

Jarosław Fazan

„Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?” – kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej

Okazuje się, że narratorka-bohaterka *Obsoletek* w jednej z miniatur „ma syna z nowym Bondem” [Bargielska 2010: 30]; jest to jedna z wersji macierzyństwa, stanowiącego zasadnicze doświadczenie wykreowanej przez Bargielską w tym tomie osoby, macierzyństwa przez – jak to ocenia znajoma słuchająca zwierzeń matki – „zapatrzenie”. Oczywiście – syna ma ze swoim mężem, obecnym w świecie przedstawionym tego tekstu, ale nieświadomym, że jego syn ma drugiego, ukrytego, „właściwego” ojca. Jego matce zdaje się to nie przeszkadzać, a nawet – stanowi radosny powód do dumy, którym chwali się innej kobiecie. Ojciec Bond przekazuje synowi umiejętności i cechy (sygnalizowane przez „nóż lśniący i pistolet czarny”), którymi pierwszy, niewłaściwy, choć prawdziwy ojciec chłopca nie dysponuje. Matkę wprawia to w zachwyt – siła i zręczność filmowego bohatera przechodzą w jej wyobraźni na „ich” syna. Wydaje się, że nic tutaj nie jest na serio, a zarazem – w końcu to matka wypowiada się o ukochanym synu – wszystko jest szczere i autentyczne.

Czytając po raz pierwszy *Obsolетки*, pomyślałem, że ukształtowany we wcześniejszych tomikach poetyckich język Bargiel-

skiej, ujmujący w prozie potoczne doświadczenia codzienności¹, jest bardzo istotnym, choć oczywiście nie jedynym, przykładem rzeczywistego uwolnienia się kobiecej literatury (w Polsce) od męskiego języka i jego estetycznych form. Muszę się przyznać do naiwności, albo nawet do – umyślowego ograniczenia: pomyślałem tak dlatego, że to pisarstwo (mam na myśli zarówno wiersze, jak i prozę Bargielskiej) spodobało mi się, mimo że zapewne bardzo mało z niego pojąłem. Oczywiście – sztuka wcale nie musi być **innopłciowa** (w tym wypadku kobieca w sensie ścisłym), żeby w odbiorze jednostkowego czytelnika, czyli w tym wypadku – moim, była niezrozumiała. Niemniej mam wrażenie, że świat odsłaniający się w tych utworach jest z jednej strony bliiski, nawiązuje do realnych kobiecych światów, z którymi stykam się na co dzień, z drugiej zaś – dzięki poetyckiej wyrazistości – wydobywa i jaskrawo podkreśla osobliwość, radykalną odmienność, nieprzystawalność. Pragnę zatem na wstępie zadeklarować, że przedstawię tutaj raczej proces nierozumienia niż rozumienia, to będzie sondowanie nierozpoznanej drogi, a nie zarys mapy. Chciałbym zarazem dodać, że czytam teksty Bargielskiej jako *sui generis* literacki zapis egzystencji, którego cel i sens nie sprowadzają się do autonomicznych poszukiwań nowoczesnej sztuki, ale stanowią próbę literackiego „poligonu antropologicznego”, testującego językowe wymiary codziennych doświadczeń, budującego tym samym dostępną dziś formę życia. Ostatnio poetka nazwała te poszukiwania „pracą nad życiem innej kobiety”, będącym polem egzystencjalnych alternatyw dla jej realnego, spełniającego się społecznie i fizjologicznie istnienia.

Nazywając rzecz dosadnie, zasadniczym tematem Bargielskiej są tradycyjne role kobiece – matki, żony, kochanki, córki, opiekunki domowego ogniska, dziewczynki snującej marzenia o pięknym, bajkowym życiu, zarazem jednak przyjmującej jako własną religijną, a ściślej – katolicką perspektywę egzystencjalną. Poetka ujmuje te wszystkie role i doświadczenia w takiej literackiej postaci, która jest absolutnie autonomiczna, od początku

1 Agnieszka Czyżak poświęciła doświadczeniu codzienności w *Obsoletkach* oraz innych utworach pisarki instruktywne studium [Czyżak 2014].

do końca uformowana niezależnie od wszelkich autorytarnych opowieści dydaktycznych. A może inaczej – jest uformowana z różnych elementów tych narracji, ale tak, jakby były one niezdeteterminowanym surowcem, który można dowolnie kształtować, któremu można nadawać nowe formy (a w ślad za tym – i sensy) oderwane od źródła. Budując z nich inną, estetyczną, krzepnącą w formie literatury wersję egzystencji nowoczesnej kobiety, Bargielska wchodzi w „szokową” koncepcję dzieła sztuki. Gianni Vattimo w ślad za Benjaminem i Heideggerem definiował ją jako następstwo „nerwowej i intelektualnej nieśmiałości i nadwrażliwości mieszkańca wielkiego miasta”. Z nią „koresponduje sztuka, która nie koncentruje się już na dziele, lecz na doświadczeniu”, jest ona twórcza o tyle, o ile jest reakcją na „lęk i doświadczenie śmiertelności”; zasadą takiej sztuki jest „fundowanie i usuwanie fundamentu, występujące w formie oscylacji i dezorientacji, a w końcu – [...] ćwiczenie w śmiertelności” [Vattimo 2006: 68-69]. Bargielska przez krytyków bywa nazywana pisarką blokowiska, stanowiącego jedną z typowych form wielkomiejskiego życia; w sposób szczególny zajmującą się doznawaniem utraty, kruchości, śmiertelności, można dodać – usiłującą w sztuce zarówno oddać swoje miejskie doświadczenia mniejszych i większych strat, jak i uwolnić się od ich presji. Egzystencja bohaterek Bargielskiej jest życiem pomimo – a może raczej dzięki – nieustannej obecności śmierci, jako nieuchronnej perspektywy każdego człowieka, przedmiotu i zjawiska.

Wydaje mi się, że w tym pisarstwie chodzi nie o stworzenie na nowo, w rzekomo samodzielnej, „kobiecej” wersji (nie)wielkiej narracji o trzech K (*Küche, Kindern, Kirche*), ale o snucie kobiecej opowieści o ustanawianiu i kształtowaniu życia w takich realiach, jakie na początku XXI wieku zastaje w naszej części świata kobieta decydująca się na zrealizowanie swojej heteroseksualnej tożsamości, w wymiarze zarówno seksualnym, jak i rodzinnie-macierzyńskim. Proszę mi wybaczyć, ale muszę odwołać się do historycznej analogii (być może paradoksalnej) – przypomina mi to bowiem literackie sposoby osvajania realiów PRL-u przez homoseksualistę Mirona Białoszewskiego, który, pragnąc dostosować się do nie-swoich warunków życia, wypracował system egzystencji osobnej,

zdolnej do pełnej niezależności, pomimo faktycznej akceptacji narzuconych z zewnątrz warunków. To jest elementarna funkcja literatury – w snutyach na kanwie doświadczenia fikcjach odnajdować przestrzenie wolności, w których człowiek zdobywa pozycję suwerennego kreatora własnej wersji świata, niekoniecznie kwestionując polityczne, społeczne czy kulturowe reżimy. Kreuje zatem swój osobny świat nie przeciw realiom, w których żyje, czy obok nich, ale w ich centrum. To właśnie zgoda na świat, choć niekoniecznie zgoda ze światem, łączy Bargielską z Białoszewskim – ona przyjmuje nawet najgorsze doświadczenia jako niezbędną część swojego świata. Przykładem najbardziej spektakularnym, który zapewnił pisarce chwilowy medialny rozgłos, jest temat poronienia jako faktu boleśnie wyjątkowego, jednocześnie na tyle organicznie wpisanego w pole kobiecej tożsamości, że określającego w znacznym stopniu stosunek do życia (i śmierci). Zarazem jednak Bargielska pragnie opowiedzieć o życiu w zastanych realiach z całkowicie własnej perspektywy. Co to znaczy? Jak może wybić się na podmiotowość, skoro jest zanurzona w biblijnej wykładni ludzkiego doświadczenia i przesiąknięta popkulturową estetyką, a one skazują kobietę na służebne milczenie, dyskursywne podporządkowanie?

W poezji Bargielskiej na pierwszy plan wysuwa się ironiczna gra z rozmaitymi konwencjami, z których najważniejsze to właśnie kody popkultury, język biblijny i retoryka religijna w ogóle oraz – rzecz jasna – poetyckość, rozumiana jako zakrzeple w języku stylistyczno-wyobrażeniowe tropy i figury, a także sposoby ich re-kreowania. Żonglerką tymi elementami rządzi kaprys, pozornie nieumotywowany moment ludyczny. Właśnie ludyczność wydaje się w pisarstwie Bargielskiej fenomenem niezwykłym, świadczącym zarówno o jej „uścisku z teraźniejszością”, intymnym związku z naszą epoką, jak i o wyjątkowości, oryginalności jej poetyki. Siłą ludyczności poezja ta zdaje się znosić potrzebę rozstrzygnięć ideologicznych dylematów, zarazem – zdobywa podmiotową władzę nad motywami zaczerpniętymi z różnych systemów. W tym właśnie widzę zasadnicze – personalne – podobieństwo jej literackiej gry do twórczości Białoszewskiego. Chciałbym przyrzeć się temu „ludycznemu” mechanizmowi na przykładzie wcale nie

zabawnego wiersza, konfrontującego wzniosłe powołanie poety z realiami naszej epoki. To krótki utwór właściwie programowy z tomu *Bach for my baby*, zatytułowany *Kolego, kolego, zostaw marginesik*:

Mąż mi mówi, żebym napisała wiersz o Bogu
pod tym tytułem. Sam se napisz, mężu.
Ja mam przed sobą drogowskaz oklejony czarną taśmą.
Mój bohater nie żyje, a bohaterka ma straszne długi
i żałuje, że ta harfa nie była pod prądem.
A ja, która ich stworzyłam, jestem tą samą dziewczyną,
Która nakryła pająka szklanką
i sprzedała mieszkanie domokrażcy,
i teraz wraca do ryby, do czerni,
i teraz wraca, gdzie nigdy nie była.
Kolego, kolego, zostaw marginesik.
[Bargielska 2012: 27]

Zamiast zamówionego wiersza o Bogu pozbawiona zewnętrznej orientacji w świecie kobieta pisze kryminał, w którym – jeśli mogę takim dopowiedzeniem podjąć z poetką konwencjonalną grę – bohaterka po śmierci partnera zostaje z poważnymi problemami sama. Trudno o wyraźniejszą deklarację koniecznej samodzielności kobiety, skazanej na podmiotowe działania, wobec męskiej – odpowiednio na obu planach tego wiersza – rezygnacji i śmierci. Poetka jest tutaj pozornie typową – „tą samą” – dziewczyną, która pragnie powrócić do swoich stereotypowych ról, ale – powrotu nie ma. Prośba o „zostawienie marginesiku” jest w gruncie rzeczy grzecznościową propozycją spotkania się – to od mężczyzny zależy, czy zechce zachować przestrzeń dialogu z nową, odmienioną kobietą, która jest już tam, „gdzie nigdy nie była”, dla niej takie spotkanie nie wydaje się już konieczne. Można, nawet należy sprawdzić, jak ma się do pytania o Boga zawarty w finale wiersza opis powrotów dziewczyny. Może – ale wcale nie mam pewności, że tak jest – Bargielska domaga się „marginesiku” dla literatury, podejmującej wszystkie fundamentalne tematy religijne, społeczne i polityczne niezależnie od języków głównego

nurtu, w dziele literackim dystansującym się od deklaratywności i pragmatyzmu.

Linia sporu krytycznego o Bargielską przebiega na styku męskich stereotypów i kobiecej autonomiczności (mam na myśli np. kontrowersję między ujęciem Adama Lipszyca [2013] i Anny Kałuży [2015]). Wydaje się, że poetka unika deklaracji, czy akceptuje męskoncentryczną orientację świata, czy odcina się od niej w poszukiwaniu kobiecej niezawisłości, jakby dawała do zrozumienia, że w jej ujęciu autentyczna ekspresja kobiecej swobody zależy od radykalnej zmiany przestrzeni sporu, na byciu gdzie indziej, dzięki dystansowi uzyskanemu z pewnością, iż dysponuje się idiomem pozwalającym dotknąć całkowicie osobnego doświadczenia, nieprzekładalnego na żadne gotowe, zastane języki. A więc również – ideologie. Przypomina tym samym różne poetki i poetów, którym udało się stworzyć niepowtarzalny język całkowicie indywidualnego doświadczenia (Jasnorzewska-Pawlikowska, Świrszczyńska, Poświatowska, Białoszewski czy, przechodząc do naszej teraźniejszości, Tkaczyszyn-Dycki). Zatem o Bogu wiersz musi „se napisać” sam mąż, bo jego zamówienie jest skierowane na niewłaściwy adres, rozmija się zupełnie z nienormalną poetyką żony, interesującą się – owszem – Bogiem, ale na zupełnie innym poziomie.

Być może utwór *Niech go* (z ostatniego zbioru zatytułowanego *Nudelman*) można potraktować jako wiersz o Bogu nie napisany na zamówienie męża, ale będący swego rodzaju „postpatriarchalnym” kobiecym wykładem na temat świętej dwójcy, a nawet trójcy, wygłoszonym przy okazji opisu nowoczesnej rzezi niewiniątek:

Z balkonu taty widać wszystkie budynki,
oprócz niektórych – tych, w których ja mieszkam.
Troszkę rzeczywiście pograżam się w obłędzie,
ale skoro wysechł potok, nad którym się ukrywałam,
to pomyśl, jak długo musiałam się ukrywać?
A czy posłałeś kogoś, żeby mi wyjaśnił,
przed kim właściwie się ukrywam? I czy tamtemu
nie zapomniałeś przykazać, żeby mnie ścigał?
Zgoda, jesteś prawdą. I ta prawda jest taka,

że zostawiłeś dziecko w nagrzanym aucie, Panie.
 Calutki nagrzaną autokar ślicznych, tłustych dzieci.
 [Bargielska 2014b: 30]

Ten wiersz nie tylko łączy ujawniające się w blokowiskowej rzeczywistości doświadczenie mistyczne z obłądem, pojmowanym jako utrata zdolności do zdroworozsądkowego widzenia świata, lecz także ustanawia je jako niesprowadzalne do prostej, ideologicznej wykładni religii, która jest uchwytna – na poziomie języka – wyłącznie w sekwencji brutalnych, negatywnych obrazów. Boskie ojcostwo objawia się tutaj w aktach męskiej przemocy, wymierzonej w **innych**, czyli kobiety i dzieci, a biblijna fabuła została, zdaje się, przepisana w konwencji sensacyjno-kryminalnej².

Chodzi nie tylko o w sumie banalną konstatację – odnoszącą się do każdej poezji godnej tego miana – że staje się ona przestrzenią wolności od powszechnych języków, a jednocześnie sferą intymnego zadomowienia, zarazem kodem negocjowania ze światem podmiotowości, lecz także o praktykowanie językowej niezawisłości w odniesieniu do życia rozumianego w kategoriach fenomenu społecznego (stąd np. kontrowersyjna obrona profesora Bogdana Chazana [Bargielska 2014a]). Kobięca bohaterka tej poezji traktuje siebie z przymrużeniem oka, stąd zresztą jawne fantazjowanie na swój temat, dotyczące zarówno tożsamości, jak i spraw życiowo najważniejszych. Ale wynika to z faktu, iż owym sobą nie jest istotne „ja”, autentyczna istota, ale jakieś personalne symulakrum, ukształtowane w wyniku zonglowania maskami. Poetka nie próbuje udowodnić, że jest gdzieś w głębi ukryte „ja” prawdziwe, jakby wiedziała, że warunkiem jego istnienia jest niewysławialność, zarazem ono, prawdziwe „ja” jest rzeczywistym źródłem, podmiotem tych monologów, gier językowych aranżowanych na kanwie egzystencji. Swoista dla tej poezji lekkość, aura

- 2 Na marginesie dodam, że w kolejnych wierszach tego tomu mamy inne nieortodoksyjne ujęcia motywów religijnych: ryzykowną (semantycznie) zabawę symbolem ryby (spuentowaną stwierdzeniem: „Możliwe, że jesteśmy ofiarami tej ryby” [*Nowe fakty*] i brutalną konstatacją: „Prawda mnie wyzwoli, czyli obedrze do kości” [*W tym kraju ludzie nadal jedzą mnóstwo wiewiórek*]).

ludyczna wynikają z oscylacji, ze stosowania zasady kontrapunktu pomiędzy biblijną, eschatologiczną powagą głębi egzystencji a jej codziennością, zdominowaną przez doświadczenia cielesne i poczucie nietrwałości wszystkiego, co ludzkie (dla których formą i narzędziem ekspresji są motywy popkulturowe, np. romansowe, sensacyjne czy kryminalne). Siła Bargielskiej polega na umiejętności łączenia tych dwóch, właściwie niemożliwych (dla większości pisarek i pisarzy) do pogodzenia nastawień.

Kluczowa dla Bargielskiej jest zatem zasada ironii, wynikająca z organicznie, fundamentalnie heterogenicznej struktury świata przedstawionego w jej wierszach. Efektem tej ironii jest na poziomie jednostkowej, podmiotowej tożsamości stan „zadomowionego wyobcowania”, „oswojonej osobliwości”; mówiąca w tej poezji kobieta jest jednocześnie obecna w hiperrealistycznie ujmowanych triviach codzienności i zanurza się w fantastycznych przestrzeniach wirtualnych. Fenomenalne jest połączenie obu tych wymiarów w jednolitą, spójną całość, ustanawiającą nową, z całą pewnością kobiecą podmiotowość, realizującą się równocześnie w bezpośrednio przedstawionej fizjologiczności seksu i macierzyństwa oraz w fikcji konstruowanej na podobieństwo audiowizualnych gier, przy czym tych dwóch sfer nie da się rozdzielić, stanowią bowiem o całościowej strukturze subiektywnego obrazu świata. Rządzi tutaj zasada poetyckiej kombinatoryki, nakładania się rozmaitych skojarzeń, a wraz z nimi niekiedy nawet rozmaitych sfer istnienia.

Poezja tak pojmowana staje się przestrzenią, w której nieustannie przywoływane stereotypy ulegają dekonstrukcji, ponieważ nieskutecznie opisują świat rozpoznawany przez Bargielską. Testuje się tutaj różne projekty egzystencjalne, fantazjuje na temat rozmaitych koncepcji kobiecości, z których żadna z osobna nie zaspokaja poszukiwanego kształtu samej siebie, żonglowanie nimi z kolei zakłóca jednolitość osobową figury czy też osoby wypowiadającej się w wierszach Bargielskiej. Zakłócenie to jednak, czy nawet utrata spójności podmiotu, nie jest doświadczeniem negatywnym, ale konstytutywnym dla krystalizującej się i rozplywającej nieustannie bohaterki tych utworów (swoistym podsumowaniem tego procesu jest fraza „bo kobieta poza kry-

zysem to nie kobieta” [Bargielska 2014b: 34] z wiersza *Zoo w Oo*, zamykającego *Nudelmana*, ostatni tomik poetki). Rozproszenie na poziomie pojęciowej organizacji wypowiedzi – rozbicie bohaterki opowieści – nigdy nie jest definitywne, nie uniemożliwia ponownego scalenia. Gubienie siebie w grach językowych, zacieranie się tożsamości w wielu rolach, będących często mniej lub bardziej czytelnym zasłanianiem się maskami (zaczepniętymi równie często z popkultury, co z Biblii) nie stanowi doznania negatywnego, zawsze bowiem następuje powrót, scalenie. Być może dlatego, iż proces ten nie dokonuje się w przestrzeni wyznaczonej przez jakąś z założenia spójną teorię. Takie skojarzenia nasuwa mi ostatni tomik Bargielskiej: w przywołanym już wierszu *Zoo w Oo* znajdujemy stwierdzenie „Pracuję teraz nad życiem innej kobiety”, która, przemierzając szlaki nowoczesności,

[n]a leśnej drodze myli swoje serce
z dziwką w crocsach. Na drodze podporządkowanej
myli swoje serce z sercem Jezusa Miłosiernego.
Na autostradzie myli swoje serce z sercem trupa,
którego nic nie rozpuści.
[Bargielska 2014b: 34]

Ciekawa to trójca: „dziwka w crocsach”, „Jezus Miłosierny” i nierozpuszczalny trup; każda z postaci-nosicieli serca, które **inna** kobieta jest skłonna uznać za własne, reprezentuje inny wymiar jej fantazmatycznej, poetyckiej egzystencji: z jednej strony są to ujęcia całkowicie stereotypowe – prostytutka, świętość, nieśmiertelność (poetycka), z drugiej – cały wiersz jest zabawną i brutalną jednocześnie (do czego nas Bargielska już przyzwyczaiła) opowieścią o kobiecym nienasyconiu: „A dajcie mi raz / gruz zamiast orgazmu, odpowiednia ilość gruzu / zasypie każdą dziurę”. Zatem serca dziwki, Jezusa i trupa są zaledwie tymczasowymi, przejściowymi formami, do poszukiwania lub kreowania następnych poetka kusicielsko zaprasza swoich (wiernych) czytelników, wszak zbiór kończy się propozycją „zróbmy to razem”.

Bibliografia

- Bargielska Justyna (2010), *O moim synu z Bondem*, w: tejże, *Obsoletki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Bargielska Justyna (2012), *Bach for my baby*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Bargielska Justyna (2014a), *Chazan dawała wybór*, „Tygodnik Powszechny”, 25 lipca.
- Bargielska Justyna (2014b), *Nudelman*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Czyżak Agnieszka (2014), *Codzienność. Wariant Justyny Bargielskiej*, w: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. Inga Iwasiów, Agata Zawiszevska, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin, s. 473-485.
- Kaluża Anna (2015), *Czy kobiety muszą mieć ciała? Poetka jako materializacja męskiej fantazji (Justyna Bargielska)*, w: tejże, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Universitas, Kraków, s. 95-113.
- Lipszyc Adam (2013), *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 48-65.
- Vattimo Gianni (2006), *Sztuka oscylacji*, w: tegoż, *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. Magdalena Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Edukacji rwp, Wrocław, s. 68-69.

Jarosław Fazan

“You have a son with new Bond! How did it happen?” – feminine, masculine and divine in Justyna Bargielska’s poetry

The paper applies to the work of one of the most important Polish writers of the last decade. Bargielska combines bold poetic experiments with a keen testimony of an ordinary life of a young woman, who experiences life in the beginning of the 21st century in Poland. On the one hand, the poet declares a conservative worldview (her value system is based on the “trinity”: Catholicism, heterosexuality, motherhood), on the other hand, she brutally and mercilessly uncovers the subjugation of a woman in the world of a male-dominated language. Her writing deconstructs this system, as it discovers the literature as a space for the practice of personal freedom beyond the slogans and ideological divisions; she manages to create her own independent form of existence. The poet renews feminine way of being through the deconstruction of religious myths and cultural stereotypes, confronted with the physiological and social reality.

Keywords: Bargielska; women’s poetry; Catholicism; heterosexuality; motherhood.

Jarosław Fazan – historyk literatury XX wieku, nauczyciel akademicki w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, edytor *Pism* Tadeusza Peipera (opracował dwa tomy – wraz z Katarzyną Fazan: *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* oraz *Gabriela Zapolska jako aktorka*), autor książek *Ale Ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego* (1999) i *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera* (2010), współredaktor tomów *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej* (2009) oraz *Na pograniczach literatury* (2012). Wraz z Krzysztofem Zajasem redaguje serię *Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives* w wydawnictwie Peter Lang. Członek redakcji „Wielogłosu”, czasopisma polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

