuchana w Brahmsa
 Zamiast powieści rzeki wołała nowele
 Z piekiel resentymentu rodziła się szanta

Zatem jednak modernizm? Zapytała szeptem
 Zbyt teatralnym. Zawsze urodzi się w piekle.
 [Podgórnik 2015: 7]

Najbardziej nawet dramatyczne przeżycia mogą okazywać się w istocie materią po wielokroć już przenieconą przez kulturę popularną i wtłaczaną w jej schematy. Piekiło uzewnętrzniane staje się piekiełem teatralizowanym, odgrywanym ku ucieście gawiedzi – niezmiennie pragnącej nade wszystko rozrywki.

Odbiorców nie można uznać za uczestników rzeczywistej komunikacji. Foks podkreślał w przywołanym tekście:

Wszyscy wiemy, że artysta najczęściej pozuje tylko przed publicznością, czyni z siebie widowisko. Wszyscy wiemy, że artyście nikt nie współczuje. Wszyscy wiemy, że artysta sam ponosi odpowiedzialność za tę postawę. [Foks 2015: 16]

Gesty artystycznej kreacji nie mają zatem wywoływać u odbiorcy współczucia dla autora, lecz raczej powinny skłaniać do namy-

słu nad ludzką kondycją, w świecie, w którym poezja rzadko już miewa wymiar ocalający – zdaje się raczej zapasowym kołem ratunkowym. Utwór zatytułowany znacząco *Gorzkie żale* to „użalanie się” ze świadomością daremności takich aktów ekspiacji, które zarazem odsłaniają wyraźniej (i dosadniej) bezbronność jednostki. Podmiot liryczny, poetka, która (jak nieustannie przekonuje) jeszcze przed trzydziestką napisała wiersze potwierdzające, że w coś wierzyła i „dawała tej wierze wyraz na papierze”, podsumowuje swoją sytuację:

Tymczasem nawet kochankowie jej nie szanowali. Nie to nie. I spierdalać. Jak to o niej mówili? „Tandetna efekciara”, „zazdrosna grafomanka”, „niezła kupleciara”. Nie ma tragedii, bo już nie ma nic. [Podgórnik 2011: 26]

Bezlitosna ocena poezji – jakoby tandetnej, grafomańskiej i efekciarskiej – podważałaby sens podejmowanych wysiłków, gdyby wypowiedziana była w innej, już nieosiągalnej i niemożliwej do odtworzenia, przestrzeni komunikacyjnej.

W dzisiejszych czasach jednak poezja utraciła ostatecznie swój elitarny i sakralny charakter. Andrzej Sosnowski dowodził w swoim tekście o poezji, która zwykła ujmować się za życiem, że przełomowe i dla poezji, i dla życia był wiek XIX i doświadczenia romantyków:

to najprzewrotniejszy, wszakże nieunikniony paradoks, że życie i poezja, analogicznie niemal w tym samym czasie wyzwolone, w sumie tak szybko miały stracić życie, ponieważ ani życie, ani poezja nie mogą być dobrym opium dla wolnych ludzi, którzy bez przerwy odnajdują się w świecie śmiertelnie napromieniowanym przez spektakl. [Sosnowski 2015: 45]

Śmierć poezji zdolnej ująć się za nieobecnym życiem okazała się długotrwałym procesem – z wyraźnymi punktami przełomowymi, procesem o zasięgu europejskim, globalnym i lokalnym. Podgórnik zamknęła w swojej liryce wspólnotowe doświadczenie

szczególne (nie tylko dla niej) etapu „śmierci poezji” w polskiej kulturze lat 90., jak owada w bursztynie.

Dzielone z wieloma twórcami debiutującymi w latach 90. doświadczenie utraty wiary w sprawczą i katarktyczną moc poezji uczyniła najgłębiej własnym i istotnym – stąd też w jej późniejszych utworach tak często wykorzystywana jest sceneria z tamtego czasu. W jednym z nich pojawia się fraza:

chwał, chwał, tak kazał auden, choć auden nie pochwaliby
naszej poezji, gdyż za daleko odeszliśmy od szosy, będą okla-
ski, choć demokratycznie wyklęty kanon zdechnie pod palmą.
[Podgórnik 2011: 31]

Ukazywane w tekstach niezliczoną liczbę razy dworce kolejowe, wiadukty, hotele – to znak bezdomności, wydziedziczenia z przestrzeni niestabilnej i niemożliwej do zinterioryzowania kultury, której widowym przejawem jest „weekendowe”, służące rozrywce czy raczej odpędzaniu nudy, pochłanianie produktów „wielokrotnego użytku”. W zestawie zaproponowanym w utworze *Literatura w weekend* znajduje się tekst zatytułowany *Popłynęło z prądem* – „prosta” historia, którą otwiera pełen dramatyzmu obraz: „Pożar pożera Atlantę. Ona stoi w monstualnym oknie, poprzecinanym niczym kra rysami rychłego upadku”, jednak zamyka pozbawiona patosu konstatacja: „Puente jest smętna, jak miejscowy kundel z kulawą nogą” [Podgórnik 2011: 46]. Przewrotne streszczenie znanego utworu obnaża jednocześnie prostotę literackiego schematu oraz utraconą zdolność uruchamiania przez odbiorców empatycznego (naiwnego?) trybu lektury.

Doświadczenie egzystencjalne, zazwyczaj charakteryzujące się złożoną strukturą, konstytuuje się w ramach wzorców kultury – także, a może przede wszystkim, popularnej. Jednostka, próbując nazwać (a zatem zrozumieć) doświadczenie, poszukuje gotowych reguł, odpowiedniego języka, obrazów, wzorców narracji, a tym samym po części kształtuje swe przeżycie w toku dopasowywania do istniejących formuł. Teresa Walas dowodziła w artykule *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia*, iż takie przeżycie, rozpoznawalne przez jednostkę właśnie jako

doświadczenie, pozwala włączyć się „miętko” w pole jednostkowej egzystencji, jeśli jest dekodowane i sankcjonowane w ramach kultury [Walas 2012: 280].

Poezja zwykła pojawiać się jednak wtedy, gdy owa łatwość dopasowywania kulturowego wzorca do sfery jednostkowych przeżyć napotyka trudności. W liryce Podgórnik odnaleźć można dowody na współwystępowanie wszystkich trzech, wskazanych przez Walas, modeli rozchwiania reguł interioryzowania doświadczeń. Reakcje odbiorców poświadczają, iż w wierszach Podgórnik zrekonstruować można zapis zmagania – budzących podziw lub niechęć – z nowością, osobliwością, „idiosykratycznością” kobiecego doświadczenia przełomu XX i XXI wieku, które

napotyka [...] nieczytelność w kulturze i nie znajduje dla siebie w jej obrębie form wyrazu i sposobów przyswojenia, jest jednak na tyle mocne, że opór ten odebrany zostaje jako defekt lub bezsilność kultury. [Walas 2012: 281]

Problematyzowanie procesu przemian języka i form kultury, sprawdzanie ich wehikularnych możliwości prowadzi poetkę w stronę nieustannego naruszania obyczajowego tabu:

to jest poezja seryjna, a to obosieczna. zżółkły wrzód
rozkravam tym nożem trzymając za ostrze. w obie
strony bryzga, jak z chuja?
tym tam to nie przeszkadza. oni już tylko sobie
sami. w tym rzecz, nie popuszczają.
[Podgórnik 2012: 23]

Poezja, ukazana w zacytowanym wierszu (zatytułowanym przewrotnie: *literacki*) jako obosieczna broń, służąca popełnianiu seryjnych „zbrodni”, trzymana za ostrze rani także posługującego się nią twórcę. Umożliwia jednak naruszanie/rozkrwanie narzuconych społecznie norm, nie pozwala popaść w obojętność, marazm, zrezygnować z buntu wobec ich wszechobecnych regulacji.

Inne przeszkody „miękkiego” interioryzowania doświadczeń wyrastają z odwiecznych zasad funkcjonowania kultury jako sfery

nakazów i zakazów. Za pomocą represyjnych mechanizmów działania systemu symbolicznego kultura wyznacza – w sposób historycznie zmienny – strefy doświadczenia wstydlivego, odrzucanego, określanego jako „abject” i „albo konsekwentnie pokrywa to milczeniem, albo przebiera w formy symbolizacji zastępczej, albo wreszcie zamyka w izolowanych rewirach” [Walas 2012: 281]. Podgórnica próbuje przekroczyć istniejące obwarowania – wiersz *korporacja* otwiera obraz bohaterki, pokrywającej uśmiechem skierowanym „do świata” gorzkie, wywołujące łyż przeczucie, czym może skończyć się jej „pierwsza miłość”:

a gdy to się zakończy bez końca się dawać
 posuwać przelatywać przelatywać posuwać
 posuwać przelatywać i więcej nie płakać
 to się nazywa mój świecie mieć gest.
 [Podgórnica 2012: 5]

Zakończenie pozbawia złudzeń – bohaterka, porzucona i osamotniona, zostanie skazana na poruszanie się w spirali gestów zastępczych, jednoznacznie odrzucanych i piętnowanych przez zbiorowość.

Ostatnią odmianą, najmniej oczywistą, utrudnień w przebiegu procesu rozpoznawania przez podmiot codziennych przeżyć, jako możliwych do zrozumienia i uwewnętrznienia doświadczeń, jest prowadząca do ich anihilacji sytuacja, gdy stają się one niewidoczne w systemie kulturowych wzorców, a przez to niemal niewyczuwalne jako doświadczenie. Pozostają zatem w pewnym stopniu nieprzyswajalne, nie dlatego jednak, że symboliczny system kultury odrzuca je jako „niewyobrażalne”, „nie do pomyślenia”, „obrzydlive”, lecz z tego względu, że mają one w nim zbyt niską wartość egzystencjalną, a tym samym zanikają jako doświadczenie [Walas 2012: 282]. W poezji Podgórnica żadne chyba z doświadczeń nie przemija bez tekstowego śladu, nie sytuuje się poza próbą wysłowienia. W utworze *Międzynarodowy Dzień Bez Nas* tematem okazuje się niedzisiejsze, anachroniczne, a zatem wstydlive „umieranie z miłości”:

Za łatwo przyszła do niej śmieszna śmierotka
 pod pozorem stosu ubrań na krześle w jesienny poranek.
 Ale zostawmy śmiertkę dla lepszych pisarek.

Za szybko przyszła miłostka pod przykrywką śmiertki
 i ona się łudziła, zrzucając ubranie, że zdąży z tym zdaniem,
 jednym, najważniejszym.
 Już wie, że nie dane jej zdążyć z tym zdaniem.
 [Podgórnik 2012: 81]

Świadomość przeszkód piętrzących się na drodze do wyartykułowania istoty jednostkowych przeżyć, bez nieuchronnego popadnięcia w jedną z niezliczonych konwencji, łączy się zazwyczaj u Podgórnika z „bezwstydnie” artykułowanym, nieiszczalnym marzeniem o odnalezieniu języka zdolnego sprostać wyrażaniu emocji, języka własnego, autentycznego, a zatem „najważniejszego”.

Marta Podgórnika świadoma wszelkich twórczych ograniczeń z pasją się im przeciwstawia, nieustannie poszukując sposobu, by je przekroczyć – by jej istnienie w poezji i poprzez poezję poświadczowało ważność każdego z doświadczeń, także tych uznawanych za śmieszne, wstydlive, zbędne, niskie czy po prostu zwyczajne. Tylko podmiot bowiem powinien mieć prawo wyrokowania o wartości – pozaartystycznej – własnych przeżyć. Jeśli uda mu się przekonać innych, by zaakceptowali kształt jednostkowo uprawnionej wizji – może odnieść sukces w wymiarze komunikacyjnym (będzie czytany) i artystycznym (zostanie doceniony). Przede wszystkim jednak pozostawi rozpoznawalny ślad własnego istnienia w świecie i na przekór światu. Poezja zaś, krucha i pełna zwątpień, pozostanie nie tylko schronieniem przed brutalnością zewnętrznego świata, ale i materią wartą ciągłej eksploracji i wciąż nowych, wywrotowych eksperymentów.

Bibliografia

- Felberg-Sendecka Karolina (2016), *Fantomowy nadmiar (kilka uwag o mocno zestresowanych barkach)*, w: *Jakieś rozwiązania*, red. Piotr Śliwiński, WBPiCAK, Poznań, s. 133-146.

- Foks Darek (2015), *Wszyscy wiemy*, w: *Pracownia Poetycka Silesius. Rok pierwszy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
- Honet Roman (2012), *Posłowie*, w: Marta Podgórnik, *Nic o mnie nie wiesz*, red. Roman Honet, Biuro Literackie, Wrocław, s. 87-89.
- Kaluża Anna (2010), *Seks odczarowany: „Długi maj” Marty Podgórnik*, w: tejeże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław, s. 126-138.
- Norwid Cyprian Kamil (1983), *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. Marian Piechal, Wydawnictwo Glob, Szczecin.
- Podgórnik Marta (2005), *Opium i lament. Dwa zbiory wierszy*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Podgórnik Marta (2011), *Rezydencja surykatek*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Podgórnik Marta (2012), *Nic o mnie nie wiesz*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Podgórnik Marta (2015), *Zawsze*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Sosnowski Andrzej (2015), *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, w: *Pracownia Poetycka Silesius. Rok pierwszy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
- Walas Teresa (2012), *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków.

Agnieszka Czyżak

Residence of poetry. Lyrics by Marta Podgórnik

The article contains interpretations of verses written by Marta Podgórnik during last twenty years (1996-2016). This analysis of Silesian writer's poetry lead to recognitions of aspects, themes, images, particularities it includes. Podgórnik creates pictures of unsubmissive and individualistic women, which must exist out of main discourses: patriarchal and feminist. But the most important in this poetry is language used for poetic but subversive descriptions of painful experiences, also by using intertextual references.

Keywords: contemporary poetry; woman lyric; individuality.

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej UAM. Zainteresowania badawcze: historia literatury współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury powstałej

po roku 1989 oraz teoria literatury, przede wszystkim przemiany i rozwój badań kulturowych. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *Ulotność i trwanie* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944-89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011) oraz *Świadcstwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015).