

## „Kicz, kiczizm” Justyny Bargielskiej

ABSTRACT. Lisak-Gębala Dobrawa, „Kicz, kiczizm” Justyny Bargielskiej [Justyna Bargielska’s „kitsch, kitschism”]. „Przestrzenie Teorii” 31. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 173–196. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.9.

The article develops the analysis of recurrent kitschy motifs in poetry and prose by Justyna Bargielska. This authoress consciously and intensively takes advantage of pop-cultural kitsch, kitsch connected to maternity and femininity, sacrokitsch and consolatory kitsch used in mourning practices. She derives many fetishized objects from these areas and transforms them into private talismans; she also borrows many established pop-cultural visions that serve her heroines to create their identity, but sometimes these patterns become a costume for individual fears and phantasies. The term ‘kitschism’ was invented by Bargielska herself and it suggests intellectual distance towards the figures and requisites used. The writer’s attitude towards kitschy clichés is developed as a dialectical movement of attraction and repulsion, and is not meant to overthrow dominant stereotypes; this approach is often similar to camp strategies, yet it extends beyond ludic or ironic games. Bargielska is interested mainly in the anthropological aspect of kitsch, which is situated between the individual and the community. The writer tests the usefulness of clichés while confronting her heroines with the most serious subjects, like death, love or loss.

KEYWORDS: Justyna Bargielska, kitsch and literature, camp and literature, Polish poetry in 21st century, Polish prose in 21st century, women poetry

Twórczość Justyny Bargielskiej była wielokrotnie analizowana pod kątem specyficznej wizji kobiecości, w recepcji krytycznoliterackiej uwzględniano też skłonność tej autorki do sięgania po elementy religijne oraz popkulturowe, jak również podkreślano stałe pojawianie się w jej tekstach tematu śmierci, czy szerzej – straty<sup>1</sup>. Cechą charakterystyczną postawy poetki miałyby być pełne dezynwoltury podchodzenie do wspólnotowych schematów, jednocześnie przywoływanie ich oraz uchylanie się przed ich presją między innymi dzięki ironii i czarnemu humorowi. Te zarazem wichrzyielskie i wysublimowane tendencje ujmuje zaproponowana przez Martę Koronkiewicz ambiwalentna figura *Trickstera*, przewrotnego bohatera rodem z mitów i baśni, który „ryzykuje, jest związany ze świadomością śmiertelności, [...] odsyła ku mrocznym, lecz żywotnym społecznym i ludzkim mocom”<sup>2</sup>. Brak

<sup>1</sup> Zob. opis recepcji w hasłach słownikowych: A. Jarzyna, *Justyna Bargielska* [hasło], *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <<http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/justyna-bargielska/#more-110>> [dostęp: 10.11.2018]; B. Tyszkiewicz, *Justyna Bargielska* [hasło], [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, <[http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Justyna\\_BARGIELSKA](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Justyna_BARGIELSKA)> [dostęp: 10.11.2018].

<sup>2</sup> M. Koronkiewicz, „Panny z Wilka” w wersji Tima Burtona, [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań 2014, s. 13–14.

możliwości dokonania jednoznacznych rozstrzygnięć co do postawy światopoglądowej ujawniającej się w twórczości poetki okazuje się dzięki takiej optyce wynikiem szeroko zakrojonej strategii literackiej. Justyna Bargielska do tego, co utrwalone w pewnych dominujących wzorach obyczajowych bądź po wielokroć powtarzane w ramach popkultury, faktycznie podchodzi często z wielką dozą przekory, jednak nierzadko ukazuje nam też momenty afirmacji wybranych klisz. I właśnie w kontekście tego okazjonalnego akceptowania wspólnotowych schematów warto przywołać użyty w tytule artykułu dwuwyrzowy zestaw „kicz, kiczizm”, zaczerpnięty od samej autorki<sup>3</sup>. W *Obsoletkach* to określenie odnosi się do sytuacji komputerowego obrabiania przez główną bohaterkę zdjęcia martwego płodu, tak by zamówiony przez znajomych rodziców obraz zbliżył się choć trochę do w miarę czytelnej i akceptowalnej wizji miniaturowego niemowlęcia, mogącej być dla matki i ojca sfingowaną pamiątką z niezrealizowanego rodzicielstwa. Proces ten ująć można krótko jako pomaganie w przejściu od porażenia potwornością czysto biologicznego aspektu śmierci, czyli od doświadczenia, dla którego nie ma w kulturze żadnego gotowego zestawu reprezentacji, do niosącego pocieszenie, sztucznego, spływającego kiczu. Podwojenie i dołączenie do tego słowa intelektualistycznie brzmiącej końcówki „-izm” od razu daje jednak do myślenia. Fraza ta sugeruje, że chodzi o świadomie podejmowany kicz do drugiej potęgi, metakicz, kicz, który się jednocześnie przywołuje i oddala.

Choć samo pojęcie kiczu nie należy do repertuaru najczęściej dziś wykorzystywanych konceptów humanistyki<sup>4</sup>, warto po nie sięgnąć w kontekście twórczości Justyny Bargielskiej, gdyż podejście tej autorki, często uznawanej za osobną i oryginalną, do przywołanej kategorii także okazuje się specyficzne i nie odnosi się jedynie do dość oczywistej domeny niektórych wytworów kultury masowej. Ze względu na główne kręgi zainteresowania pisarki (kobiecość, religia, śmierć) pojawiają się w jej prozie i poezji konkretne rekwizyty, sytuacje, fantazje połączone z trzema dodatkowymi dziedzinami o długiej tradycji kulturowej: kiczu związanego ze stereotypowymi rolami kobiet, przede wszystkim z macierzyństwem, kiczu dewocjonalnego i kiczu żalobnego, konsolacyjnego. *Notabene* obszary te były wielokrotnie badane przez znawców kiczu. Przywoływane obiekty i praktyki nie stają się jednak przedmiotem zainteresowania pisarki ze względu na bycie wytworami „złego smaku”, swoiste upośledzenie pod względem artystycznym. Uwagę Bargiel-

<sup>3</sup> J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 42.

<sup>4</sup> Choć estetyka kiczu stale poddawana jest refleksji jako zjawisko typowe dla postmodernizmu – zob. między innymi *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, red. J. Stępień, Cambridge 2014. Warto wspomnieć też o monograficznym numerze „Załącznika Kulturoznawczego” pod tytułem *Kicz nasz współczesny* (2016, nr 3, <załącznik.uksw.edu.pl/node/4#Numer3> [dostęp: 10.11.2018]).

skiej przyciąga antropologiczny aspekt kiczu, kicz rozumiany jako „sztuka szczęścia” i „estetyczny system komunikacji masowej”<sup>5</sup>, fundujący poczucie wspólnoty dzięki dostarczaniu stereotypów, którym ludzie chętnie ulegają. Innymi słowy, kicz funkcjonuje tu jako specyficzna „postawa wobec rzeczywistości”, która, po wyjściu z „podziemia estetyki – staje się życiodajną glebą dla dominujących praktyk kulturowych”<sup>6</sup>. Niniejszy artykuł ma na celu omówienie odwołań do czterech wymienionych, przenikających się wzajemnie, odmian kiczu w twórczości Justyny Bargielskiej, a przy okazji usytuowanie tych odniesień w kontekście pokrewnych i reprezentatywnych zjawisk w ramach polskiej literatury najnowszej – w celu bądź wyluskania analogii, bądź zgromadzenia dowodów na oryginalność podejścia autorki *Małych lisów*.

Warto niezbędny dla tego przedsięwzięcia badawczego krótki przegląd historycznoliteracki rozpocząć od dziedziny najbardziej oczywistej, czyli od odwołań do kiczu popkulturowego. Dzieje literatury polskiej po 1989 roku wielokrotnie ujmowano jako opowieść o ewolucji stosunku twórców do kultury masowej, także w jej wydaniu kiczowym. Najważniejszą pracą syntetyzującą te zagadnienia w odniesieniu do okresu 1989–2002 jest monografia Magdaleny Lachman<sup>7</sup>, a także wcześniejsze prace tej autorki. Badaczka pokazuje, jak w ramach postmodernistycznych gier prozaicy aktywni w latach dziewięćdziesiątych rozmywali granicę między tradycyjnie wydzielaną kulturą wysoką i niską, ludyczną, zrównywali wątki zaczerpnięte z tradycji literackiej i niewyszukanej masowej rozrywki. Do elementów powiązanych ze świadomym dążeniem do aktywizowania efektów kiczowych zaliczyć trzeba uprawianie literatury „popsutej”, korzystanie z ogranych schematów fabularnych, rozpoznawalnych rekwizytów i sposobów obrazowania, a także „niskich” rejestrów języka. Bodaj najbardziej reprezentatywne okazuje się w tym kontekście podejście Manuei Gretkowskiej, kojarzone dodatkowo z kampem jako „dobrym smakiem złego smaku”<sup>8</sup>, dandysowskim podejściem do kiczu<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, wstępem opatrzył A. Osęka, Warszawa 1978, s. 35, 83.

<sup>6</sup> W.J. Burszta, A.E. Sekuła, *Smacznego*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 8.

<sup>7</sup> M. Lachman, *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.

<sup>8</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, [w:] *Kamp. Antologia*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 66 (autorem cytowanego określenia jest Jean Genet).

<sup>9</sup> Zob. M. Miszczak (alias M. Lachman), *Manuei Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135–153; też, *Kicz i parodia w prozie Manuei Gretkowskiej: czym jest; jak jest; po co jest?*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2001 (2), s. 145–189; A. Mizerka, *Kamp po polsku*, Poznań 2016 (wydanie pierwsze cyfrowe: <<http://psp.amu.edu.pl/asset/public/966/Mizerka%20Anna,%20Kamp%20po%20polsku.pdf>> [dostęp: 10.11.2018]) – badaczka analizuje przede wszystkim twórczość Izabeli Filipiak, Manuei Gretkowskiej, Grzegorza Musiała i Michała Witkowskiego. Zob. też: D. Kotuła, „Detronizacja powagi”. *Szkic o obecności campu w polskiej prozie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cra-

Co istotne, w splocie z przetwarzaniem kiczu popkulturowego pojawia się u tej autorki podważanie wzorców płciowych i religijnych, czyli schematów, z którymi rozmaite gry prowadzi także Bargielska. Z autorów reprezentujących kolejną, postbrulionową generację „roczników siedemdziesiątych” głównym bohaterem opowieści o kampie (także w kontekście genderowym oraz religijnym) i kiczu w polskiej literaturze staje się Michał Witkowski.

Pisarze i pisarki identyfikowani z „rocznikami siedemdziesiątymi” – a z racji daty urodzenia (1977) Bargielska zalicza się przecież do tej generacji – okazują się niezwykle interesujący właśnie w kontekście związków literatury z popkulturą. Zarówno trybuna pokoleniowa, jaką stanowi antologia *Tekstyli*<sup>10</sup>, jak i numer „Toposu” z 2003 roku<sup>11</sup> u progu nowego stulecia podsumowujący dokonania młodoliterackie, skłaniają do postawienia tezy, że o odmienności doświadczenia tych autorów przesądza fakt, iż wchodzili oni w życie w momencie boomu kapitalistycznego, nagłego rozwoju mass mediów, a po kilku latach doświadczyli skutków pojawienia się Internetu, który doprowadził do powstania „nowej wrażliwości po komputeryzacji”<sup>12</sup>. Podług diagnoz Roberta Ostaszewskiego sięganie przez nich po elementy rzeczywistości medialnej i skomercjalizowanej popkultury (buszowanie w „Videotece, Internecie czy Salonie Gier Komputerowych”) było jednym z przejawów szukania związku literatury z rzeczywistością, częścią projektu tworzenia powieści prawdziwie współczesnych<sup>13</sup>. To samo tyczyłoby się poezji „roczników siedemdziesiątych” – obniżenie tonu, przechwytywanie języka medialnego, wykorzystywanie popkulturowych postaci i rekwizytów to liczne efekty, mówiąc słowami Peipera, postmilenijnej wersji „uścisku z terażniejszością”. Rok 2000 oznaczać miałby bowiem pod względem zacieśniania relacji poezji z kulturą masową moment przełomu<sup>14</sup>, i niekoniecznie chodzi tu wyłącznie o proste dostosowanie się do re-

---

coviensis. *Studia de Cultura*” 2012, nr 4, s. 37–45; B. Warkocki, *Kwestia smaku*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, s. 120–133.

<sup>10</sup> *Tekstyli. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.

<sup>11</sup> „Topos” 2003, nr 1–3 (tu między innymi: K. Maliszewski, *Roczniki siedemdziesiąte. Moje kalendarium*, s. 7–14).

<sup>12</sup> A. Nowaczewski, *Roczniki siedemdziesiąte odbębniąją wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 19. Krytyk, powołując się na pojęcie pokolenia literackiego według Kazimierza Wyki, sugeruje nieco na wyrost, że doświadczenie radykalnych przemian polskiej rzeczywistości po 1989 roku było „przeżyciem pokoleniowym” tych roczników. Wymienia też nazwę „pokolenie MTV”.

<sup>13</sup> R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*, [w:] *Tekstyli...*, s. 604, 608. Podobnie kwestie te ujmuje M. Witkowski, używając pojęcia „pop-frakcja” (*Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”*, [w:] *Tekstyli...*, s. 615, 626, 631).

<sup>14</sup> A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 35.

aliów współczesności. Według Aliny Świeściak w tej dziedzinie twórczości najciekawsze byłyby teksty poetyckie, które „zawłaszczają znaki kultury masowej” i wykorzystują je krytycznie, w ambiwalentnym, wywrotowym „podwójnym wiązaniu”<sup>15</sup>.

Kolejnym elementem, o którym trzeba wspomnieć w tym krótkim przeglądzie związków literatury z kulturą popularną i dominującymi wzorcami obyczajowymi, jest zatem wyraźny w wielu przypadkach nowszej twórczości aspekt krytyczny. Ową krytyczność Igor Stokfiszewski podsumował terminem „zwrot polityczny”<sup>16</sup>, w ramach retoryki manifestu uznając rozwijanie tej tendencji w sztuce za misję na przyszłość. Zaangażowanie twórców wyrażać miałyby się w próbach podminowania nie tylko popkultury, ale szerzej – kultury dominującej, z jej konsumpcjonizmem, „kiczem narodowym”<sup>17</sup>, stereotypami religijnymi, wzorcami zachowań. Do politycznie zaangażowanego kręgu zalicziliby się między innymi Michał Witkowski, Mariusz Sieniewicz i Sławomir Shuty, według Piotra Mareckiego zbliżający się do avant-popu, mieszający konsumpcjonizm z krytyką katolicyzmu<sup>18</sup>. Na tej liście nie może zabraknąć także Doroty Masłowskiej i inspirującej się teorią *gender* oraz feminizmem Sylwii Chutnik.

Porzucając logikę wywodu diachronicznego, trzeba zauważyć, że zarysowują się tu dość wyraźnie trzy postawy wobec kiczu, których nie sposób jednak ułożyć w rozłącznej klasyfikacji chronologicznej. Należy do nich, po pierwsze, impuls ironiczno-ludyczny, czyli postmodernistyczne gry z kiczem, po wtóre, impuls realistyczny w rozumieniu dążenia do tworzenia literackich reakcji na zmieniającą się rzeczywistość, po trzecie, impuls krytyczny jako strategia oporu poprzez wykorzystanie oraz przetworzenie dominujących wzorów i konwencji. Przywołany już kamp łączyłby elementy pierwszego i trzeciego impulsu. Dokonane powyżej rozróżnienia można wyzyskać jako kontekst interpretacyjny dla analizy twórczości poetyckiej i prozatorskiej Justyny Bargielskiej. Nasuwają się bowiem dwa pytania: w jakiej mierze pisarka podchodzi do kiczowych klisz ludycznie, realistycznie oraz krytycznie? i czy faktycznie podejmowane przez nią rozwiązania da się zamknąć w tej zaledwie trzyskładnikowej siatce pojęć?

<sup>15</sup> A. Świeściak, *Polska poezja najnowsza wobec postmodernizmu*, [w:] *Tajne bankiety...*, s. 186–189 (podrozdz. *Postmodernizm a kultura popularna*). Badaczka wymienia jako reprezentatywnych poetów Adama Wiedemanna, Darka Foksa i Szczepana Kopyta.

<sup>16</sup> I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

<sup>17</sup> Takim pojęciem posługuje się J. Jarzębski w kontekście polemicznego aspektu *Trans-Atlantyku* (*Kicz jest w nas: Gombrowicza romans z kiczem*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 66).

<sup>18</sup> P. Marecki, *Literatura wobec konsumpcji*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 178. Krytyk odwołuje się do tekstu: M. America, *Avant-pop manifesto*, przeł. P. Siwecki, „Ha!art” 2003, nr 3–4, s. 23.

Rozpocząć należy od prostej obserwacji, że Justyna Bargielska zarówno w swojej poezji<sup>19</sup>, jak i w prozie<sup>20</sup> stosuje bardzo charakterystyczny język, pełen wtrętów angielskich, zaczerpniętych z mowy codziennej anakolutów i wulgaryzmów, co wskazywałoby na uleganie impulsowi realistycznemu, czyli podążanie za regułami współczesnej komunikacji medialnej, internetowej<sup>21</sup>, potocznej, i konstytuowałoby pewną wspólnotę pokoleniową z innymi poetami<sup>22</sup>. Bargielska często świadomie odwołuje się do „komunikacji językowej kiczem podszytej” (jak określiła to zjawisko Barbara Kudra<sup>23</sup>), choć – szczególnie w poezji – nie czyni tego w sposób nazbyt nachalny. Pisarka tworzy intrygujące metafory jak „boks de luks zobojętnienia” (MI 96), atrakcyjne brzmieniowo połączenia typu „siksy i kittensy” (Sz 59), stosuje czasem terminologię informatyczną (jak „GodMode” w relacji rodzic–dziecko – MI 60; tytuł fragmentu *Obsoletek – Link do trupa*), *netspeak* czy uproszczoną pisownię modną w sieci (na przykład w wierszu *Fugowanie*: „u know what i mean” – Sz 80). Zdarzają się w tej twórczości również i pseudozapożyczenia ortograficzne, jak „Yasne, yasne [...] Y yedli, y nasycili się” (O 24, choć taki zapis kojarzy się też z pierwszymi zabytkami polszczyzny). Poetka chętnie swój słuch językowy nastraja na możliwości oferowane przez komunikację medialną. Dowodem frapujące, często jak gdyby marketingowe, angielskie tytuły tomów *Dating sessions*, *China shipping*, *Bach for my baby* (to *notabene* tytuł dostępnej na rynku składanki mającej umuzykalniać maluchy) czy *Nudelman* (ta ukuta z fonetycznego spolszczenia niemieckiego *knödel* opatrzonego angielską końcówką nazwa oznacza „człowieka-kluskę”, który tylko swym imieniem przypomina superbohaterów w stylu Spidermana czy Batmana). Warto też wymienić takie tytuły wierszy jak *Mrs Wolverine* (czyli kolejne nawiązanie do imienia postaci z amerykańskich komiksów), *Highway*, *In love again*, *Amateur pissing*, *Let's koholet*, *Dropsette*, *Pinktronic* czy *Hans Memling Hotel* (z typowo angielską składnią). Nawet własne imię

---

<sup>19</sup> Bargielska debiutowała jako autorka wierszy. Na jej dorobek poetycki składają się tomy: *Dating sessions* (2003), *China shipping* (2005), *Dwa fiaty* (2009), *Bach for my baby* (2012) oraz *Nudelman* (2014). Cytaty z trzech pierwszych tomów przytaczać będę za wydaniem: *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, podając w tekście głównym skrót „Sz” wraz z numerem strony. Cytaty z kolejnych tomów oznaczać będę odpowiednio jako: B = *Bach for my baby*, Wrocław 2012; N = *Nudelman*, Wrocław 2014.

<sup>20</sup> Debiut prozatorski jest znacznie późniejszy. Bargielska wydała *Obsoletki* (2010) oraz *Małe lisy* (Wołowiec 2013). Cytaty z tych książek oznaczać będę skrótami: „O” oraz „MI”.

<sup>21</sup> Liczne odwołania do korespondencji mailowej pojawiają się zwłaszcza w tomie *Bach for my baby*, laptop wyświetlający na ekranie fotografie jest tu stale powracającym rekwizytem.

<sup>22</sup> Można wymienić na przykład wczesne wiersze Adama Pluszki, Grzegorza Olszańskiego czy Michała Kaczyńskiego.

<sup>23</sup> B. Kudra, *Komunikacja językowa kiczem podszyta. Rzecz o strategiach*, [w:] *Kicz w języku i komunikacji*, red. B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2016, s. 262–269.

poddaje poetka znaczącym przekształceniom (zanglicyzowane „Justine” pojawia się w *Egipskiej bawełnie* – Sz 84; zaś przypominające nazwę przedsiębiorstwa „justynex” funkcjonuje jako tytuł jednego z wierszy – Sz 55). Choć wymienione zjawiska identyfikować można z kiczem, sama poetka z całą pewnością nie traktuje ich oceniająco. Na równych prawach z odwołaniami do Bacha czy Larkina po prostu wplata do swych tekstów – często w ramach dyskretnych i ożywczych zderzeń semantycznych – elementy typowe dla środowiska kulturalnego XXI wieku, i w tym sensie uprawia ludyczne gry z kiczem językowym (jak w zdaniu „Chrystus [...] jest naprawdę pissed off na ten głupi Kościół” – *Ona liczy na seks*, B 16). Te poszukiwania według Moniki Glosowicz wynikają z mierzenia się Bargielskiej z afektem; w ramach takich prób, jak dowodzi badaczka, pełen oksymoronicznych zderzeń język „staje się pasem transmisyjnym dla afektu, jednak transmitowany ładunek ponownie ulega rozproszeniu, nigdy nie dociera do nas w kształcie raz-na-zawsze zaprogramowanym”<sup>24</sup>. Podobnie podsumował język *Obsoletek* Adam Lipszyc, pisząc, iż narratorka „próbuje opisać swoje najbardziej intymne doświadczenia za pomocą językowych klisz i anglicyzmów [...]. ich językowa nieporadność czyni je bardziej podatnymi na pęknięcie i dialektyczne przeobrażenie w pojemnik na utratę [...]”<sup>25</sup>.

Przechwytywanie popkulturowych schematów uwidacznia się w tekstach Justyny Bargielskiej nie tylko w samym języku, ale także w sferze obrazowania – dzieje się tak głównie w dwóch książkach prozatorskich. Jej poczynania wpisują się zatem w dążenie do tworzenia tekstów „fotogenicznych” – jak zauważa Magdalena Lachman – typowe dla polskiej prozy współczesnej<sup>26</sup>. W sposobie podchodzenia autorki *China shipping* do języka artystycznego i obrazowania widać istotne paralele. Jednym ze źródeł inspiracji dla języka poetyckiego Bargielskiej okazuje się często – obok komunikacji potocznej – telewizyjne show, newsy, fora internetowe, slogany reklamowe, poczta elektroniczna; schematy wizualne natomiast zaczerpnięte są w dużej mierze z kina, reklamy, gier komputerowych, zasobów graficznych Internetu – głównie zdjęć na portalach społecznościowych, czyli obrazków naznaczonych dążeniem do specyficznie rozumianej ładności, a więc i nieodzownym dziś „photoshopizmem” (tak sama pisarka określa

<sup>24</sup> M. Glosowicz, *Nieosiągalne światy Justyny Bargielskiej. Lektura afektywna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1–2, s. 179.

<sup>25</sup> A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 19.

<sup>26</sup> M. Lachman, *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 133–158. Książkę „do oglądania” stanowi z pewnością zaprojektowany w konwencji *picturebooka* tomik *China shipping* (wydawnictwo kserokopia.art.pl), podobnie jak książka obrazkowa wydana przez Justynę Bargielską i Iwonę Chmielewską *Obie* (Lusowo 2017).

cyfrową obróbkę zdjęć dla uzyskania odpowiedniego efektu – O 42). Duży wpływ na literacko kreowane światy mają więc rzeczywistość wirtualna i kultura *selfie* bazująca na tworzeniu tożsamości indywidualnej za pomocą obrazu (określenie „selfie” dwukrotnie pojawia się jako tytułowy wyznacznik „genologiczny”: *Selfie ze złotym siurkiem* – N 22, *Selfie na tle rzepaku* – N 14)<sup>27</sup>. Z kolei dostrzeżenie powszechnego dążenia użytkowników Internetu do ładności wiąże się już ze świadomością kiczu, a pisanie o tym fenomenie staje się metanarracją, czyli „kiczyzmem”. Ponadto, stosując strategię *Trickstera*, Bargielska nierzadko rozbija zbyt gładkie formy. Do galerii pożądaných wizerunków w przewrotny sposób dołącza na przykład wizerunek religijny – w *Obsoletkach* bohaterka proponuje znajomemu, że prześle mu swoje nagie zdjęcie, na którym wygląda jak Matka Boska (O 28).

Warto zastanowić się nad mechanizmami rządzącymi wyobraźnią wizualną poetki, uświadamiającej sobie różne pułapki współczesnego kiczu. Wskazówek co do rangi i metody wysnuwania obrazów dostarcza metatekstowy podtytuł ostatniego rozdziału *Małych lisów* – „padają właściwe słowa warte tysiąca obrazów – nawet wręcz tysiąca ruchomych obrazów – nawet wręcz ruchomych obrazów w 3D” (Ml 105). Podtytuł ów sugeruje, że da się mierzyć wartość przekazu werbalnego w ramach swoistej ekonomii bazującej na jego podatności na zekranizowanie. Jedynie te trafione w punkt, właściwe frazy okazują się wymienialne na coraz bardziej zaawansowane technologicznie obrazy. Przedstawienia wizualne jawią się więc jako bardziej godne zaufania niż słowa. Są ustalone, gotowe, oczywiste, bo przychodzące z zewnątrz i intersubiektywnie dostępne. W tym sensie klisze rodem ze szklanego ekranu oraz topika internetowa<sup>28</sup> konstytuują wspólną wiedzę kulturową (jak w wierszu *Na odejście wszystkich zwierząt* zawierającym deklarację: „Z amerykańskich filmów wiem, że policjanci/ jedzą pączki i noszą nauszniki” – Sz 48) i gwarantują porozumienie. Dlatego jedna z bohaterek *Małych lisów* uznaje swoje skojarzenia wywołane „pięknym pejzażem” za analogiczne do gotowego „dziedzictwa pedeeff”, które można pobrać z różnych „sajtów” (Ml 87), dostarczonego przez wyszukiwarki internetowe na podstawie historii surfowania po sieci. Ów importowany z zewnątrz zestaw cikliwych obrazków dostępny byłby bez elegijnego smutku i marnowania

<sup>27</sup> Intrygujący okazuje się w tym kontekście fragment wiersza *To nie jest żaden z tych słodkich arbuzów*: „Widzicie tę kobietę? / Też ją widzę, tyle że od środka” (B, 24). Zaznacza się tu rozbicie tożsamości na wiele „ja”, z których jedno jest zawłaszczoną cudzymi spojrzeniami zewnętrzną, cielesną powłoką – przynależną już do przeszłości, bo utrwaloną na fotografii (w wierszu pojawiają się apostrofy do Agfy, „która kocha czerwień”, a imię to stanowi nazwę producenta materiałów do fotografii analogowej).

<sup>28</sup> Zob. P. Marecki, *Liternet!*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 7–8 (podrozdz. *Topika internetowa w literaturze tradycyjnej*).



czasu. Nie tylko wiązałyby się z idealizującą autopercepcją („od razu jako aniołka na chmurce albo tobołek w [...] dziobie bociana [...] albo jako boski zamysł nawet możesz się, posiłkując się tym pejzażem, zobaczyć” – MI 87), ale także pozwalałyby włączyć się we wspólnotowe odczuwanie piękna. Te przywłaszczone obrazy okazują się jednak w pewnym sensie niczyje, nie-przypisane do żadnego indywiduum, będące jedynie ilustracją abstrakcyjnych, wspólnotowych idei.

Do analogicznie intersubiektywnego, bo zapośredniczonego przez filtr medialny, doświadczenia, tym razem z kręgu nekrokiczu (kiczu związanego ze śmiercią)<sup>29</sup>, odwołuje się kolejny fragment tego samego tomu prozy. Fantazja Megi ukazuje wagon metra zalany krwią z jej podciętych żył, który wygląda jak „porządnie podkreślony w Photoshopie zachód słońca, czyli pięknie i egalitarnie. Krew tak robi” (MI 78)<sup>30</sup>. Mamy tu do czynienia z rozsmakowywaniem się w scenie jakby rodem z horroru (współpasażerowie topią się we krwi), z delectacją, którą można uznać za kampaową<sup>31</sup>. Przywołana w powyższym urywku idea piękna egalitarnego wpisuje się w koncepcję kiczu według Milana Kundery. Czeski pisarz zwraca uwagę na rolę drugiej lży wzruszenia, która oznacza upajanie się faktem, że pierwsza lża, czyli rozczulenie emocjonującym obiektem, jest podzielana z innymi ludźmi<sup>32</sup>. Kundera pokazuje więc, że kicz jest zjawiskiem z kręgu psychologii społecznej (a nie obiektywną cechą różnych zjawisk), wiąże się więc także z rozplnięciem się we wspólnocie, z odpersonalizowaniem wizji.

Popkulturowe klisze w świecie przedstawianym przez Bargielską okazują się zatem ambiwalentne: pocieszycielsko włączające do wspólnoty, ale i zaborczo pozbawiające indywidualności. Takie gotowe schematy rządzą automatyzmami percepcji i samopercepcji bohaterów (przykładowo Magda wyznaje, że w obecności karlicy, postrzeganej mimowolnie jako Tolkienowski hobbit, czuje się jakby grała w trylogii fantasy – MI 80). Niemalże znaczenia mają też gotowe kadry rodem z gier komputerowych (przywołane na przykład w wierszu *Selfie ze złotym siurkiem* – w mijanym podczas podróży pejzażu uwidaczniają się „siewcy z klocków lego w polu po prawej”

<sup>29</sup> Por. G. Dorfler, *The World of Bad Taste*, New York 1968, s. 133–138; A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 207–221.

<sup>30</sup> Kilkanaście stron dalej znajduje się podobny fragment: Magda, szykując zdjęcie dla córki do szkoły „na dzień docenienia rodziny”, sobie i dzieciom powiększa w Photoshopie oczy, co znaczyć ma, że już nie żyją (MI 93).

<sup>31</sup> Warto dodać, że Bargielska, poproszona w wywiadzie o opisanie swojego widzenia świata, podsumowuje je następująco: „Jakby Tim Burton wziął się za przeróbkę Wajdowskich «Panien z Wilka» – *Śmierć przebisniegów*. Z Justyną Bargielską rozmawia Agnieszka Wolny-Hamkało, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1791-smierc-przebisniegow.html>> [dostęp: 10.11.2018].

<sup>32</sup> M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2001, s. 254–255.

N 22). Kiczowe elementy pojawiają się często jako scenerie bądź rekwizyty poetyckie w sytuacjach ubezwłasnowolnienia, jak w onirycznym wierszu *O dziewczynie, która spłonie w piekle* (B 20), gdzie przywołana zostaje konwencja telewizyjnego show:

W części zdziwieniowej naszego programu  
dziewczyna zdolna do największego okrucieństwa,  
do pomalowania psa na olejno, do spania z trzema  
chłopakami naraz, w tym z jednym w głowie,  
płonie w piekle.

Tą dziewczyną okazuje się kobiecy podmiot liryczny, który ujawnia się w drugiej strofie, w zwrocie do męskiego „ty” (Boga), mającego wcisnąć guzik, zapewne uruchamiający zapadnię, przez którą dziewczyna spadnie wprost w płomienie, by zginąć na oczach żadnej wrażeń publiki. W ramach snu taka groźna, bo spleciona z wizją eschatologiczną, klisza narzuca się z ogromną mocą. W wielu opisywanych przez Bargielską scenach poczucie winy bądź przytłumione pożądanie przebierają się w popkulturowy kostium, dlatego na przykład możliwa okazuje się w jednym ze snów opisanych w *Obsoletkach* „ciąża z zapatrzenia” na nowego odtwórcę roli Jamesa Bonda (O 31). Liczne obrazy ewokowane w jej twórczości wiążą się ze sferą pornografii, pojawia się i niemiecki porno komiks, do którego bohaterka wiersza *Dopisek pod cudzym listem* robi nowe podpisy (Sz 64), RedTube (Ml 23), i „porno pop-up” (*Awanturystka*, B 23), czyli okienko z treściami erotycznymi samoczynnie wyświetlające się podczas serfowania w sieci. Bargielską często interesuje właśnie wizja, która mimowolnie „wyskakuje” jak w erotycznym marzeniu lub we śnie (warto wspomnieć, że Hans Belting włączał sny do domeny ucieleśnionych obrazów, tu mielibyśmy do czynienia z ucieleśnionym, zinternalizowanym kiczem wizualnym<sup>33</sup>). Przykładowo jeden z licznych snów opisanych w *Obsoletkach* bazuje na scenariuszu gry komputerowej, w której bohaterka staje się awatarem Matki Boskiej walczącym z uosobieniem zła o twarzy gospodarza programu kulinarnego; z kolei w onirycznym wierszu z tomu *Bach for my baby* opisana jest jazda pociągiem pełnym dzieci, który jak w filmie katastroficznym musi się z czymś zderzyć (*Nowe buty*, B33). Ten sam wiersz dostarcza dowodu, że poetkę wyraźnie fascynuje też mimowolność pojawiania się niezhierarchizowanych, nakładających się na siebie obrazów, którą skojarzyć można nie tylko z poetyką koszmaru, ale i ze strukturą internetowego hipertekstu z wyskakującymi okienkami. Samoczynne mnożenie się warstw zapośredniczających percepcję sprawia, że pogubić się można w natłoku multiplikujących się reprezentacji: „Polak

<sup>33</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 12–14.

fotografuje Chinę fotografującą jej obiad/ w czeskim warsie. Przypomina ci to nas?/ Mnie już nic nas nie przypomina”. Ostatecznie więc nikt nie może się w tej ponadnarodowej, szkatułkowej grze wizualnej rozpoznać, nie da się z takiego palimpsestu wrócić do „realu”. Wielopiętrowa gęstość obrazowania jest znamieną dla twórczości Bargielskiej – w jej wierszach obrazy łączone są często na zasadzie jukstapozycji, zaś wspomnienia, sny, scenki z życia rodzinnego tłoczą się w *Obsoletkach* w opowieści przypominającej strumień świadomości. Wiele treści, w tym klisze popkulturowe, pojawia się jakby z zaskoczenia, jak w sennym koszmarze, co wieść może do poczucia utraty podmiotowości (jak w przypadku „ja” lirycznego w *Nowych butach*), gdyż nie sposób się w tych wizjach zadomowić ani się z nimi w pełni zidentyfikować.

W przypadku bohaterów kreowanych przez Bargielską szczególnie zastanawiający jest udział owych gotowych schematów wizualnych w sposobie układania relacji między tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe. Często okazuje się, że kicz umożliwia komunikację. Sięgając po adekwatny w tym kontekście język informatyczny, stwierdzić można, że jednostka, nasiąkając popkulturą, „importuje grafikę”, by ją następnie „eksportować”: zekranizować (czyli ustalić, spetryfikować) ważne dla siebie treści i udostępnić je także cudzym spojrzeniom, często w wersji pełnej mizdrzenia się, dążącej do kiczu. Ów „import obrazu” rozgrywa się też w sferze prywatnej i irracjonalnej: najintymniejsze lęki i zachcianki jak gdyby mimowolnie przebierane są we wspólnotowy kostium, w czym można oczywiście dopatrywać się znamion autoironii i ludyczności, ale odczucie grozy, wynikającej także z ubezwłasnowolnienia, pozostaje dojmujące.

„Ja” liryczne w poezji Bargielskiej oraz narratorki jej prozy stale powracają nie tylko do kiczu popkulturowego, ale i do innego rodzaju klisz: tych powiązanych z wielowiekową tradycją, zdawałoby się zatem, że w sposób oczywisty bliskich i pomocnych. Takie elementy z kręgu kultury tradycyjnej, czy nawet kultury ludowej, łączą się przede wszystkim z kiczem dewocjonalijnym. W *Małych lisach* pojawia się przykładowo wystający zza biurka, a więc nieco ukryty, obraz „bazarowy Pan Jezus, kroczący po szmaragdowej wodzie” (Ml 23), który wpływa na córkę Magdy tak silnie, że dziewczynka śni o swojej matce czyniącej analogiczny cud, a przy okazji dokonuje znamiennej feminizacji boskiej postaci. W twórczości poetki w domenie widzialnych przejawów *sacrum* zdecydowanie przeważa właśnie pierwiastek żeński. Najczęściej przywoływana jest Matka Boska, pojawiają się też odwołania do nazwanej z angielska św. Lucy i św. Rity (Sz 82, B 34). Bóg z kolei ujmowany jest często jako niedookreślone, nieprzychylne „Ty”, jak w cytowanym już wierszu *O dziewczynie, która spleonie w piekle*, czy w przywołującym motyw znany z medialnych newsów wierszu *Niech go* („zostawiłeś dziecko w nagrzanym aucie, Panie,/ Calutki nagrzanym autokar ślicznych, tłustych dzieci” – N 30),

a szczególnie w *Obsoletkach*<sup>34</sup>. W tym tomie swoistej mizoandrii w domenie boskości towarzyszy dostrzeżony przez Adama Lipszycza antypaulinizm<sup>35</sup>. Maryja natomiast w całej twórczości Bargielskiej okazuje się bliska, ziemską, wręcz codzienna i namacalna – gdyż przywoływana jest na ogół właśnie pod postacią kiczowych rekwizytów. Niełatwo ustalić zasadę ich funkcjonowania, stąd wprawdzie trzeba odnieść się do wspomnianego splotu sacrum i kobiecości, który nurtował wielu komentatorów twórczości Bargielskiej.

Mimo że pisarka wyraźnie faworyzuje pierwiastek żeński, nie sposób dopatrywać się w tym ujęciu znamion zaangażowania feministycznego, zresztą, jak zaznacza Monica Migliorino Miller, „Maryja traci szacunek wśród feministek, ponieważ jest postrzegana jako postać pasywna, podążająca za innymi, a nie przewodząca innym, która jest koniec końców uzależniona od postaci męskich, definiowana ze względu na aspekt prokreacji”<sup>36</sup>, zatem przypisana do sfery domowej i macierzyństwa. Ta sfera życia jest kluczowa dla dwóch narratorek prozy Bargielskiej (wyjątkiem byłaby więc tylko jedna z narratorek *Małych lisów*: singielka, antropolożka Agnieszka), kreacja żeńskiego podmiotu lirycznego w wierszach tej autorki także wiąże się z tradycyjnymi rolami kobiecymi. Jak przekonuje Anna Kałuża, Bargielską, mimo licznych gestów prowokatorskich, interesuje „przede wszystkim realność wyścielona popowo-religijnymi rekwizytami”<sup>37</sup>, stąd jej poezja miałaby być naznaczona z gruntu niefeministycznym imperatywem „ładności”, chęcią przypodobania się męskiemu spojrzeniu<sup>38</sup>. Takie świadomie uwikłane w kicz „kobiece odgrywanie kobiecości”<sup>39</sup>, powracające w licznych scenach uwodzenia mężczyzn, można z kolei uznać za strategię mieszczańską się w ramach kampu – byłaby to reakcyjna strategia „zdradliwego sojusznika”, która jedynie podkreśla „niewywrotowość antropologii opartej na płci”<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> A. Wódkowska, *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 342.

<sup>35</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 63–64.

<sup>36</sup> M.M. Miller, *The Authority of Women in the Catholic Church*, Steubenville 2015, s. 91.

<sup>37</sup> A. Kałuża, *Czy kobiety muszą mieć ciała? Poetka jako materializacja męskiej fantazji (Justyna Bargielska)*, [w:] tejsze, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 111.

<sup>38</sup> Tamże, s. 113. Kałuża polemizuje z Lipszycem, który dostrzegał w *Obsoletkach* elementy feministyczne.

<sup>39</sup> Zob. P. Robertson, *Jak się robi kampf feministyczny*, przeł. A. Matkowska, [w:] *Kampf. Antologia...*, s. 106.

<sup>40</sup> P. Czaplinski, *Kampf – gry antropologiczne*, [w:] *Kampf. Antologia...*, s. 42. Cytowana teza pasuje do diagnozy M. Glosowitza (dz. cyt., s. 179), która stwierdziła, że „strategia oporu” Bargielskiej wobec zastanych schematów tkwi „w demaskacji reguł samego procesu różnicowania, bez umieszczania wyraźnych sygnałów, które z [...] reguł powinniśmy odrzucić”. Podobne diagnozy postawił niedawno J. Fazan („*Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?*” – *Kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33 [53], s. 36): „Testuje się tutaj różne projekty egzystencjalne, fantazjuje

Specyfikę podejścia Justyny Bargielskiej uwypukla zestawienie jej utworów z zaangażowanym *Kieszonkowym atlasem kobiet* Sylwii Chutnik<sup>41</sup>, podobnie wiążącej wizję kobiecości z motywami maryjnymi. W swojej książce druga z pisarek zaprezentowała szereg postaci o imionach nawiązujących do imienia Maria, stąd wszyscy bohaterowie – w tym „paniopan” Marian – ukazani zostali jako polskie, współczesne wersje Madonny. To ironiczne ujęcie jest zdecydowanie krytyczne – Chutnik zwraca bowiem uwagę na różne rodzaje przemocy i wykluczeń, katolicyzm ukazywany jest przez nią jako element opresyjnej kultury dominującej. U Bargielskiej brak analogicznego krytycyzmu, brak ideologicznych komentarzy czy jawnej chęci rozmontowania stereotypu, ale brak też – co nie dziwi w przypadku tej autorki – jednoznaczności. Sposób funkcjonowania licznych ludowych motywów maryjnych w jej tekstach tworzy bowiem efekt uznania *sacrum*, a zarazem traktowania go nie do końca serio, z odcieniem kempowego upodobania, które nieuchronnie zwiastuje, że wikłanie się w kiczowe schematy jest jednak gestem świadomym, podważającym możliwość naiwnego podejścia do religii w epoce postsekularnej<sup>42</sup>. Taki dwuznaczny efekt pojawia się w wielu nawiązujących do religii tekstach Bargielskiej – wymienić można choćby tytuł wiersza *Modlitwa o rozsypanie przez nie wiadomo kogo cekinów pod Lidlem na Myśluborskiej* (N 27). Najjaskrawszym przykładem tej strategii okazuje się rozdział *Obsoletek* pt. *Matka boska morska i rzeczna*. Przywołana jest tu wykonana z niebieskiego plastiku figurka na wodę święconą z sanktuarium w Licheniu (O 33)<sup>43</sup>, które bywa często interpretowane jako kwintesencja „złego smaku” w obszarze architektury kościelnej<sup>44</sup>. Licheńska

---

na temat rozmaitych koncepcji kobiecości, z których żadna z osobna nie zaspokaja poszukiwanego kształtu samej siebie [...].

<sup>41</sup> S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2014.

<sup>42</sup> Zob. P. Bogalecki, *Nie wiem, co zrobić (z tą wiarą): Justyna Bargielska oddaje życie*, [w:] *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 205–220. Zob. też: A. Nawarecki, „Co mam nie wierzyć”. *Justyna Bargielska i polskie zawstyżenie wiarą*, [w:] *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka. The Ties of Community. Literature, Religion, Comparative Studies*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, T. Sławek, Katowice 2013, s. 403–415.

<sup>43</sup> *Notabene* identyczny rekwizyt, zapewne w roli symptomu polskiej mentalności, umieszcza w domu Silnego D. Masłowska (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009, s. 77). Motyw wotów licheńskich, skojarzonych z presją katolickiego ideału kobiecości (powiązanej z pokorą i macierzyństwem), pojawia się też w wersji ironicznej w *Zdroju* Barbary Klickiej (Warszawa 2019, s. 84–85, 96–98).

<sup>44</sup> Zob. na przykład J. Jessa, *Zbawienny wpływ kiczu, czyli jeszcze raz o związkach kiczu i religijności ludowej na przykładzie Sanktuarium Licheńskiego*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, s. 129–147; B. Malinowska-Patelenz, A. Patelenz, *Kamp i kicz jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, z. 6A, s. 327–331.

figurka z odkręcaną główką nie zostaje potraktowana poważnie – córka bohaterki zabiera ją na basen, tam miniaturowa madonna traci koronę i woda wlewa jej się do środka (O 62). W poezji przywołane są też codzienne cuda, którym odpowiada często motyw tęczy czy fosforycznego światła (na przykład Sz 71, 82), święte obrazki i kapliczki maryjne („niech leżę/ pod szybą jak zdjęcie matki boskiej, które sąsiad/ zrobił w czasie cudu na działkach” – *znowu jest potem*, Sz 24; „Jak grzyb tęczowy na buzi Matki Boskiej,/ tak kwitnie samotność kobieca i ludzka” – *Na pasku*, Sz 108). Utożsamienie z Maryją, do którego dochodzi w cytowanych fragmentach, zasadza się oczywiście na analogicznym doświadczeniu bycia kobietą, ale uderza fakt, że owa identyfikacja realizowana jest przy udziale zestawu tandetnych, infantylizowanych dewocjonałów (taki odcień semantyczny wprowadza na przykład słowo „buzia”). Podobnie zatem jak w przypadku importowanego z sieci „dziedzictwa pedeeff” wychwalanego w *Małych lisach*, ujawnia się tu mechanizm ucieczki w łatwo dostępną, gotową tożsamość. Oczywiście to przede wszystkim w *Obsoletkach* wielokrotnie dochodzi do identyfikacji narratorki i jej koleżanek z Maryją, gdyż każda matka, szczególnie matka, która poroniła, okazuje się podobna do archetypicznej, cierpiącej rodzicielki, utracone dziecko zaś – do Jezusa (O 86)<sup>45</sup>. Dlaczego jednak Bargielska wybiera kicz dewocjonalijny i podejrzanе cuda – także w kontekście tak trudnych tematów? Nie chodzi jej wszak o profanowanie *sacrum* czy kampową drwinę. Celem może być nawiązanie do perspektywy korzyści psychicznych, jakie niesie ze sobą strategia familiaryzowania, czyli typowa reakcja spływającego wszystko „człowieka kiczowego” w starciu z najtrudniejszymi doświadczeniami, takimi jak religia, wojna, śmierć, miłość, wiara i macierzyństwo, tak silne doświadczenia okazują się wręcz „kiczorodne”<sup>46</sup>. Trafnie ów aspekt strategii Bargielskiej podsumowała Monika Głosowicz, pisząc „wielkie problemy» i «wielkie uczucia» opisywane są za pomocą absurdałnych niemalże obrazków rodzajowych”<sup>47</sup>. Wizje kreowane przez poetkę faktycznie często flirtują z kiczem religijnym, który ma moc zapewniania ludziom „letargu psychicznego, upragnionego odpoczynku”; jak pisze Andrzej Banach: „Jest to religia bez teologii, bez walki ze złem, bez demonów w środku nas, bez piekła niepewności”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> A. Wódkowska (dz. cyt., s. 339) szczegółowo omawia ten wątek i podkreśla, że kreacja Maryi nie jest jednorodna, gdyż w jednym ze snów bohaterka, jako awatar Matki Boskiej Głównodowodzącej, aktywnie walczy ze złem. Warto przywołać też wiersz *Jak modlitwa* (B 21), w którym Matka Boska (określona mianem „Nasza Pani z Gwadelupe”) ukazana jest jako mściwa, zazdrosna bogini.

<sup>46</sup> M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 252; 271–272. Badaczka przywołuje tezy Hermana Brocha i Ludwika Giesza.

<sup>47</sup> M. Głosowicz, dz. cyt., s. 174.

<sup>48</sup> A. Banach, dz. cyt., s. 235.

W przypadku bohaterki Bargielskiej nie chodzi wszakże o familiaryzowanie naiwne, lecz co najwyżej o próbną przymiarkę do takiego zdania się na gotową kliszę i zadowolenia się namiastką, by nie przeżywać zbyt silnych emocji i rozterek religijnych (w pewnym sensie to postawa podobna do czarnego humoru jako reakcji na trudne kwestie, jednak bardziej powściągliwa). Poważną Matkę Bolesciwą, aktorkę historii zbawienia, chwilo-wo zastępuje mała tandetna figurka, utrzymywana wciąż w polu widzenia jako kiczowy talizman. W świecie kreowanym przez autorkę *Małych lisów* można odnaleźć więcej takich, już niedewocjonalijnych, fetyszy – przedmiotów miniaturowych, produkowanych masowo i związanych ze „złym smakiem”. Podobną funkcję pełni przecież lalka z plastiku o rozmiarze utraconego dziecka, noszona stale w torebce przez bohaterkę *Obsoletek* (O 57), czy model zielonego kontenera kampanii przewozowej (domyślać się można, że chodzi o kontener z napisem „China shipping”, od którego wziął się tytuł tomu z 2005 roku; bohaterka wierzy, że jego widok przynosi nieszczęście, więc w ramach „homeopatii pecha” chce mieć jego miniaturę wciąż na widoku – O 75). To wyjątkowy przypadek praktyk antropologicznych z udziałem kiczu. Nieszczęścia nie odsuwa się w ten sposób z pola widzenia, a raczej się je do siebie przybliża w ramach swoistego umartwi-ania się, podobnie zresztą stale rozjąttrza się swoją trudną wiarę, w której bunt wobec śmierci miesza się z dążeniem do choć chwilowej afirmacji życia. W świecie kreowanym przez poetkę takie przywołania tandetnych talizmanów nie mają niczego rozstrzygać, a jedynie wskazują na rangę domeny, do której odsyłają. Bargielską interesuje zatem antropologiczny wymiar kiczu rozumianego już nie jako prostoduszna „sztuka szczęścia”, ale jako prywatnie wybierany symbol trudnych bądź po prostu głębokich doświadczeń, będący widzialnym znakiem problematyczności wyrobienia sobie wobec nich jednoznacznego stanowiska. To nie tyle kempowa, ludyczna gra, naznaczona ironicznym dystansem i zwodzeniem czytelników, ile raczej literackie, wewnętrznie pęknięte przepracowywanie najtrudniejszych tematów, które nierzadko brutalnie przerzuca się od kojącego kiczu ku wątkom budzącym grozę.

Doskonale widać wspomnianą skłonność do produkowania zderzeń we fragmencie *Małych lisów* (Ml 87), który rozpoczyna się od ostentacyjnego przywołania kiczu związanego ze spływającymi, infantylizującymi reakcjami wobec piękna natury – ono wszak także należy do zjawisk głęboko oszala- miających człowieka, zatem „kiczorodnych”:

Piękny jest ten pejzaż, jak z wiersza o króliczku, któremu przycięli łapkę kosą w trakcie zniw, ale nic mu się nie stało, po prostu odkicał na bok i się lizał, aż wy- dobrzał, a ja nad nim stałam w niebieskiej sukience z granatową szarfą w pasie, tej samej, którą moja miejska babcia kupiła mi któregoś z pięciu pierwszych moich

Międzynarodowych Dni Dziecka i od razu pod sklepem kazala założyć. Miała pojedyncze białe paski, jak ślady po odrzutowcu na niebie<sup>49</sup>.

Dalszy ciąg tego cytatu pokazuje jednak, że między tandetne obrazki – wynikające z wyidealizowanej wizji dzieciństwa czy narodzin – wkrada się groza życia, w ujęciu Bargielskiej nieodmiennie splecionego ze śmiercią, a to zestawienie ekstremów można łatwo skojarzyć z chwytami typowymi dla horrorów, w których słodkie dziewczynki lub lalki okazują się często najniebezpieczniejsze:

Piękny jest ten pejzaż, bo odsyła wstecz i wstecz, i gdy się zapomnisz, możesz nawet pominąć obrzydliwy brr-etap w brzuchu kobiety, która cię urodziła, i zobaczyć się od razu jako aniołka na chmurce albo tobołek w pysku bociana – w dziobie, w dziobie bociana! – albo jako boski zamysł nawet możesz się, posiłkując się tym pejzażem, zobaczyć.

Niepokojące przejęzyczenie („pysk” zamiast „dziób”) nasuwa skojarzenie z psem czy groźnym stworem, który miałby podrzucić dziecko. To element odsyłający do momentu porodu, wieńczącego mroczny, groźny etap w brzuchu kobiety (w *Obsoletkach ów brzuch* bardzo często okazuje się grobem). Ten etap można oznaczyć jedynie nieartykułowanym odgłosem (obrzydzenia? grozy?) „br”. Cieleśne, traumatyczne okazuje się niewysławialne, stąd ucieczka w zdrobnienia („aniołek na chmurce”) i kiczowe widoczki, tak charakterystyczne dla popkulturowej wizji dzieciństwa. Bliskie estetyce kiczu sentymentalne obrazy dzieci nie są co prawda typowe dla ironicznej prozy Bargielskiej, jednak powracają w znamiennych momentach, związanych z bliskością cielesną matki i potomstwa, na przykład w pełnym form *diminutivum* opisie karmienia piersią („W nocy tylko jakby mniej od Bonda, bardziej od anioła z nieba mój syn pochodzi [...], skrobnie paznokietkiem o kołderkę, zaszeleści rzęską [...]” – O 32), czy w opisie wspólnej rodzinnej kąpieli („Dzieci [...] ze stożkami piany o zapachu coli na ramionach wyglądały teraz jak wodne à la anioły” – MI 62).

Podobne jak w omówionym powyżej fragmencie *Małych lisów* przeciwstawienie kiczowej kliszy nieprzekazywalnemu doświadczeniu uwidacznia się w wierszu *Selfie ze złotym siurkiem* (N 22):

Jake, jestem w ciąży, powiedziała panna  
i skończyła się seria. Poza kadrem Jake spytał,  
jak, skoro wszystko odbyło się w języku.  
Gdyby to wszystko odbyło się w języku,  
nie mielibyśmy teraz zagadnienia.

<sup>49</sup> Tajemnicza niebieska sukienka z dzieciństwa, „zawieszona w ciemnej mandorli”, ukazuje się też spanikowanej Agnieszce jako odpowiedź na silne emocje podczas uprawiania seksu w kinie (MI 18).



Ale to wszystko odbyło się w dupie.  
Otchłani, poprawił Jake pannę, przepaści.  
A potem odesłał ją do rozwiązania.  
[...]

Serialowy chwyt *cliffhanger* (zawiśnięcie nad przepaścią) został tu znamienne przetworzony. Jake dopomina się o słowo „przepaść” i „otchłań”, kojarzące się z limbo, miejscem w piekle, do którego trafiać miałyby nieochrzczone dzieci<sup>50</sup>. Ponadto choć pojawiające się w tym fragmencie wulgarne określenie w kontekście ciąży można rozumieć metonimicznie jako narządy płciowe, wyrażenie „w dupie” potocznie oznacza też „nigdzie”, rysuje się zatem wizja otchłani jako groźnego, żarłocznego niebytu. Wprowadzone przeciwstawienie okazuje się bardzo istotne – góra, brzegi przepaści to niezobowiązujące przerzucanie się słowami jak w tandetnym serialu, natomiast przepaść to ponownie ów mętny „brr-etap”, gdzie relacje ciała mają swoje konsekwencje, bo wiedą do powstania nowego życia, a czasem przedwczesnej jego utraty jeszcze w stadium prenatalnym. Można jedynie obrysować dostępnymi, choćby i kiczowymi, środkami granice tej niewysławialnej, nieprzedstawialnej strefy i czekać na rozwiązanie, czyli poród, ale też rozwiązanie serialowej akcji w następnym sezonie.

Do tej nieprzedstawialnej strefy należy z pewnością śmierć. Poetka wręcz obsesyjnie powraca do motywów tanatycznych, używając na ogół wyszukanych, zagadkowych obrazów. Śmierć jako temat bodaj najtrudniejszy prowokuje także reakcje „kiczowe”, dlatego w twórczości Bargielskiej ważne miejsce zajmuje kicz konsolacyjny pod postacią odpowiednich, głównie cmentarnych rekwizytów oraz rytuałów żałobnych, które *notabene* odznaczają się sporą dozą wizualnej atrakcyjności (co zostaje ujęte wprost w *Pieśni skrabisty* – „Może kiedyś byłeś na wyprowadzeniu mysich zwłok?! Gdy smutku proforma gipsowa wydłuża siwe pyszczki,/ jakby to było w kinie” – Sz 104).

Takim rytuałem żałobnym jest przykładowo pielgrzymka Agnieszki do miejsca, gdzie kiedyś spędziła szczęśliwe chwile z kochankiem, który wkrótce potem zginął tragicznie. Bohaterka tak podsumowuje swoją inicjatywę: „Byłam z tym nieżywym chłopakiem w skansenie, a potem pojechałam tam znowu. Nie tak zaraz potem, bo nie jestem Harley Quinn, ale pojechałam” (Ml 69). Intrygujący angielski pseudonim to kolejne nawiązanie komiksowe: do postaci wyjątkowo impulsywnej, ale też lojalnej dziewczyny Jokera (czyli jednego z wrogów Batmana)<sup>51</sup>. W tym nowym, autoironicznym imieniu przybranym przez doktor psychiatrii Harleen Quinzel „królowa motoru”

<sup>50</sup> Ten motyw powraca w twórczości Bargielskiej bardzo często – na przykład w wierszu *Harfa daje radę* („dzieci donoszone w kojcach, a upuszczone w otchłani” – B 10).

<sup>51</sup> *The DC Comics Encyclopedia. The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, red. A. Cowsill ed alteres, London 2016, s. 134–135.

(Harley-Davidson) łączy się ze łzawym romansidłem (harlequinem – nazwa wydawnictwa *de facto* oznacza Arlekina z *commedii dell'arte*). W *Małych lisach* narratorka-antropolożka z jednej strony nie widzi siebie w roli szalonej i romantycznej bohaterki, dlatego zwleka z wyprawą, z drugiej jednak – ma świadomość, że zdanie się na kicz konsolacyjny przyniesie jej ukojenie.

Podobny dystans zaznacza się w postawie Magdy w momencie, gdy ta opowiada o obowiązku odwiedzenia grobu męża swojej koleżanki:

Tak załatwiłam to, chociaż doniczkowe mrozy na małomiasteczkowym straganie przycementarnym były tylko z wetkniętym w przemarznątą ziemię Mikołajem i kołową pozytywką i moszcząc je w zaspie na grobie, czułam wstyd, że przejeżdżając przez większe nadmorskie miasta, nie kupiłam czegoś z dziedziny prawidłowo przeżywanej żałoby, jak żółte, powiedzmy, chryzantemy. (Ml 77)

Warto zauważyć, że alternatywą wobec zawstydzającego, okolicznościowego kiczu, oznaką „prawidłowo przeżywanej żałoby”, okazują się żółte kwiaty, które z kolei mocno kojarzą się z rzewnym tangiem *Chryzantemy złociste* z 1939 roku śpiewanym przez Janusza Popławskiego („Chryzantemy złociste/ W kryształowym wazonie/ Stoją na fortepianie, Kojąc smutek i żal”)<sup>52</sup>, zaś druga, słabsza zapewne, asocjacja wieść może ku piosence discopolowej zespołu Imperium z refrenem zaczynającym się od słów „żółte tulipany, zwiastuny rozstania”. „Prawidłowo przeżywana żałoba” także zostaje zatem ujęta w ironiczny, intertekstualny cudzysłów i zagarnięta przez kicz. Czulośtkowo traktowane motywy florystyczne często łączą się u Bargielskiej z żałobą. Przykładowo pęk chryzantem zostaje pomyłony z główką dziecka w *Spóźnionej nowennie do świętej Rity* – czyli modlitewnym przemówieniu do patronki spraw beznadziejnych, sformułowanym już po tragedii, tym bardziej więc nieskutecznym (B 34). Żałobnym motywem okazuje się też irys i inne, często nienazwane wprost, różowe oraz fioletowe kwiaty – fragment (\*\*\*) *Babcięśmy*) opowiada o tym, jak narratorka, by uczynić zadość własnym potrzebom estetycznym, w wyobraźni dekoruje fioletowymi płatkami stół, przy którym odbędzie się stypa po pogrzebie babci (O 20).

Wspólnym mianownikiem wszystkich wymienionych aktywności jest potrzeba oplakania straty – podjęcia rytuału publicznego, odbycia pielgrzymki bądź zostawienia widzialnego znaku – potrzeba, której czyni się zadość mimo świadomości, że te praktyki są kiczowe. To właśnie wystawiany na widok publiczny kicz zapewnia pocieszenia (mówiąc słowami samej poetki: „wystarczy przenieść się ze stypą/ do restauracji, by stała się konsolacją” – Sz 89).

<sup>52</sup> Słowa tanga zostały wykorzystane przez zespół Kury w pełnej wulgaryzmów parodii o tym samym tytule, co poszerza zakres popkulturowej intertekstualności tego określenia.

Rola tych rytuałów okazuje się szczególnie doniosła, gdy żałoba wiąże się ze stratą nienarodzonego dziecka, czyli sytuacją, w której bliskim często odmawia się prawa do tradycyjnych praktyk. Znamienne, że w tym kontekście powraca kicz wizualny. Rozdział *Obsoletek* zatytułowany *Jak fotografować zmarłe dzieci* odnosi się do wykonywania przez bohaterkę portretów *post mortem* i to portretów dzieci poronionych (czyli podług sformułowania autorki „zeschniętych wątróbek” – O 39<sup>53</sup>). Zamówione zdjęcia po idealizującej obróbce komputerowej miałyby zbliżyć się do wizji możliwie pokrewnej kanonicznemu pięknu niemowląt. Usługa ta ma dostarczyć rodzicom pamiątkę – sztuczny obraz pozbawiony bólu, który zapewne sprzyjałby oddaniu traumy, zakończeniu pracy żałoby i oddaniu się „pamięci radosnej”<sup>54</sup>. Fotografia – jako medium podtrzymujące pamięć, przechowujące ślad ukochanych osób, a nawet, jak w przypadku fingowania pamiątek, kreujące wymarzoną, a nieziszczoną wersję przeszłości – to podług słów z wiersza *Ciaccona di Paradiso e dell’Inferno* „pieprzona technologia sumikowo-łatkowa, która zwycięża śmierć”, dostarcza bowiem stabilnych wizerunków na ekranie: miniteatrzyku z kukielkami-„łatkami” czy akwarium z rybkami-„sumikami” (B 15). Nawet jeśli to, co zekranizowane, uwspólnotowione dzięki kiczowi, nie odpowiada rzeczywistości, może wesprzeć cierpiących podczas wydobywania się z potrzasku indywidualnej traumy. Ale choć sama narratorka *Obsoletek* pomaga innym, w kontekście własnej traumy odrzuca taki płytki kicz konsolacyjny, o czym świadczy finał tytułowego fragmentu książki. Opisuje on gwarny festyn zorganizowany dla rodziców, którzy doświadczyli traumy poronienia. Niebieskie i różowe baloniki wypuszczane są ku niebu w ramach symbolicznego pochówku – „Wszystko jest takie wspańiale i podniosłe, a jednocześnie pełne pogody”. Festyn zaplanowano oczywiście jako imprezę do sfilmowania („Na trzy–cztery wypuszczają baloniki, część kamer śledzi ich lot, część skrzętnie śledzi lzy na twarzach obecnych”). Narratorka wybiera jednak prywatne pamiętanie – melancholię, której artefaktem staje się wspomniany już wcześniej talizman: tandetna, goła i łysa laleczka w rozmiarze utraconego dziecka, zawsze noszona w torebce. Bohaterka mówi do współorganizatorek festynu: „Spierdalajcie, dziwki. Chcę teraz spędzić tysiąc lat sama ze swoją laleczką na dnie brudnej rzeki”

<sup>53</sup> *Notabene* bliźniaczym określeniem posłużył się wcześniej Witkacy, opisując koszmar Bazakbala (S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i opracowanie W. Bolecki, Wrocław 2014, s. 478 – „[...] we wdętym, przezroczystym jak pęcherz brzuchu, fikał nogami trupek cztero-miesięcznego Melchiora, koloru świeżej wątroby czy kurzego pępka, taki sam, jak wtedy podczas sekcji, tylko żywy”). Podobnie prowokacyjne ujęcie pojawia się w prozie Bargielskiej przy opisie kobiety po poronieniu za sprawą przewrotnego zdania „Think I’m cute, look at my mom” (O 40), które można skojarzyć z napisami na ubrankach dla noworodków.

<sup>54</sup> Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012, s. 45.

(O 56–57), one zaś odpowiadają agresywnie: „A my niby nie?”. Wspólnota żałoby ufundowana na kiczu okazuje się więc zawodna, wyraźne staje się odrzucenie fazy Kunderowskiej „drugiej łyzy” po grupowym przeżyciu.

Laleczka jako kiczowy talizman przypominający o śmierci jest figurą pasującą do często przetwarzanego przez Justynę Bargielską motywu, który można ująć za pomocą potocznego wyrażenia „trup w szafie”<sup>55</sup> – u poetki powracają różne elementy oznaczające własne zwłoki (oddzielone, przeszłe „ja”) lub szczątki bliskiej osoby skrzętnie ukryte przed cudzymi spojrzeniami. Motyw ten, ujmując rzecz w języku psychoanalizy, oznacza nieprzepracowaną, wypartą do podświadomości traumę (związaną z melancholią jako patologiczną reakcją na stratę<sup>56</sup>). Analizowane powyżej sceny pokazały, że odmowa dokonania wyzwalającej żałoby oznacza odrzucenie wspólnoty przez kicz i zwrócenie się ku jednostkowemu doświadczeniu. Tym bardziej frapujący okazuje się fakt, że u Bargielskiej to jednostkowe doświadczenie także ubrane bywa czasem w kostium kiczowy. Obok plastikowej lalki uwagę przyciąga trzykrotnie wymieniona w *Obsoletkach* enigmatyczna postać: zmarła Franka Potente, przywoływana zawsze tuż po opowieściach o porodach, ukryta w sofie Beddinge z IKEI (O 24–25, 78), która zaczyna śmierdzieć, ale stale towarzyszy życiu rodzinnemu bohaterki. Potajemne otwarcie sofy przez rodzinę, czyli pójście „w odwiedzinę” do Franki Potente, skutkuje dewastacją twarzy pewnej plastikowej lalki, która ma tyle samo lat co narratorka. O tej katastrofie sama bohaterka dowiaduje się przypadkowo, znajdując swoją równolatkę (tandetne *alter ego*) zniszczoną i schowaną w szafce, za koszem na śmieci. Motyw „trupa w szafie” okazuje się tu znamienne zdwojony, w ramach odpowiedniości straumatyzowana matka – utracone dziecko. Franka Potente to znana niemiecka aktorka, jednak jej nazwisko kojarzy się też z potencjalnością, a zatem z istnieniem jedynie prawdopodobnym, poronionym. Utracone dziecko zyskiwałoby wtedy popkulturowe przezwisko zamiast typowego imienia własnego, co wpisuje się w szereg deprywacji, piętnowanych w *Obsoletkach*, takich jak odmowa prawa do pochówku czy do żałoby. Nadpisanie kodu wspólnotowego nad prywatną traumą, dopuszczenie go do sfery niezastnienia, niewysłowienia („mętnie-

<sup>55</sup> Pojawił się on już w tomie z 2005 roku, w wierszu *Czy mógłby mi pan pomóc pogasić światła* („Dwadzieścia siedem lat ze zwłokami pod podłogą”, Sz 58). Łatwo można policzyć, że wiersz został napisany, gdy poetka miała mniej więcej właśnie tyle lat, nasuwa się więc teza, iż przywołana w nim bohaterka liryczna odnosi się do siebie samej umarłej, jak gdyby na zasadzie rewersu ciągle towarzyszącej żywemu, ponadpodłogowemu awersowi. Figura ta łączy się też z utratą bliskiej osoby, na przykład rozstaniem z ukochanym („Otworzyła szafę,/ trochę późno, zdążył już uschnąć z tęsknoty ten,/ który tam siedział” – *Jak sobie radziła bez M.*, Sz 19; „pochowam cię z twoim rowerem w kuchni pod podłogą” – *China shipping*, Sz 60).

<sup>56</sup> Zob. S. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 295–296.

go brr-etapu”) jest gestem brutalnym, zgrzytliwym. W omawianej figurze prywatny schron, szafa jako podświadomość, zastąpiony został w dodatku przez sofę Beddinge, czyli popularny rekwizyt konsumpcyjny, oczywisty dla reprezentantów „pokolenia IKEA”<sup>57</sup>. Wcześniejszy fragment artykułu pokazał, że w ramach konwencji onirycznej Bargielska często ubiera lęki i popędy w kostiumy zaczerpnięte z kultury masowej, figura Franki Potente dowodzi, że nie inaczej jest w przypadku prywatnej tragedii. Po raz kolejny okazuje się więc, że granica występowania kiczu nie zawsze pokrywa się w świecie kreowanym przez poetkę z linią demarkacyjną między tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe.

W całej twórczości Justyny Bargielskiej kicz okazuje się zaskakująco wszędobylski, lecz niekoniecznie pojawia się on na zasadzie pasożytniczego narzucania się, gdyż bywa pożądanym i świadomie angażowanym przez bohaterki zarówno w ramach praktyk wspólnotowych, jak i prywatnych. Pozwala udostępnić, zekranizować pewne treści lub zakląć je w zagadkowym symbolu bądź pseudonimie, drażniącym, bo jawnie kiczowym – takim, który prowokuje estetyczny opór i nie daje się łatwo wpleść w „kalejdoskop pozornie niezwiązanych z sobą obrazów”<sup>58</sup>. Ten opór łączy się z „kiczyzmem” jako nadświadomością kiczu, gdyż „banalne, kiedy jest już przedmiotem indeksacji jako banalne [...], staje się [...] pewnego rodzaju ready-made”<sup>59</sup>. *Ready-mades* w twórczości Bargielskiej nie są poddawane awangardowej fetyszyzacji, to fetysze innego rodzaju – wybierane nie ze względu na estetykę, odpowiadające natomiast na nieukożone potrzeby psychiczne, a nawet metafizyczne.

„Kiczyzm” autorki *Małych lisów* okazuje się zatem wielopoziomowy. Istotną rolę odgrywa tu oczywiście impuls realistyczny, czyli przechwytywanie języka, współczesnego rekwizytorium i mechanizmów percepcji. Z całą pewnością sporo jest też ironii, pozbawionej jednak ostrza krytycznego czy żywiołu niczym niezmaconej zabawy; ironii pełnej natomiast zaczepności i związanej z dysonansowym czarnym humorem, momentami bliskiej postawie kempowej. Jednakże tym, co przede wszystkim wyróżnia podejście Justyny Bargielskiej na tle różnorodnych „gier z tandetą” podejmowanych przez współczesnych polskich twórców, jest właśnie swoista literacka antropologia kiczu, nie tylko wiązane go ze sferą wspólnotową, ale też infiltrującego to, co jednostkowe i podatne na „zekranizowanie” w formie wizualnych klisz bądź zreifikowanie pod postacią *ready-mades* traktowanych jako talizmany. Banalne klisze i rekwizyty włączane są w zmaganie się „ja” z kwestiami takimi jak śmierć, utrata, a dopiero potem życie (wszak „Bóg stworzył świat,

<sup>57</sup> Określenie to pochodzi od tytułu książki C. Piotra (*Pokolenie IKEA*, Gdynia 2012).

<sup>58</sup> M. Głosowicz, dz. cyt., s. 182.

<sup>59</sup> P. Śliwiński, *Kunszt, kicz i poezja współczesna*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 95.

[...] byśmy wychodzili/ na pewną śmierć i wracali na obiad” – *Mrs Wolverine*, N 11), czyli kwestiami fundamentalnymi, a zarazem „kiczorodnymi”. Nie ma tu jednak prostego pogodzenia się ze światem. Jest dialektyka, w ramach której wołanie o konsolację, o wiarę, o miłość, o życie, przeplata się z odsuwaniem zbyt łatwych, kiczowych rozwiązań.

## BIBLIOGRAFIA

- Banach A., *O kiczu*, Kraków 1968.
- Bargielska J., *Bach for my baby*, Wrocław 2012.
- Bargielska J., *Małe lisy*, Wołowiec 2013.
- Bargielska J., *Nudelman*, Wrocław 2014.
- Bargielska J., *Obsoletki*, Wołowiec 2010.
- Bargielska J., *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013.
- Bargielska J., Chmielewska I., *Obie*, Lusowo 2017.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Bogalecki P., *Nie wiem, co zrobić (z tą wiarą): Justyna Bargielska oddaje życie*, [w:] *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 205–220.
- Burszta W.J., Sekuła A.E., [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 7–9.
- Chutnik S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2014.
- Czapliński P., *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 7–48.
- The DC Comics Encyclopedia. The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, eds. A. Cowsill ed alteres, London 2016.
- Dorfles G., *The World of Bad Taste*, New York 1968.
- Fazan J., „Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?” – *Kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33 (53), s. 29–39.
- Freud S., *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 295–296.
- Głosowicz M., *Nieemożliwe światy Justyny Bargielskiej. Lektura afektywna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1–2, s. 173–186.
- Jarzębski J., *Kicz jest w nas: Gombrowicza romans z kiczem*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 52–70.
- Jarzyna A., *Justyna Bargielska* [hasło], *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <<http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/justyna-bargielska/#more-110>> [dostęp: 10.11.2018].
- Jessa J., *Zbawienny wpływ kiczu, czyli jeszcze raz o związkach kiczu i religijności ludowej na przykładzie Sanktuarium Licheńskiego*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 129–147.
- Kaluża A., *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.

- Kaluża A., *Czy kobiety muszą mieć ciała? Poetka jako materializacja męskiej fantazji (Justyna Bargielska)*, [w:] A. Kaluża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poci*, Kraków 2015, s. 95–113.
- Klicka B., *Zdrój*, Warszawa 2019.
- Koronkiewicz M., „Panny z Wilka” w wersji Tima Burtona, [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań 2014, s. 9–20.
- Kotuła D., „Detronizacja powagi”. *Szkic o obecności campu w polskiej prozie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2012, nr 4, s. 37–45.
- Kudra B., *Komunikacja językowa kiczem podszyta. Rzecz o strategiach*, [w:] *Kicz w języku i komunikacji*, red. B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2016, s. 262–269.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2001.
- Lachman M., *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
- Lachman M., *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 133–158.
- Lipszyc A., *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 48–66.
- Malinowska-Patelenz B., Patelenz A., *Kamp i kicz jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, z. 6A, s. 327–331.
- Maliszewski K., *Roczniki siedemdziesiąte. Moje kalendarium*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 7–14.
- Marecki P., *Literatura wobec konsumpcji*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 153–181.
- Marecki P., *Liternet!*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 7–21.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009.
- Miller M.M., *The Authority of Women in the Catholic Church*, Steubenville 2015.
- Miszczak M., *Kicz i parodia w prozie Manueli Gretkowskiej: czym jest; jak jest; po co jest?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001 (2), s. 145–189.
- Miszczak M., *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135–153.
- Mizerka A., *Kamp po polsku*, Poznań 2016, <<http://psp.amu.edu.pl/asset/public/966/Mizerka%20Anna.%20Kamp%20po%20polsku.pdf>> [dostęp: 10.11.2018].
- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, wstępem opatrzył A. Osęka, Warszawa 1978.
- Nawarecki A., „Co mam nie wierzyć”. *Justyna Bargielska i polskie zawstydzenie wiarą*, [w:] *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka. The Ties of Community. Literature, Religion, Comparative Studies*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, T. Sławek, Katowice 2013, s. 403–415.
- Nowaczewski A., *Roczniki siedemdziesiąte odbębniają wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 15–25.
- Ostaszewski R., *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*, [w:] *Tekstylika. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002, s. 597–613.

- Piotr C., *Pokolenie IKEA*, Gdynia 2012.
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, ed. J. Stępień, Cambridge 2014.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.
- Robertson P., *Jak się robi kamp feministyczny*, przeł. A. Matkowska, [w:] *Kamp. Antologia*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 92–117.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, [w:] *Kamp. Antologia*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 49–67.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
- Śliwiński P., *Kunst, kicz i poezja współczesna*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 84–95.
- Śmierć przebiśnięgów. Z Justyną Bargielską rozmawia Agnieszka Wolny-Hamkało*, <<http://www.dwutygodnik.com/artkuyl/1791-smierc-przebisniegow.html>> [dostęp: 10.11.2018].
- Świeściak A., *Polska poezja najnowsza wobec postmodernizmu*, [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań 2014, s. 179–189.
- Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań 2014.
- Tekstyliia. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.
- Tyszkiewicz B., *Justyna Bargielska* [hasło], [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury przelomu XX i XXI wieku*, <[http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Justyna\\_BARGIELSKA](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Justyna_BARGIELSKA)> [dostęp: 10.11.2018].
- Warkocki B., *Kwestia smaku*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, s. 120–133.
- Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, wstęp i opracowanie W. Bolecki, Wrocław 2014.
- Witkowski M., *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”*, [w:] *Tekstyliia. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002, s. 614–643.
- Wódkowska A., *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 333–343.
- „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3, <[zalacznik.uksw.edu.pl/pl/node/4#Numer3](http://zalacznik.uksw.edu.pl/pl/node/4#Numer3)> [dostęp: 10.11.2018].