

# Próby do lektury *Bacha...*

**Justyna Bargielska**  
**Bach for my baby**

Biuro Literackie,  
Wrocław 2012

Układ wierszy nieprzypadkowy, tematyka przemyślana, kostiumy dobrane. A jednak po lekturze najnowszego tomu Justyny Bargielskiej – *Bach for my baby* – zamiast konkretnych utworów pozostają w mojej pamięci poszczególne obrazy: żółty ul z czarną wstążką, zamrożone mięso, wzgórze i kościoły, robaki i różne rodzaje ciemności, a ponad wszystkim – królowa-ogień i wypadający jej z dłoni (teatralnie) – list. W poezji Justyny Bargielskiej elementy świata nie zawsze łączą się ze sobą. Nie ma pomiędzy nimi oczywistych związków. W przeciwieństwie do Agnieszki Wolny-Hamkało, autorka *Dwóch fiatów* nie ustawia przestrzeni do zdjęcia, ale pokazuje ją „na wrywki”. W jej poezji księżyc nigdy nie będzie wyglądał jak „wyszczerbiony medalik” ze *Spamów miłosnych* Wolny-Hamkało. U niej, „Co było złote,/ stało się szare”, i na odwrót. Potoczność mieszała się z patosem, a brutalność z delikatnością.

## Próba I – język

W *Obsoletkach* Bargielska zwracała uwagę na problem niewydolności, a czasami

po prostu braku języka w obliczu straty. O śmierci i o żałobie łatwiej jest milczeć, zdawała się podpowiadać. W tomiku *Bach for my baby* problemem jest nadmiar języka.

Nyberg zaczął wkładać głowę do  
plastikowego worka  
Skąd ja go wzięłam i kiedy zrobił się  
taki stary?

[...]

Zgodziliśmy się co do tego, że  
powinniśmy ze sobą mieszkać,  
ale nie, że powinniśmy zamieszkać  
razem. Język  
uratował nas przed życiem, inni  
kochankowie  
nie mają tyle szczęścia. Teraz każde  
z nas może napisać  
czterdziestą pierwszą czarną książkę  
składającą się z tysiąca powtórzeń  
i tylko. Zresztą

do mnie już pisze wydawca, że jest  
ciekaw, jak to się skończy [...].

„Skąd ja go wzięłam i kiedy zrobił się taki stary?” – pyta bohaterka w otwierającym zbior w cytowanym wyżej wierszu *40 czarnych książek* i, chociaż utwór zapowiada tematykę miłosną, to nie o końcową fazę zauroczenia w tym pytaniu chodzi, ale o język – zużytą materię opowieści. Język, w którym bardzo trudno jeszcze cokolwiek powiedzieć. „40 czarnych książek” – aż czterdzieści i tylko czterdzieści. Pierwszym słowem tomu jest – podważająca sens tworzenia struktur składniowych – liczba. Skoro tyle już powstało, w dodatku wszystkie „składają się z tysiąca powtórzeń”, to trzeba by się zasta-

nowić, czy właściwie warto jeszcze pisać książkę nr 41.

Żyjemy powtórzeniem, karmimy się baśniami, archetypami, słowami. I, choć to słowa niejednokrotnie nas dzielą i sprawiają, że nie możemy „zamieszkać razem”, nie wiemy, jak by to było, nie pisać czterdziestej pierwszej czarnej książki, w której każde z nas może postawić swoje „tylko” obok tysiąca powtórzeń. Trudno sobie wyobrazić, jak by to było nie powtarzać już historii, nie żyć opowieścią, nie mówić o miłości.

Autorka zachowuje jednocześnie dystans wobec tego wszystkiego, co zostało nazwane „poezją kobiecą” i pełne jest subtelnych obrazów i uczuciowości. Tradycyjne atuty kobiecości u Justyny Bargielskiej stają się teatralnymi rekwizytami, po które można czasami sięgać, ale które można też odkładać.

Bohaterka wierszy z tomu *Bach for my baby* z jednej strony – jak mi się wydaje – skłania się ku wyborowi milczenia, bo nie ma języka, „w którym mogłaby zostać tak bezboleśnie zbawiona” (*Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*), i nie pamięta, o co w tym języku chodziło; pamięta za to najdrobniejsze szczegóły. Gdy wspomina: „Pamiętam, że masz ładne palce” (*Hans Memling Hotel* nie przychodzą jej na myśl słowa, lecz obrazy, więc może zawsze chodzi tylko o szczegół, o te palce? Z drugiej strony prosi, domaga się słów: „I jeśli cokolwiek czuję, / weź mi to opowiedz” (*Awanturystyka*) i wciąż czeka na list: „Odpisz mi jak najszybciej” (*Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*).

Wracam do utworu *40 czarnych książek* – sporo w nim patosu rzeczy podstawowych: język, życie i szczęście kochanków – wszystko

na równych prawach zamknięte w szesnastu wersach. Ale to tylko początek, wprowadzenie, więc zapewne możemy wybaczyć tę podniosłość tonu, osłabioną zresztą ironicznym finałem wiersza, w którym odzywa się głos wydawcy, który, ach, nie wiemy tego jeszcze – może nie zechce wydać czterdziestej pierwszej czarnej książki?

### Próba II – kobieta

„Lejek, czyli lejek”. Opowieść kobiety, która kroi zamrożone mięso. Póki jeszcze zamrożone – bo wie, że tak się lepiej kroi. Później będzie klepać kotlety. Ma więc trochę czasu i w tym czasie – robi słowa. Jest realistką i dlatego nie wszystkie wiersze udaje jej się utrzymać w tonacji lirycznej. Kobieta nie ma już czternastu lat i wie doskonale, że „równie biegle jak mówić, / potrafi kroić zamrożone mięso”. Bywa melancholijna, ale spokojnie, nie trzeba jej podtykać soli trzeźwiących, zaraz weźmie tasak i będzie ćwiartować... tę prostytutkę z wiersza „O tej porze roku, o tej porze dnia”! Bohaterka wiersza chce pokonać słabą stronę siebie – prostytutkę w sobie samej. prostytutka jest kimś, kogo bohaterka pragnie samodzielnie uśmiercić. Jest jednym z jej wcieleń, tym akurat, z którym musi sobie radzić w samotności, tym słabym i uległym.

Bohaterka tej poezji cierpi na swego rodzaju schizofrenię – tzn. doświadcza rozmaitych wcieleń samej siebie. Czasami widzi siebie jako osobę silną, jako kobietę z tasakiem w dłoni, czasami jako prostytutkę, innym razem jako dziecko. Obserwujemy jej zmagania z własną cielesnością: „Interesuje mnie tylko, gdzie jest moje ciało / i dlaczego nie chce, żebym oddychała” (xx), „Widzicie tę kobietę? /

Też ją widzę, tyle że od środka” (*To nie jest żaden z tych słodkich arbuzów*). O kobiecie z wierszy bardziej wypada mówić bohaterka niż podmiot liryczny. Po pierwsze – powód oczywisty – z braku godnej żeńskiej formy podmiotu lirycznego. Po drugie – i tutaj więcej argumentów – ponieważ: kobieta ta nie tylko mówi, ale i uczestniczy w pewnych zainscenizowanych wydarzeniach, jest postacią samoświadomą, bohaterką wyreżyserowanego przez siebie małego spektaklu („Mój bohater nie żyje, a bohaterka ma straszne długi” – z wiersza *Kolego, kolego, zostaw marginesik*). W tym sensie jest też postacią obdarzoną świadomością zewnętrzną wobec różnych realizacji siebie: siebie nr 1 – prostytutki, siebie nr 2 – innej dziewczyny, siebie nr 3 – matki. Zachowuje wobec nich dystans, jest ich boginią („ja, która ich stworzyłam” – z utworu *Kolego, kolego, zostaw marginesik*) i poddaną zarazem.

Wyzwolenie z samej siebie przychodzi tu pod postacią córki, także kobiety, ale kobiety spowitej w „zupełnie inne piękno” (*Inna róża*). Myślę, że Bargielskiej nie zależy tu na jakkolwiek rozumianej waloryzacji duchowego piękna córki. „Inność” tego piękna to dla bohaterki ulga, możliwość spuszczenia wzroku z samej siebie. Córka uwalnia ją od jej własnych rozproszonych wcieleń i obsesji. Piękno córki, jak twierdzi bohaterka, jest „jedyną nadzieją / tego świata” (*Inna róża*), co nie znaczy, że będzie jakąś ostoją dla córki, która również może się w pewnym momencie poczuć przytłoczona oglądaniem samej siebie „od środka” (*To nie jest żaden z tych słodkich arbuzów*). Spotkanie z „innym” daje nadzieję, a jeśli nie nadzieję, to przynajmniej jakieś bezpieczeństwo

zewnętrzności. Bycie ze sobą jest o wiele bardziej kłopotliwe niż bycie z innymi.

### Próba III – Bóg?

*Harfa daje radę* to wiersz „bożonarodzeniowy”, choć oczywiście trop zawarty w słowach „moc nie musi truchleć” jest zbyt powierzchownym sygnałem, by mógł mnie doprowadzić głębiej niż w przestrzeń domkniętą i jednoznaczną. Pomimo oczywistości tego skojarzenia (tak działa ten wiersz), podążam jego tropem i nic nie mogę poradzić na to, że urzeka mnie groza wyłaniająca się z antynomiczności kolejnych fraz:

[...] To jest moment, w którym  
wszystko jest na swoim miejscu,  
mąż przy stole, a nie mąż w pociągu,  
dzieci donoszone w kojcach  
a upuszczone w otchłani,  
pies w czystej pościeli a śmierć  
zawsze za progiem [...].

Groza wyłania się z tego co codzienne i zwykłe, a jednocześnie najbliższe, wyjęte z domowego zacisza (kojec, pościel, stół). W owym zaciszu wszystko powinno być na swoim miejscu. W pierwszym zestawieniu – „mąż przy stole, a nie mąż w pociągu” znalazł się jeszcze porządkujący rzeczywistość znak negacji. Jednak w kolejnych zestawieniach dom i świat zewnętrzny nie zostają od siebie oddzielone, śmierć jest tuż za progiem, a kojec i otchłań znajdują się przerażająco blisko siebie.

Jeden sugestywny obraz wyświetla się w mojej wyobraźni: Jezusek w żłobeczku i Maryja odpędzająca pastuszków. „Nic, o czym chcielibyście pisać, się

nie wydarzyło, / więc moc nie musi truchleć” – Maryja owijająca małego Jezusa w kawałek szmatki i uciekająca daleko daleko, by sobie jeszcze, choć przez chwilę, pooglądać jego maleńkie stópki. Zastrzegam, że tego czytelnik nie znajdzie w wierszu *Harfa daje radę*, że jest to moja wizja (a przecież miło jest miewać wizje podczas czytania poezji); objawienie (tak działa ten wiersz) jakoś związane, a może niezwiązane z utworem *Harfa daje radę*, który mogłabym dla siebie zatytułować *Matka Boska Uciekająca*. Wiersze Bargielskiej oczekują od odbiorcy zaangażowania, wymagają dopowiedzenia, dopisania, wydają się jedynie zapalnikami uruchamiającymi niezwykle projekcje, jednak ostateczny sens i kształt owych projekcji zależy od czytelnika.

Tony religijne słychać w tle wszystkich utworów, nie tylko tych, w których pojawia się wizja otchłani i „dziewczyzna, która spłonie w piekle”. Religijność u Bargielskiej ukazywana bywa w sposób ambiwalentny. Z jednej strony jest czymś, co kojarzy się z widokiem odpustowych kramów („wzgórza i kościoły [...] I więcej kościołów” – z wiersza *Zrozumienie metafory*), czyli pustą formą obrzędowości, Maryjką na święconą wodę, znaną już z obsoletkowych opowieści. Z drugiej strony religijność, nawet ta zamknięta w nieco zbanalizowanej formie, wiąże się z poszukiwaniem odpowiedzi na fundamentalne pytania. Bywa traktowana ironicznie, jak w wierszu *Pan przyniósł, pan odniósł*, lecz nie daje się zbyć milczeniem. Religijność przez rytuał oswaja to, co niezrozumiałe: „Tu, za tym drzewem, / nie przestrasz się, wszyscy będą ubrani / we fiolet” (*Pan przyniósł, pan odniósł*). Oswaja, ale nie

tłumaczy „dlaczego”. Może być jednocześnie i powierzchowna, i bardzo głęboka.

Klimat religijny daje się odczuć także w samym stylu – w powtórzeniach zaimków: „Kochałam cię, gdy jeszcze byłeś / obietnicą ciebie” (*O tej porze roku, o tej porze dnia*), inwersjach: „[...] gdy ty nie jesteś przykryta, ja również / przykryty nie jestem” (*Suknia barwy pogody*), paralelizmach składniowych, antytetyczność i hieratyczność. Wszystko to zbliża te wiersze często do stylu biblijnego. Bargielska łączy potoczność i trywialność z podniosłością: „Jak dbacie o siebie dziwki? O ten dar niebios [...]” (xx). Z naśladowania stylu biblijnego wyrasta melodyjność frazy. Przykład takiego melodyjnego pantumicznego zapętlenia daje wiersz *Co było złote*. W duchu biblijnej stylizacji utrzymany jest także zamykający tom utwór *Inna róża*, który daje się czytać jako parafrazę *Pieśni nad Pieśniami*.

#### Próba IV – *teatro*

W wierszach Bargielskiej wiele jest tropów osobistych, z których znaczeniem czytelnik może sobie radzić dwojako. Albo dać im się po prostu ponieść – uznać je za ładną dekorację całości i zrezygnować z wyjaśnień, albo starać się dociekać ich genezy i znaczenia. A wtedy łatwo o zawód, szybko interpretacja zamienia się w śledztwo (bo kim jest Iwona? a kim Nyberg? i czy Henning Mankell ma z tym wszystkim coś wspólnego?). Ozdobniki (jak wymyślne tytuły – np. *Ciaccona di Paradiso e dell’Inferno*), można traktować jak jeden z elementów barokowego spektaklu, który naśladuje w swoim tomie Bargielska; partię tej poezji czysto popisową lub mającą jedynie wskazać kierunek, z któ-



Irena POPIOŁEK,  
*Autoportret dawny*,  
2010, akryl na płótnie  
Reprodukcja Archiwum



rego przyszła inspiracja. Być może owe dziwności są także sposobem autorki na dzielenie się z czytelnikami swoją prywatnością – miłościami muzycznymi, literackimi, fragmentami prywatnego życia.

Tom *Bach for my baby* jest przesycony teatralnością i patosem, śpiewnością i dekoracyjnością – i być może są to właśnie echa muzycznych inspiracji takich jak *Teatro d'Amore* i *Via Crucis*. Można sobie zapewne wyobrazić podział tego tomu na partie śpiewane, w których zza kulis wyłaniają się nieco marionetkowe postaci (np. „dwa niepotrzebne psy i jeden zbędny mężczyzna” – z wiersza *Zrozumienie metafory*). Bohaterowie wchodzą na scenę, jakby zamierzali odegrać życiową rolę, lecz schodzą z niej, wykonawszy za ledwie kilka ruchów, takich, jak przewidywał scenariusz. W dłoniach trzymają rekwizyty. W tle nie ma wielu dekoracji, stoi drzewo, laptop, później jest scena

w kawiarni. Współistnienie konkretnych osób czy przedmiotów uzasadnione zostaje dość pokrętnie – trzeba sobie dopiero dorysować sznurek, który połączy poszczególne zwrotki w „garść przewleczonych koralików” (*Zrozumienie metafory*). Śpiewaczka oczywiście wie, że jest śmieszna, zastygła przecież jedynie na chwilę, podczas krojenia mięsa, i przez tę jedną chwilę myśli sobie o spektaklu miłości, i o tym, że jest wielką diwą z różową szminką na ustach, i że wyśpiewuje wielki teatr miłości. Wie, że to śmieszne, że tak się już dzisiaj nie śpiewa, a przede wszystkim, że o tym (o miłości) nie ma już czego zaśpiewać. I tak sobie stoi, z tłuczkiem do mięsa w „jednotaktowym domku w pieprzonej technologii / sumikowo-łątkowej, czy jakiejś innej / równie popieprzonej technologii, / która zwycięża śmierć” (*Ciaccona di Paradiso e dell'Inferno*).

**Sabina Misiarz-Filipek**