

Ofelia „daje radę”

Justyna Bargielska, *Bach for my baby*, Biuro Literackie, Wrocław 2012

Okladka tomiku Justyny Bargielskiej *Bach for my baby* zastanawia i zaskakuje. Na czytelnika spogląda w karykaturalny sposób przedstawiony Bach; co więcej, towarzyszą mu czerwony samochód, sama autorka i... załatwiający swoje potrzeby piesek. Sam tytuł zbioru pisany jest natomiast czcionką przypominającą kiczowaty neon. Do zwracania uwagi na znaczenia niesione przez towarzyszące wierszom obrazy autorka przyzwyczaiła czytelników chociażby w wypełnionym zdjęciami i fragmentarycznymi ilustracjami tomie *China Shipping*. Jego echo powraca poprzez ponowne posłużenie się przez poetkę przewrotnym, anglojęzycznym tytułem, mogącym nawiązywać chociażby do tytułu przeboju Petera Chapmana *Blues for my baby*. Wnętrze tomu pozbawione jest jednak obrazów – wszystko rozgrywa się tu w sferze języka, muzyczności słów, które „same się sobie dziwią” i – jak pisze Bargielska w otwierającym zbiór wierszu *40 czarnych książek* – mają „uratować nas przed życiem”.

Bach for my baby stanowi autoironiczną, literacką zabawę z motywami miłości, realizującymi się zarówno w sferze codzienności, jak i w obszarach tego, co „niesamowite”. Równocześnie, tomik Bargielskiej jest projektem nowego języka opisu kobiecego doświadczenia, oswajania uczuć poprzez ich poetycką artykulację. Autorka wydaje się toczyć w swoim tomie ironiczną grę z kluczowymi konwencjami i motywami literatury kobiecej. Podmiot jej poezji zbliża się momentami do figury Ofelii w rozumieniu Elaine Showalter: to postać, której doświadczenia nie można przedstawić inaczej niż przez relację z Innym, szaleństwo, płynność, niespójność i milczenie. Jak pisze autorka w jednym z utworów: „(...) pływam / w tym jeziorze w długiej czarnej sukni, / czarnej nie po dzieciach ani nie po rodzicach, / tylko po tobie”. Równie charakterystyczną figurą twórczości kobiecej (pojawiającą się chociażby w słynnym esejście Virginii Woolf) jest także ćma, towarzysząca procesowi pisania w utworze *Co było złote*. Miłość jest zatem u Bargielskiej kulturową konwencją, a cały tom będzie stanowił projekt jej naprzemiennego ustanawiania i dekonstruowania.

Kim jest zatem tytułowe, konwencjonalne *baby*? Mężem, kochankiem, czy może dzieckiem? Poszczególne wiersze tworzą przeplatający się ciąg, którego początek stanowi nawiązanie dialogu z kochankiem w *40 czarnych książkach*, a finał – „świecka epifania”

narodzin dziecka przedstawiona w *Innej róży*. Jak pisze Bargielska, w miłosnym dialogu: „chodziło nam tylko o wiersze, ale rano / powitał nas bezkres”. Poetycka, mailowa korespondencja z ukochanym jest u Bargielskiej „pieszczotą”, która po chwili zostaje jednak przerwana: „Nie mailu, dzisiaj pójdziesz spać z żoną, / a ja pójdę spać z mężem”. Granica między kochankiem a mężem niepostrzeżenie zaciera się, a mąż jest „przy stole, a nie mąż w pociągu”. Prawdziwym spełnieniem jest tu, paradoksalnie, odrzucenie: „Codziennie rano budzę się z nadzieją, / że to właśnie dzisiaj zadzwonisz i powiesz, / że jednak mnie nie chcesz”. Najistotniejsza staje się walka z doświadczeniem narodzin i śmierci, podjęcie próby opowiedzenia o przyjmowaniu różnorodnych kobiecych ról: „Nie załączam buziaków, nie daję całusów, toczę wojnę / na wszystkich frontach. Odpisz mi jak najszybciej”. Spod obrazu liryki miłosnej prześwitują znane dobrze z wcześniejszych utworów Bargielskiej fascynacje związkami śmierci z groteską, świętości z fizjologią: „Myślałam, że to pęk chryzantem / a to była główka dziecka”. Obrazy opisywane przez poetkę przypominają momentami karykaturę średniowiecznych wizji piekła („dziewczyna zdolna do największego okrucieństwa, / do pomalowania psa na olejno, do spania z trzema / chłopakami naraz, (...) / płonie w piekle”), łamiąc oczywistość „naturalnego” porządku rzeczywistości i „zwyczajnego” rytmu narodzin i śmierci, a także wytrącając z ustalonego porządku języka pozwalającego opowiadać o utracie.

Podobną funkcję zdają się pełnić liczne odwołania do świata tego, co nie-ludzkie. Tym, co łączy człowieka ze zwierzęciem oraz rzeczą, są uczucia oraz doświadczenie utraty. U autorki *Obsoletek* śmierć ptaka staje się równie istotnym tematem *quasi-elegii*, co śmierć ukochanego lub dziecka – jak w utworze *Na śmierć gołębia*: „Prawdziwą przyjemnością / było być tym pokojem, tym łóżkiem, tą storą, / jeśli się nimi było. Znaki kładą mi gołębie na jezdni (...)”. W utworze *Suzanne* Bargielska pisze: „Nie sądziłam, że istnieje tyle nocnych zwierząt, / tyle pierwotnych robaków i rodzajów ciemności”. Nad całym tomem zdają się czuć połączonych ze sobą, żartobliwe figury „co najmniej dwóch niepotrzebnych psów i jednego mężczyzny”. Zwierzęcość wiąże się w *Bach for my baby* ze śmiercią: „wężę tak śpią, zwinięte w kłębek jak kotki albo jak małe dzieci / i patrzcie, bo to jest pozycja, w której biorą do nieba”. Koniec życia jest dla Bargielskiej powrotem do natury, sfery najbardziej pierwotnej: „Myślałam, że położę się w tym lesie, / żeby mnie zjadły dzikie zwierzęta tego regionu, / lwy, wielkookie sarny i wytęsknione świetliki”. Narodziny i przemijanie posiadają wyraźny rys pogańskiego obrzędu, łączą się z tym, co tylko pozornie obce i niepoznawalne.

Poza naturą, istotną rolę pełni w *Bach for my baby* religijność w wymiarze *pop*. Jej symbolem staje się w jednym z końcowych utworów święta Rita, do której bohaterka kieruje

swoją „spóźnioną nowennę”, a także „nasza Pani z Gwadelupe”. Ikoniczne znaki kobiecej cielesności łączą się u Bargielskiej ze sferą *sacrum* – jak mówi bohaterka: „umówmy się, / ja i krew Zbawiciela, tylko my dwie wiemy, / czym jest tęsknota”. Zastanawiający jest również wyraźny kontekst biblijnej *Pieśni nad pieśniami* oraz sztuki sakralnej (*Hans Memling Hotel, Ciaccona di Paradiso dell’Inferno, Via Appia*). W trawestującym bożonarodzeniową kolędę wierszu *Harfa daje radę*: „moc nie musi truchleć. / I nie truchleje”. Bohaterka utworu „nikogo nie zaprasza, / z nikim się nią nie dzieli”. Religijność przesiąknięta jest u Bargielskiej erotyką; utwór zatytułowany *Ona liczy na seks* opowiada o chrześcijańskim obrzędzie grzebania ciał i staje się opisem tęsknoty za spojonym w jedno ciałem kochanka i Chrystusa. W *Bach for my baby* „wiarę da się bezstratnie zastąpić tęsknotą”, zaś między cielesnością a boskością zostaje postawiony znak równości. Metafizyczne, ironiczne kategorie „Naszego Szczęścia”, „Dużej Fizyki” czy „Martwego Boga” okazują się puste, nieprzystawalne do głębi kobiecego doświadczenia.

Tomik Bargielskiej można z pewnością określić mianem projektu „poezji muzycznej”. Jak jednak zastrzega autorka w wierszu XX, nie jest ona „pisana na dwukreślnym d”; pozornie poważna kompozycja może w każdej chwili stać się w *Bach for my baby* nieprzewidywalnym, zabawnym (baby) bluesem. W zbiorze znajdziemy zarówno utwory stychiczne (*Hans Memling Hotel, O tej porze roku, o tej porze dnia*), jak i nawiązujące do poetyki sonetu (*Kobieta obwieszcza pszczołom śmierć pana domu i zakłada czarną wstążkę na ulu*), czy też rozpoczynające i kończące się dystychiczną klamrą (*Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*) lub całkowicie stroficzne (*Suknia barwy pogody*). Niczym w Bachowskiej fudze, powtarzają się w różnorodny sposób przekształcane motywy miłości, cielesności i utraty. Ta organizacja widoczna jest również na bardziej szczegółowym poziomie: w ramach każdego z utworów, poszczególne wersy współbrzmiały ze sobą, tworząc wariacje na własny temat:

Jeśli moje ciało nie poprosi
nie wstanę i nie pójde. Ale gdzie jest moje ciało?
(...) moje ciało, które teraz jest z inna dziewczyną
(...) Interesuje mnie tylko, gdzie jest moje ciało
I dlaczego nie chce, żebym oddychała.

„Muzyczne” zabiegi autorki przypominają zarazem litanie i dziecięcą rymowanekę, nie dają się ściśle uporządkować gatunkowo. Wyjście z „poważnego” rejestru kultury stanowi powrót

do tego, co cielesne – jak pisze Bargielska: „Jeśli nie znajdziesz tego / u Purcella czy Szostakowicza, / a pewnie nie znajdziesz, / szukaj tego nisko, w grudniu, w lesie”.

Stosując chwyt znany ze swoich poprzednich tomów poetyckich i prozatorskich, autorka łączy ze sobą różnorodne rejestry języka. Tytuły poszczególnych wierszy tworzą doskonale skomponowaną mozaikę rozmaitych dyskursów, zestawiając zdania przypadkowo „zasłyszane” (jak u Białoszewskiego) z tytułami przywodzącymi na myśl antyczne ody czy litanie. Słowa stają się tautologiami, kwestionując sens samej materii mowy i rozbijając ustalone kalki językowe – zarówno w tytułach (*Lejek, czyli lejek*), jak i w wewnętrznej organizacji utworów („Jestem taka chuda i to mógłby być każdy (...) / Jestem taka chuda i mogłabym być wszędzie”). Rozwijający się wątek może w każdej chwili zostać przerwany jednym zdaniem, zasłyszonym w codziennej, potocznej rozmowie: „Ale nie o tym chciałam”. Autorka gra z językiem telewizyjnych *reality shows* („W części zdziwieniowej naszego programu / dziewczyna płonie w piekle”), slangiem („Chrystus (...) jest naprawdę / pissed off na ten cały głupi Kościół”) i podniosłym językiem biblijnych psalmów („Gdybym miała jakieś swoje piękno, wstydziłabym się go, / zresztą pewnie mam jakieś swoje piękno, faceci / nie lataliby tak za mną, gdybym go nie miała / ale nie lubię swojego piękna, / bo faceci latają za nim”). Poszczególne zdania często łamią logiczne ciągi, a tytuły tworzą zabawne neologizmy – tak, jak tytuł wiersza *Awanturystyka*:

Powiedz mi, jak się czuję w tym porno pop-upie,
Gdy w okolicy Skierniewic zaczynam się rozglądać
Za jakimś okrągłym ruchem
Zamiast ciągłego tam i z powrotem. I wyobrażam sobie,
Że niebo będzie się składać właśnie z okrągłych ruchów,
Coś jak ruchy koparki albo obieranie jabłka (...)
A wszystko odwrotnie do ruchu wskazówek zegara (...)
Może stan ze mną
ze swoimi hufcami. I jeśli cokolwiek czuję,
weź mi to opowiedz.

Wydaje się, że w dedykowanym Joannie Mueller utworze Bargielska toczy dialog z założeniami poezji neolingwistycznej: z jednej strony, w *Bach for my baby* niewątpliwie istotna jest warstwa brzmieniowa i graficzna, z drugiej strony – zabiegi te nie wystarczają do pełnego „od-czucia” i poznania świata. Zdanie „weź mi to opowiedz” wydaje się stanowić motto całego tomu, w którym „okrągły ruch” nieustannie powtarzanej opowieści wyznacza spójny rytm poetyckiego obrazowania.

Kończący zbiór wiersz *Inna róża* rozpoczyna się niczym poetycka afirmacja miłości do nowo narodzonej córki:

Urodziłam niesamowicie piękną córkę, jej zęby
jej włosy są jak z Pieśni nad Pieśniami.

Patos szybko przerywany zostaje jednak pełnym ironii, zabawnym komentarzem:

I sama poczułam się piękna,
dziękuję (...)

– by po chwili powrócić i stać się szczególnym, poetyckim „wyznaniem wiary”:

Piękno mojej córki, tak uważam,
jest jedyną nadzieją
tego świata.

Czy można uznawać tę deklarację „nadziei” za wiążącą, czy może ponownie daliśmy się wciągnąć w wyrafinowaną literacką grę? Bargielska, opisując w *Bach for my baby* figurę ponowoczesnej Ofelii, nie daje wytchnienia językowi. Miłość łączy się tu nierozdzielnie z melancholią i utratą, a poezja staje się złożoną inscenizacją uczuć; polifoniczną, metatekstową opowieścią o obliczach wieloznacznie pojmowanego uczucia. Tomik Bargielskiej stawia przed czytelnikiem intertekstualne, pełne humoru wyzwanie, którego podjęcie wydaje się potrzebne, aby – poprzez lekturę – raz jeszcze „uratować się przed życiem”.