

Teksty Drugie 2013, 6, s. 48-66



Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej

Adam Lipszyc

Adam LIPSZYC

Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej

*Mieliśmy dzieci, ale to nie były dzieci, to były buty na dzień.
Nie zostawiam was, buty, tylko idę przodem.*

Justyna Bargielska *Dwa fiaty*

*Nie czytaj gediotaich [twoje dzieci]; czytaj gewiotaich
[twoje zwłoki].*

Ejcha Rabba

Melanie Klein nauczyła nas, że bazowym afektem określającym nasze stosunki ze światem jest afekt żałobny. Zgodnie z koncepcją, która dziś ma już charakter klasyczny, w pierwszych miesiącach rozwoju każdy podmiot zajmuje kolejno dwie pozycje – pozycję paranoidalno-schizoidalną i pozycję depresyjną – definiowane przez relacje podmiotu z podstawowym obiektem, czyli pierśią matki¹. W pozycji paranoidalno-schizoidalnej dziecko traktuje pierś przynoszącą satysfakcję i pierś rodzącą frustrację jako dwa różne obiekty. Oddaje się fantazjom omnipotencji, które przedstawiają dobrą pierś jako całkowicie posłuszną dziecku, a złą jako coś, co może być niszczone wedle jego woli. Mały podmiot nie potrafi też właściwie odróżnić się od świata zewnętrznego, myląc wewnętrzne reprezentacje obiektów z obiektami zewnętrznymi – manipulowanie reprezentacją miesza się tutaj z operacjami na samych rzeczach. Wraz z przejściem do pozycji depresyjnej dochodzi do kilku zasadniczych przemian relacji podmiot –

¹ Zob. M. Klein *Some theoretical conclusions regarding the emotional life of the infant*, w: teje *Envy and gratitude*, Vintage, London 1997, s. 61-93.

świat. Dobra i zła pierś zostają rozpoznane jako jeden i ten sam obiekt, który na dodatek okazuje się obiektem boleśnie zewnętrznym i niepoddanym kontroli podmiotu. Obiekty wewnętrzne początkowo ulegają dezintegracji, a podmiot pogrąża się w żalobie po utracie tego, co najbardziej drogocenne – utracie, jak teraz sądzi, spowodowanej jego własnymi agresywnymi działaniami wobec pierśsi. Mozolny, nigdy niezakończony proces reparacji pozwala odtworzyć warunkowe poczucie istnienia dobrych obiektów i zrekonstruować ich wewnętrzne reprezentacje, teraz już niemyłone wszakże z tym, co przedstawiają. Zdaniem Klein pomyślnie przejście tej pierwszej, nieuniknionej depresji wytwarza w nas mechanizmy niezbędne podczas kolejnych doświadczeń utraty określających ludzkie życie. A zdaniem Hanny Segal, uczennicy Klein i kodyfikatorki jej dzieła, proces reparacji umożliwi w istocie narodziny poprawnego myślenia i reprezentacji językowej². Myśli i słowa pomieszczone w wewnętrznym „pojemniku” psychiki symbolizują obiekty zewnętrzne, utrzymując w sobie jednak żalobną samowiedzę o swojej nietożsamości z tymi obiektami, o tym, że mocą samej swej zewnętrzności, mocą samej swej niepodległości wobec naszej woli obiekty te już są poniekąd utracone. Nie ma myśli i mowy bez afektu żalobnego.

To piękna i sugestywna wizja. Zarazem jednak trudno uwolnić się od poczucia, że trapią ją poważne ograniczenia. Jednym z nich jest bodaj to, że utratę ujmuje się tutaj nader wąsko i to z jednej tylko, bardzo specyficznej perspektywy. Trzymając się owej teorii, spoglądamy na utratę z perspektywy kruchego, zależnego podmiotu, który musi się usamodzielnic i warunkowo pogodzić z separacją od tego, co daje mu poczucie błogości. Za pomocą tych narzędzi w nieprzekształconej postaci trudno jednak opisać utratę, jakiej doświadcza druga strona – czyli sama matka. Jest to o tyle osobliwe, że pojęciowość i obrazy zarządzające koncepcją Klein wydają się czasem zmierzać w stronę tego odwróconego spojrzenia na utratę. Pod tym względem interesująca może być przede wszystkim pewna okoliczność związana z przestrzenną wyobraźnią Klein. Otóż, choć zasadniczym problemem jest dla Klein separacja stającego się podmiotu od opiekuńczego i satysfakcjonującego obiektu, którego obecność odtwarza być może obraz jakiejś pierwotnej, narcystycznej pełni sprzed narodzin, Klein nie posługuje się wcale obrazami jakiegos zewnętrznego pojemnika, który mógłby symbolizować łono matki, jakiegos przestrzeni błogości, w obrębie której podmiot lokowałby się w swoich fantazjach. Zasadniczym punktem odniesienia jest tutaj raczej pierś, obiekt częściowo inkorporowany przez samo dziecko, napełniający je mlekiem, reprezentowany i dublowany przez obiekt wewnętrzny, który lokuje się w wewnętrznym pojemniku psychiki i który początkowo mylony jest z obiektem zewnętrznym. Inaczej mówiąc, sposób, w jaki Klein i Segal posługują się obrazem pojemnika i tego, co zawierane, mógłby sugerować ujęcie utraty z perspektywy dokładnie odwrotnej w stosunku do tej, którą owe teoretyczki reprezentują: perspektywy matki, a nie

² Zob. H. Segal *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003.

dziecka. One same nie dokonują jednak takiego odwrócenia, które wszakże wydaje się konieczne, jeśli mamy na uwadze pełniejsze zrozumienie afektu żałobnego, a już z pewnością jest nieodzowne z punktu widzenia bezpośredniego celu niniejszych rozważań, którym jest odczytanie kilku tekstów Justyny Bargielskiej. Dlatego też, zachowując w pamięci kluczowy, ustanowiony przez Klein i Segal związek między myśleniem, językiem i żalobą oraz sugestywny obraz wewnętrznego „pomjennika”, musimy teraz porzucić ich ujęcie i zwrócić się po pomoc gdzie indziej. Gwoli ćwiczenia z interdyscyplinarności proponuję zajrzeć kolejno do dwóch prac z dwóch całkiem odmiennych dziedzin.

Pierwszą z nich niech będzie książka *Rikmat haim* (Tkanina życia) pióra antropolożki Galit Hasan-Rokem³. W tej rozprawie izraelska autorka podejmuje analizę zbioru midraszzy znanego jako *Ejcha Rabba*, czyli kolekcji egzegetycznych rozważań i przypowieści krążących wokół biblijnej Księgi Lamentacji. Praca ta w sposób bezpretensjonalny, a zarazem niezwykle płodny wydaje się wcielać w życie ideę profanacyjnego przechwycenia, przejęcia i wyzyskania pewnego istotnego fragmentu korpusu kanonicznych pism tradycji religijnej. Zasadnicza idea metodologiczna książki – idea, której nie czuję się władny oceniać – przedstawia się następująco. Podobnie jak inne zbiory midrasz, *Ejcha Rabba* pełne jest materiału zaczerpniętego nie z wysokiej kultury akademii rabinicznych, lecz z kultury ludowej: sporo tu przypowieści znanych także z innych kultur, sporo mniej lub bardziej zamierzonego opisu obyczaju, sporo anegdot i zagadek. Hasan-Rokem proponuje przyjąć, że wraz z tym materiałem do tekstu dostało się mnóstwo intelektualnych i wyobrażeniowych elementów pochodzących z warstw kultury i społeczeństwa, które zwykle nie znajdują swojego zapisu. Zadaniem profanacyjnej, antropologicznej lektury byłoby wydobywanie tych elementów i użyżenie im głosu, który często popada w konflikt z dominującym w tekście głosem ideologii rabinicznej.

Ejcha Rabba wydaje się szczególnie wzięcznym przedmiotem tego rodzaju dekonstrukcyjnych analiz, ponieważ ze względu na zasadniczy temat komentowanej w tych midraszach Księgi Lamentacji – tematem tym jest, jak wiadomo, zburzenie Świątyni i wygnanie narodu Izraela – zebrane teksty krążą wokół najbardziej ludzkiej kwestii utraty i żaloby, tak więc perspektywa narodowa i teologiczna raz po raz łączy się tutaj, a czasem zderza z perspektywą całkiem osobistą i egzystencjalną ujmowaną w sposób niekoniecznie zgodny z podejściem rabinicznym. W szczególności, Hasan-Rokem przeciwstawia sobie dwa podejścia do utraty, które miałyby się ścierać w tekście *Ejcha Rabba*. Pierwsza perspektywa, przypisana linii rabinicznej, stałaby pod znakiem teodycei i idei retribucji: z tego punktu widzenia utrata byłaby zrozumiałą odpłatą ze strony okrutnego, lecz sprawiedliwego Boga za popełnione przez nas grzechy. Druga perspektywa ukryta byłaby już w słowie *ejcha* (jakże), pierwszym słowie Księgi Lamentacji, które daje wyraz zdu-

³ Posługuję się przekładem angielskim. Zob. G. Hasan-Rokem *Web of life: Folklore and midrash in rabbinic literature*, przeł. B. Stein, Stanford University Press, Stanford 2000. Dalej w tekście jako WL, wraz z numerem strony. Przekłady cytatów – moje.

mieniu i rozpaczy wobec utraty całkowicie niezrozumiałej i niemożliwej do wyjaśnienia. Autorka pisze:

Ludowe opowieści są potężnym narzędziem oferującym prawomocną duchową alternatywę wobec doktryny odpłaty jako interpretacji historycznego cierpienia tego okresu. Anonimowość i zbiorowy charakter literatury ludowej, wraz z jej zdolnością użyczenia głosu „innym”, nieelitarnym grupom, przeobrażają ją w poręczny instrument wyrażania uczuć i poglądów, które niekoniecznie są zgodne z ideologicznymi trendami dominującymi w tekstualnym establishmentie literatury rabinicznej. (WL, 45)

Hasan-Rokem rozwija to przeciwstawienie, w sposób niezwykle błyskotliwy łącząc je z analizą językowych form wyrazu, kreśląc tym samym płodną koncepcję związku między językiem i afektem żałobnym. Zwraca mianowicie uwagę, że w *Ejcha Rabba* umieszczono kolekcję zagadek, tematycznie dość luźno powiązanych z głównym tematem księgi. Hasan-Rokem sądzi, że nie należy w tym widzieć pomyłki redakcyjnej: w jej przekonaniu sama figura zagadki wiąże się bezpośrednio z zasadniczym tematem tych medytacji i przypowieści, czyli z kwestią niepojętej, właśnie zagadkowej utraty, której nie sposób opisać za pomocą retrybucyjnych wliczeń i żadnej, najbardziej nawet wyrafinowanej teodycei. Autorka nie jest zresztą do końca konsekwentna, proponuje bowiem w istocie dwa różne ujęcia: raz przeciwstawia systemy retribucji zagadce po prostu; innym razem znów – zwłaszcza w pięknym epilogu książki – „zagadkę”, pojętą jako konstrukcję językową odsyłającą do konkretnego rozwiązania, lokuje po stronie kalkulacji spod znaku ideologii odpłaty, natomiast moment stawiający opór tym kalkulacjom odnajduje dopiero w pozbawionej rozstrzygnięcia „enigmie”. Tak czy inaczej jednak zasadnicza myśl jest zrozumiała: struktura teodycei i odpłaty zostaje rozbita przez zagadkowość czy enigmatyczność utraty. Pisze Hasan-Rokem:

To właśnie obecność zagadek i innych gatunków literatury ludowej sprawia, że literatura rabiniczna nie może okopać się w obrębie bezpiecznej, jednorodnej i autorytatywnej konwencji, stanowią one bowiem wywrotową siłę wymierzoną w potencjalnie totalitarny monoteizm. (WL, 52)

A dalej:

W zagadkach pomieszczonych w *Ejcha Rabba* utrata przybiera formę obrazów i narracji. Temat utraty odpowiada wewnętrznej naturze czy wręcz wewnętrznej logice zagadki. (WL, 65)

W dalszej części tego fragmentu Hasan-Rokem tłumaczy, że lokalny, fragmentaryczny charakter zagadki oraz fakt, że mimo wszystko ma ona rozwiązanie, niesie jakąś pociechę. Sama jednak zauważa, że tym większy pozostaje kontrast z nierozwiązywalną zagadką samej straty – ten zaś czyni „enigmę” jej bardziej stosownym wyrazem. Całą rzecz najlepiej wyrażają zatem następujące słowa:

Odpowiedź religijna podejmuje próbę nadania sensu utracie i włączenia jej w wizję świata jako uporządkowanej całości poddanej pewnym prawom, całości przewidywalnej i usprawiedliwionej. [...] Ale *Ejcha Rabba* jest także tekstem, gdzie utrata staje się niezależnym

bytem egzystencjalnym, który wyłamuje się z ram logiki i jako trwała enigma wymyka się ramom rozwiązanej zagadki. Poetyckie imaginarium pozwala utracie przemówić własnym językiem. (WL, 62).

Hasan-Rokem przenosi ów spór między ideologią retribucji a enigmą utraty na poziom samej struktury pisanego tekstu. Zgodnie z koncepcją kabalistyczną tekst Tory jest tylko komentarzem, „Torą ustną” wykładającą mistyczną „Torę pisaną”, czyli właściwy tekst objawienia, który sam w sobie nie jest nam dany lub też – wedle jednego z najbardziej ekscentrycznych ujęć – dany jest pod postacią pustych miejsc między wierszami. Nawiązując być może do tego obrazu, a zarazem chytrze go przechwytyując, Hasan-Rokem wydaje się utożsamiać Torę pisaną z miejscami enigmatycznego załamania logicznej, kalkulacyjnej struktury tekstu, miejscami, które tworzą przestrzeń wyrazu najbardziej osobistego cierpienia: prześwietny paradoks polegałby na tym, że prawdziwego pisma objawienia należałoby szukać w elementach zaczerpniętych z kultury oralnej, wewnątrznie rozłamanych i rozłamujących strukturę pisanego tekstu. Badaczka pisze:

Ejcha Rabba to midrasz egzegetyczny. Stąd też układ księgi podporządkowany jest porządkowi wersetów w *Księdze Lamentacji*. Wersety wszakże są jak szczeble drabiny, a ci, którzy wspinają się ze szczebla na szczebel, zatrzymują się w pustych miejscach pomiędzy, nękanych przez zawirowania, irracjonalność, a czasem to, co niespodziewane. Pomędzy wersetami midrasz nie jest poddany żadnemu prawu. (WL, 63)

Konflikt między kalkulacją, prawem i porządkiem tekstu a momentami subwersji dającymi wyraz utracie, zostaje też powiązany z konfliktem między perspektywą patriarchalną a perspektywą kobiecą. To właśnie kobiety byłyby jedną z owych nieelitarnych grup, które dochodzą do głosu w ludowych elementach literatury rabinicznej, *Ejcha Rabba* zaś znów byłoby tekstem wyróżnionym, ponieważ temat utraty i żałoby w naturalny sposób otwiera tekst na obrazy kobiet oplakujących swoich zmarłych. W schematycznym ujęciu Hasan-Rokem, w obrębie tekstu *Ejcha Rabba* mężczyźni lokowaliby się po stronie retribucyjnej kalkulacji, ideologii męczeństwa, agresji oraz niezdolności do praktyk lamentacyjnych, kobiety zaś – po stronie trwania przy enigmatyczności utraty, a zarazem zdolności oplakiwania. Zarówno wywrotowa, niebezpieczna moc, która za sprawą ekscesu rozpaczy może podważyć patriarchalny ład retribucyjnej arytmetyki, jak i lamentacyjna zdolność, która pozwala oplakać zmarłych bynajmniej nie włączając utraty w obręb porządku teodycei, a wreszcie niebagatelny fakt, że przywołanie postaci kobiecych często sprowadza tekst midraszu z poziomu dyskursu narodowego i teologicznego na poziom utraty najbardziej osobistej – wszystkie te kluczowe elementy owego przeciwstawienia odsłaniają się zdaniem autorki w następującej, doprawdy nader osobliwej opowieści pomieszczonej w *Ejcha Rabba*:

Pewna kobieta mieszkająca w sąsiedztwie rabiego Gamaliela miała syna. Ów młody człowiek zmarł, a kobieta oplakiwała go całymi nocami. Słyszac ją, rabbi Gamaliel wspominał na zburzenie Świątyni i płakał bez przerwy, aż odpadły mu powieki. Gdy jego uczniowie to zauważyli, usunęli tę kobietę z jego sąsiedztwa. (WL, 137)

W kontekście naszych rozważań najistotniejsza wydaje się jednak okoliczność, że włączenie perspektywy kobiecej niemal mimochodem dokonuje owej zasadniczej zmiany punktu widzenia w ramach problematyki utraty i żałoby, o której wspominałem, wskazując ograniczenia koncepcji Klein i Segal: idzie mianowicie o przejście od pozycji dziecka do pozycji matki. Jeśli w przekładzie na język teologiczny perspektywa kleinowska byłaby perspektywą człowieka opuszczonego przez Boga i odstawionego od owej wielkiej piersi zwanej Świątynią, to w *Ejcha Rabba* owo ujęcie sąsiaduje z perspektywą rodzica opłakującego utracone dziecko. W szczególności, opłakującym jest sam Bóg. Pojawia się on tutaj kilkakrotnie jako porywczy ojciec, który w przypływie gniewu zabił syna, teraz zaś stara się go opłakać. W jednym z najślynniejszych i najbardziej zdumiewających fragmentów księgi (gdzie akurat Bóg nie jest koniecznym obciążony bezpośrednią odpowiedzialnością za katastrofę Izraela), Bóg wypytuje anioły, co robi ziemski król, gdy kogoś opłakuje – innymi słowy, Bóg mozolnie uczy się praktyk żałobnych od człowieka (WL, 136-137). Jeśli zaś przyjąć za Hasan-Rokem, że pozycja lamentacyjna jest przede wszystkim pozycją kobiecą, to Bóg winien raczej uczyć się tej sztuki od królowej niż od króla i samemu choć na moment stać się kobietą. I rzeczywiście, w *Ejcha Rabba* niemal (ale tylko niemal!) do tego dochodzi, ponieważ to w tej właśnie księdze po raz pierwszy w sposób prawie (ale tylko prawie!) jednoznaczny tradycyjny termin Szechina zostaje użyty w odniesieniu do personifikacji kobiecego aspektu Boga – w tym znaczeniu termin ten zrobi później wielką karierę w tradycji kabalistycznej. Tutaj zatem sam Bóg nieomal staje się Rachelą opłakującą swoje dzieci (WL, 128).

Tyle Hasan-Rokem. Zajrzyjmy teraz do książki innej autorki analizującej zupełnie inną tradycję. Mam na myśli niewielką objętościowo, ale bardzo treściwą rozprawę zatytułowaną *Les mères en deuil* (Matki w żałobie) autorstwa Nicole Loraux, francuskiej badaczki kultury antycznej Grecji⁴. Zasadniczym tematem tej książeczki jest relacja kobiecych praktyk lamentacyjnych i porządku politycznego w demokratycznych Atenach, a zasadniczą tezę – twierdzenie, zgodnie z którym istnieje między nimi niemożliwy do zażegnania konflikt. Podobnie jak wedle Hasan-Rokem, kobiecy moment enigmatycznego *ejcha*, lamentu niegodzącego się na żadne kalkulacje i opłakującego utratę w jej nieprzezwyčajalnej osobności, zdolny był zakwestionować ład patriarchalnego, rabinicznego tekstu, tak też wedle Loraux grecki ład polityczny musiał chronić się przed matkami w żałobie za pomocą regulacji prawnych. „Namiętność w mieście-państwie? *Pathos* dotyczący obywateli? Niebezpieczeństwo” (MM, 9). Dlatego matki w żałobie nie mają prawa lamentować na ulicach i pozostają zamknięte w przestrzeni prywatnej.

Rozważając relację między kobiecą żałobą i porządkiem demokratycznej polityki ateńskiej, Loraux wskazuje, że można tu mówić o konflikcie dwóch rodzajów

⁴ Posługuję się przekładem angielskim. Zob. N. Loraux, *Mothers in mourning*, przeł. C. Pache, Cornell University Press, Ithaca and London 1998. Dalej w tekście jako MM, wraz z numerem strony. Przekłady cytatów – moje.

pamięci. Jeśli polis jest wspólnotą pamięci o własnych prawach, instytucjach i obyczajach, jeśli – tak jak w słynnej mowie pogrzebowej Peryklesa – upamiętniając swoich synów poległych w heroicznej walce, miasto pamięta przede wszystkim o sobie i podtrzymuje własną ciągłość na wieki, to punktowa, ale równie uporczywa żałobna pamięć matek wciąż rozrywa tamtą ciągłość, wciąż się jej przeciwstawia, nie godząc się na zniesienie w porządku ogólności i przechodząc nieuchronnie w żałobny, pamiętliwy gniew, *menis*. To pierwsze słowo *Iliady* w eposie Homera odnosi się, rzecz jasna, do gniewu Achilleśa. Loraux zauważa jednak, że ten sam „Achilles wskazuje postać matki jako model dla ojcowskiej żałoby Priama, tak jakby tylko matka mogła naprawdę zrozumieć ból” (MM, 45), a idąc za Laurą Slatkin, stawia wręcz dość ekstrawagancką tezę, że *menis* bohatera jest przemieszczoną reinterpretacją „gniewu” jego matki, Tetydy, należy więc „oddać Tetydzie to, co czyni z *Iliady* poemat Achilleśa” (MM, 49). Stąd też, pisząc o pojęciu *menis*, Loraux może mówić o „kobiecy modelu pamięci, który miasto stara się utrzymać w obrębie anty- (lub ante-)politycznej sfery. I rzeczywiście, gniew w żałobie, którego zasadą jest wieczny powrót, uporczywie odzywa się z pewnym *aei* [tj. z przymiotem wieczystości, raz po raz, ciągle, zawsze – przyp. A.L.], a siła tego niestrudzonego «zawsze» grozi, że ów gniew stanie się potężnym rywalem politycznego *aei*, które ustanawia pamięć instytucji” (MM, 98).

Jak wskazuje przypadek Demeter, która po stracie córki blokuje mechanizmy biologicznej wegetacji natury, ten uporczywy, żałobny gniew wymierzony jest wręcz w ład kosmiczny uosabiany i zarządzany przez Zeusa (MM, 44-45). Jest to również stan samowykluczenia ze wspólnoty, uporczywe trwanie i uwięzienie, którego emblematem byłaby z kolei figura skamieniałej Niobe, tej „skały, która łka” (MM, 45). W kontekście sugerowanego wyżej odwrócenia perspektywy kleinowskiej fascynująca wydaje się natomiast charakterystyka wieczystości kobiecej żałoby i żałobnego gniewu, jaką daje autorka, odwołując się do postaci Klitajmnestry, matki Ifigenii poświęconej w ofierze przez własnego ojca, Agamemnona. Zdaniem Loraux, „niemożliwa do opanowania resztką” żałobnego afektu znajduje swoje miejsce w teatrze (MM, 10). Dlatego też szereg spostrzeżeń dotyczących kobiecej żałoby badaczka wydobywa z tekstów attyckiej tragedii. Dotyczy to między innymi właśnie postaci Klitajmnestry. Loraux pisze:

U Ajschylosa Klitajmnestra twierdzi, że jej znenawidzony mąż złożył w ofierze „moje dziecko, mój drogi ból” (*philataten emoi odina*). *Odis* oznacza rwące bóle porodowe; określana mianem *odis* jeszcze po śmierci, młoda Ifigenia ucieleśnia dla swej matki życie, które ledwie zostało oddzielone od jej ciała i którego utratę matka odczuwa ze zdwojoną siłą w chwili ponurego powtórzenia rozzdzierającej, ostatecznej separacji: tak jakby Klitajmnestra uczestniczyła w niekończącym się porodzie dopóty, dopóki córka żyła. (MM, 39)

Nic też dziwnego, że Loraux upatruje w Klitajmnestrze „uosobienia *menis*” i domaga się, by dostrzec w niej nie tyle cudzołożnicę, ile matkę, która mści się za śmierć córki, zabijając „męża, co nie potrafił być ojcem” (MM, 50).

Mając na względzie dalsze rozważania, warto przyjrzeć się jeszcze jednej sprawie. Na tle tak nakreślonej relacji między kobiecą żalobą, żalobnym, groźnym gniewem i patriarchalnym porządkiem polis, Loraux przedstawia mianowicie nader intrygującą zagadkę historyczną – i proponuje jej nie mniej intrygujące rozwiązanie. Otóż w centrum Aten, przy samej Agorze, stała niegdyś świątynia Matki bogów, tzw. Metroon. Mało tego, przez jakiś czas w tym samym budynku mieścił się prawdopodobnie Buleuterion, czyli siedziba Rady Ateńskiej. Nieco później, gdy Rada otrzymała osobny budynek – nadal wszakże bezpośrednio przylegający do Metroonu – w świątyni Matki mieściła się inna ważna instytucja, a mianowicie archiwum miejskie, tak że (jak stwierdził pewien mówca) Matka strzegła całej zapisanej pamięci ateńskiej demokracji. Jeśli Loraux ma rację, wskazując konflikt między kobiecością a polityką ateńską, w szczególności zaś między żalobno-gniewną pamięcią kobiet a pamięcią konstytuującą polis, to kluczowa rola świątyni Matki jako siedziby miejskiego archiwum i jej fizyczne ulokowanie w bezpośrednim sąsiedztwie właściwego centrum życia politycznego z pewnością domagają się wyjaśnienia. Loraux proponuje spojrzeć na rzecz w sposób następujący. Przygląda się mianowicie greckiemu – zwłaszcza zaś Arystotelesowskiemu – ujęciu funkcji, jaką spełnia matka w procesie rozrodczym: matka miałaby tu być matrycą, woskiem, w którym ojciec – niczym pisarz – odciska swoje znaki; w idealnym przypadku synowie powinni zatem być doskonałym odzwierciedleniem ojców, bez domieszki jakichkolwiek cech ze strony matki. Zdaniem Loraux to przeświadczenie, wraz z analogią między zapłodnieniem i procesem pisania, pozwala rozwiązać zagadkę Metroonu. W jej przekonaniu, lokując archiwum miejskie – kolekcję patriarchalnego pisma i pamięci politycznej opartej na ciągłości instytucji – w domostwie matki, która potencjalnie byłaby raczej źródłem innej pamięci, pamiętliwego, żalobnego gniewu zwracającego się z całą swą wywrotową siłą przeciw ciągłości politycznej, Ateńczycy starają się matkę udomowić, dokonać zapisu na matczynej matrycy i – paradoksalnie – wyzyskać jej gniewną siłę do ochrony praw, którym siła ta jest ze swej istoty przeciwstawna. W ten właśnie sposób miałyby funkcjonować maszyny sprawiedliwości wpisanej w miejskie prawo. Jak jednak sugeruje Loraux, ojcowie miasta mieli też świadomość, że widmo „innej sprawiedliwości” (MM, 77), tej przypisanej do nieudomowionej potęgi żalobnego gniewu, nigdy nie przestaje zagrażać porządkowi politycznemu.

Biorąc tę garść idei za konstelację możliwych punktów odniesienia – bardziej niż za teoretyczny konstrukt do zastosowania – chciałbym przyjrzeć się pewnym elementom twórczości Justyny Bargielskiej⁵. Interesuje mnie coś, co – nie odkrywam tu nic zaskakującego – jest jednym z zasadniczych tematów tego pisarstwa,

⁵ Skupiam się tutaj wyłącznie na trzech pierwszych tomach poetyckich (*Dating sessions*, *China shipping* i *Dwa fiaty*), wznovionych ostatnio w jednej książce (zob. J. Bargielska *Szybko przez wszystko*, Biuro Literackie, Wrocław 2013; dalej w tekście jako SW, wraz z numerem strony), oraz na debiucie prozatorskim (zob. J. Bargielska *Obsoletki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010; dalej w tekście jako O, wraz z numerem strony).

czyli temat utraty, oraz to, co Bargielska robi w języku i z językiem, by ową utratę zapisać. Niezłym punktem wyjścia do tego rodzaju rozważań wydaje mi się spostrzeżenie, że na poziomie wyobrażeń Bargielska niezwykle często posługuje się różnymi figurami „pojemnika”. W tej poezji i prozie roi się mianowicie od obiektów i przestrzeni, które coś w sobie zawierają lub też mogą coś zawierać, lecz pozostają puste. Jeśli ktoś chciałby zasugerować, że pojemniki te są czymś w rodzaju materializacji kleinowsko-segalowskiej przestrzeni wewnętrznej, w której przechowuje się dobre obiekty, reprezentacje czegoś, od czego zostaliśmy oddzieleni, co utraciliśmy, to taką myśl można by przyjąć jedynie z poważnymi zastrzeżeniami. Zastrzeżenia brałyby się już stąd, że Bargielska patrzy na utratę raczej z perspektywy Hasan-Rokem i Loraux, a nie z perspektywy Klein i Segal: z punktu widzenia matki, a nie dziecka. Praformą pojemnika jest tutaj kobiece łono.

Czasem, stosunkowo rzadko, mówi się o nim wyłącznie w kontekście erotycznej relacji kobiety i mężczyzny, bez odniesień do relacji matka – płód. Ale już wówczas uruchamia się melancholijna gra między pełnią i pustką, między zawieraniem i utratą – opustoszeniem, które trzeba kompensować innego rodzaju inkorporacją. Tak w wierszu *depresyjnie, prawie prozą* (SW, 31):

sezamki po ciastku karmelowym
rano miałam brzuch pełen ciebie
ale w południe byłam ciebie pusta

Gdy zaś obraz łona przywoływany jest w kontekście relacji matka – dziecko i obrazów porodu, wówczas z reguły pojawiają się też obrazy śmierci – nawet wtedy, gdy nie mówi się wprost o poronieniu czy ciąży martwej, które stanowią jawny temat *Obsoletek* i szeregu wierszy z *Dwóch fiatów*. W smutnym wierszu *pani jeżowka* (SW, 27) związek między miłością, ciążą, porodem i śmiercią ma charakter enigmatycznej konstelacji obrazów, którą język mężczyzny kreśli przez jakiś czas, by wkrótce jednak skapitulować przed paleocierpieniem *odis*, nie potrafiąc uczynić z wiersza przestrzeni szczęśliwego życia:

moja żona płacze. inaczej miało wyglądać
nasze życie w wierszu. prześwitujące piąstki
zaciska na brzuchu. do sypialni taszczy lwa
z kamienia: wystarczy, że go dotknę, grozi.
myszka się wieszka na pasku od zegarka.

aż zagrają naszą piosenkę: hit paleoplaż, kadryl
skurczów i rozkurczów, w którym mój język
zabalsamowany w wyspanych z mojej żony
kopalnych żywicach i burosucznych miodach
szczęśliwie rezygnuje z dalszych prób opisu.

W poruszającym, pozbawionym tytułu wierszu o incipicie „ruda się okociła jak tata był w delegacji” (SW, 36), gdzie złudną historię o szczęściu opowiada się czułym dotknięciem języka, a fragment dyskursu miłosnego zostaje ulokowany

w obrębie wspomnienia o zwierzęcym połogu, asocjacja między porodem i śmiercią jest już całkiem bezpośrednia:

ruda się okociła jak tata był w delegacji
lizala dropiate skórki w zdziwieniu ile słońc
może wybuchnąć wypłynąć z kotki zrobiło się
późno z jej winy skórki otwierały oczy na świat
język rudej opowiadał o nim mleczny tykający
w rytm niespiesznych napięć i odprężeń wyczekany
z zachwytu życiem uschły a potem odpadły
skórkom powieki tata wrócił ciężko było zamknąć
raz otwarte niefrasobliwie zmierzam do tego
że wylizujesz ze mnie resztki ciemności jak tata
wyszedł z workiem mama zagłaskała we mnie
pamięć jak się zabija ale pamiętam
jak się ginie przecież

Ponieważ tak ściśły jest u Bargielskiej związek między porodem i umieraniem, nic dziwnego, że obraz łona jako pojemnika na dzieci sąsiaduje tutaj z obrazem grobu jako pojemnika na trupy – a czasem wprost się nań nakłada. Jeszcze bez owej superpozycji obrazów związek ten pojawia się w wierszu *maja!* (SW, 10), gdzie męska fantazja o samospłodzeniu i uwolnieniu od edypalnej, ambiwalentnej relacji z ojcem, zostaje zastąpiona przez fantazję o samourodzeniu i samopochowaniu, która może być zarówno analogicznym marzeniem o absolutnej autonomii, jak i marzeniem o ostatecznym samowypatroszeniu, o ostatecznej separacji od samej siebie, o spokoju i czystości śmierci:

postanowiła się sama
pochować żałuje że siebie
nie mogła urodzić dokładniej
wyczyścić z mułu wydrażona dziurawa
niekiedy się pomyli że jest okaryną i otwiera
drzwi okna wrzucą jej kulkę światła jedwabną apaszkę
to zaraz rozmyśla o tym co potrafi zrobić tramwaj
z pięciogroszówką na co ja jej jestem ale
żeby włożyć płaszcz i półobrót
i odwrót?

Natomiast do jawnej superpozycji – czy, pedantycznie rzecz ujmując, do szkatułkowej inkluzji – obrazów łona i grobu dochodzi w wierszu *Let's kohelet* (SW, 102), którego ostatnia linijka brzmi: „Hej, we mnie są twoje groby i zmarli twoi są tu”. A w *Obsoletkach* – we fragmencie, gdzie do listy pojemników dołącza upiorny słoik, do którego wkłada się resztki martwego płodu – narratorka stwierdza całkiem bezpośrednio, że „przez jakiś czas byłam grobem” (O, 28). Nic dziwnego, że komentując tytuł piosenki *Road to Nowhere*, narratorka może powiedzieć: „Śmierć – o, to nie jest nigdzie. Tyle wiem. Tym mogę się podzielić” (O, 41). Nie, nie nigdzie: w pojemniku.

Czasem nie mówi się tu bezpośrednio o łonie kobiety, tylko o wnętrzu mniej lub bardziej cielesnego Ja – ale i wówczas obrazy śmierci nie znikają z pola widzenia. W wierszu *Jak sobie radziła bez M.* (SW, 19) mówiąca chce „wydostać się z ciała jak z płonącego auta / zanim będzie / za późno”. W wierszu *Międzyczasie* (SW, 105) wizja podmiany dziecka na zwierzę staje się figurą utraty poniekąd bardziej przerażającą niż bezpośrednie przywołanie śmierci; a wszystko to wewnątrz „ciebie”: „wra-casz pełna spacerowiczów, / przechodniów i kobiet, którym ktoś w wózkach / pod-mienił niemowlęta na koty”. W *Na przykład Abraham* (SW, 47) Ja staje się zaś pojem-nikiem na ostatnią iluzję życia, która umożliwiłaby sensowne pożegnanie:

a na końcu komiksy gotykiem, które głoszą, że w ogniu
najsuchsza szczapka nabiera pozorów życia. Stąd zwyczaj
palenia trupów: by mogły nam jeszcze pomachać.
Stąd odkąd wożą to drewno, wożą je zawsze we mnie.

A do tego obrazu wypełnienia kobiecego ciała martwymi przedmiotami dołączyć można dwie groteskowe wizje z *Obsołek*: obraz butelki w kształcie Matki Boskiej, która zabrana na basen przez córkę narratorki-bohaterki radziła sobie „świetnie, do momentu kiedy straciła koronę i nalała jej się do środka” (O, 33); oraz wspomnienie lalki, do której brat narratorki włożył kanapkę z kielbasą, uprzednio poz-bawiwszy zabawkę substytutu życia w postaci „chodząco-mówiącego mecha-nizmu” (O, 34).

Łono, kobiece ciało, grób to zatem pojemniki na coś, co nieuchronnie zostanie utracone albo już utracone zostało. W tekstach Bargielskiej roi się też od innych przedmiotów, które – same martwe – również spełniają funkcję takich pojem-ników na śmierć. Wspomniany już straszny słoik ma w *Obsołekach* całkiem tłumne towarzystwo. Jest zatem czarny worek na trupa kobiety zabitej w wypadku samo-chodowym (O, 56). Jest zielony kontener pewnej kompanii przewozowej, który przynosi nieszczęście, i dlatego warto zamówić jego pomniejszony model w ra-mach „homeopatii pecha” (O, 75). Jest pudełko na pępowinę syna, gdzie „jest już skórka chleba, którą jadła mama, siedząc przy umierającym dziadku” (O, 77). Jest wreszcie – chciałoby się rzec: po prostu – przepelniona szpitalna lodówka ze zwłoka-mi noworodków (O, 78). Do tego zestawu dołączają mniej jednoznaczne, a przez to chyba ciekawsze obrazy z wierszy. W wierszu *Czy mógłby mi pan pomóc pogasić światła* (SW, 58) marzenie o apokaliptycznym roztrzaskaniu domowego pojemni-ka każe przywołać obraz meksykańskiej piniaty rozbijanej kijem:

Dwadzieścia siedem lat ze zwłokami pod podłogą
to niby nie pięćdziesiąt, niemniej cześć, kometo!
wreszcie jesteś, a teraz rozpierdałaj chatkę,
mój meksykański domek z piniatami mrówek.

W *walcu na cztery czwarte* (SW, 30) ochłapy zwierzęcych zwłok stają się zamkniętymi domami pełnymi trupów. Być może zresztą Bargielska myśli w ten sposób o wszystkich przedmiotach: „i jak się boję / gdy sąsiad stuka w kotlety (nie

Lipszyc Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej

otworzą, nie żyją)”. Czy wreszcie obraz martwego psa – ani człowieka, ani rzeczy – który może być właściwym pojemnikiem na zwłoki całego świata. Tak w *Traumie o piesku* (SW, 56):

Ale bardzo mnie wystraszył
ten pojedynek pieska z tramwajem,
gdy mąż powiedział: nie patrz, a za kartką dłoni
piesek podniósł się, był taki wielki
i zapraszał nas wszystkich do swojego
rozprutego brzucha, w którym już czekał ksiądz,
nagie drzewa i z piasku usypane miasto.

W tym wyliczeniu pominąłem wszakże jeden obraz pojemnika, który już mocą swej sugestywności wydaje mi się godzien wyróżnienia. Pochodzi z wiersza *Hale Faelbetu* (SW, 74):

Albo peep show: jak to
możliwe, że w tej budce mieszczą się druga
i kolejne utraty wszystkiego? Czy wyjaśnieniem
mogą być światy równoległe albo sprytna
gra luster? I dokąd one idą po pracy?

Otóż nie wydaje mi się, by była to tylko jeszcze jedna figura, którą można postawić na równi z innymi. Peep show, dziwna budka, w której można podglądać wszystkie utraty wszystkiego pochwycone w nieskończonej grze luster, wydaje mi się obrazem z innego porządku: to autotematyczna figura twórczości Bargielskiej, odnosząca się już nie do świata rzeczy, lecz do świata słów, do warstwy języka, który próbuje pomieścić w sobie utratę. Bowiem – i to wydaje mi się decydujące – jak pojemnik na utratę Bargielska traktuje także sam język. Z tej perspektywy odczytywałbym końcowy fragment *Kukania* (SW, 120), gdzie prosi się wiersz, by powiedział coś o nienazwanej stracie – i samą tą prośbą rzeczywiście zmusza się go do mówienia, do pomieszczenia w sobie utraty:

Wierszu, powiedz coś,
powiedz, ile mam dzieci, które rzuca
głębszy cień i jak długo będę z tym żyła.

W tym duchu odczytywałbym także sarkastyczny fragment *Obsoletek*, w którym utarty frazeologizm pozwala wprowadzić do gry kolejny pojemnik. Mówi narratorka:

Lepiej pisałam o rzeczach, gdy ich jeszcze nie znałam, bo pisałam z głowy. Napisałam, dla przykładu, piękny wiersz o poronieniu, a dopiero potem poroniłam. Napisałam, dla przykładu, wielozdaniowe uzasadnienie, dlaczego warto robić zdjęcia zmarłym dzieciom, a potem sama zaczęłam takie zdjęcia robić. (O, 65)

Gdy pisze się „z głowy” – tj. korzystając z pojemnika zwanego głową – pisze się bardzo pięknie i wielozdaniowo, wypełnia się język tym, co się w tej głowie ma. Nowe pisanie wymaga poniekąd odwrotnej operacji. Teraz ziejąca pustka fizycz-

nej utraty musi zostać wprowadzona do języka, sam język musi ulec wypatroszeniu, wiersz musi zrobić w sobie miejsce, musi stać się budką na utratę.

Tę operację przenoszenia utraty do języka wolno chyba nazwać przekładem. Wspaniały wiersz zatytułowany właśnie *Przekład* (SW, 127) ma wiele poziomów i uruchamia skomplikowaną dynamikę między różnymi rodzajami pojemników, ale w ostatecznym rozrachunku mówi chyba o tej zasadniczej operacji robienia miejsca w języku. Cały wiersz brzmi następująco:

Z ulicy przez okno widzę, jak mama stoi przy zlewie
w płonącym domu, sama płonąć od dobrej chwili,
nieduzo z niej zostało, właściwie sam profil. Minie trzydzieści lat
i moja córka będzie przez okno z ulicy
podglądać jak płonę w płonącym domu. Nawet nie wiem,
czy będzie już wtedy wiedzieć, co podgląda.

Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu,
odchyliłam koldrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber.
Nie miałabym miejsca dla nikogo z was, gdybym nie zrobiła
miejsca śmierci. Póki nie zrobiłam miejsca śmierci,
dla nikogo z was nie miałam miejsca, nie łudźcie się.
Otwieram orzech i znajduję prochy myszki,
męża i dzieci, swoją nagrodę, swoje potwierdzenie.

Na poziomie obrazów mamy tu trzy pojemniki: dom, ciało i łupinę orzecha. „Tych, co ich nie widać, nie da się zobaczyć w cudzych oknach”, mówi narratorka *Obsolitek* (O, 78). W *Przekładzie* ktoś – matka mówiącej – jeszcze jest widzialny, w pojemniku własnego domu, ale razem z tym domem płonie. Wyobrażeniowe przekształcenie tej obserwacji – także owa transpozycja jest może rodzajem przekładu – ukazuje teraz samą mówiącą we wnętrzu płonącego domu, obserwowaną przez córkę. Matki płoną zamknięte w swoich domach: czy to dlatego, że coraz bardziej się je traci i można tylko patrzeć, jak nam zanikają, już dawno nie obiecując nam powrotu do narcystycznego spokoju początków, dziś już bardziej podobne dzieciom, niknące; czy to dlatego, że one same nieustannie coś tracą, stopniowo znikają, wciąż i wciąż oddając kawałki siebie w procesie nieskończonego porodu, a my możemy tylko – nie całkiem wiedząc, na co patrzymy – oglądać je z zewnątrz, jak ulatniają się uwieszone w domach swoich ciał.

Zapewne po trosze jedno i drugie. W każdym razie teraz sama mówiąca staje się pojemnikiem i wpuszcza śmierć do wnętrza swego ciała. Dziwny pojemnik i dziwna, jedyna w swoim rodzaju rzecz go wypełnia: dopiero, kiedy się ją wpuści, jest miejsce na innych ludzi. Dopiero wtedy można otworzyć kolejny pojemnik, łupinę orzecha, gdzie kryje się nagroda, cała rodzina, ale zawsze obok prochów myszki – zapewne tej samej, która przy akompaniamencie rozdzierającego płaczu pani jeżowej wieszala się na pasku od zegarka. To jak to jest z tym robieniem miejsca śmierci? W najprostszym sensie może tak, że tylko wpuszczając śmierć do swojego życia, tylko dopuszczając do siebie utratę, przestajemy wypełniać sobą

cały swój świat – i tylko wtedy potrafimy użyć innym miejsca. W łupinie orzecha odnaleźlibyśmy tylko samych siebie, a nie naszych bliskich, gdybyśmy nie znaleźli tam również prochów myszki. Być może. Ale to nie wszystko: wiersz nosi tytuł *Przekład*. Ów wiersz sam jest tu czwartym pojemnikiem, do którego przekłada się utratę – nie z głowy, lecz ze świata. Być może jest wręcz tak, że dopiero przełożenie utraty do języka powoduje, że sama utrata nie wypełnia całego naszego życia swoim mrocznym cielskiem: być może dopiero takie zrobienie miejsca na śmierć użycza miejsca innym, a łupina orzecha może otworzyć się dopiero w wierszu.

Tego nie jestem pewien. Z pewnością jednak taki przekład się tutaj dokonuje. Za jego sprawą język ulega przedziurawieniu, ale zarazem tylko dzięki tej translacji raz po raz odzyskuje godność. Tak jak wedle Galit Hasan-Rokem lament dopytujący między szczeblami wersetów o enigmę utraty tworzył wyrwę w arytmetycznym systemie retribucji i nazbyt sprawnych mechanizmach teodycei, tak jak wedle Nicole Loraux żalobny, pamiętliwy, raz po raz powracający gniew matek rozrywał ciągłość prawno-politycznego dyskursu, wprowadzając do gry „inną sprawiedliwość”, która upomina się o jednostkowość utraconych, tak też Bargielska, dokonując przekładu straty, ironicznym głosem dziurawi, nakłuwa, patroszy nazbyt spoisty język, czyni z niego pojemnik na utratę, tworzy w nim miejsca niewymazywalnej, gniewnej pamięci, nasycamowę żalobnym lamentem, przez co ta przestaje być zastygłą bryłą i raz jeszcze jest w stanie, raz jeszcze ma prawo wybrzmieć. Tylko język, który zrobił w sobie miejsce na utratę, może mówić o tym, co nie-utracone.

Przyjrzyjmy się trzem nieoczywistym przykładom takiego przekładu, zaczerpniętym z *Obsoletek*. Pierwszy fragment książki, zatytułowany „Chciałabym opowiedzieć o moim ostatnim porodzie”, pełen jest anglicyzmów. Na przykład: „I to jest ten precyzyjny moment, w którym się w nim zakochałam” (O, 8). Zabieg ten można odczytywać tak, że oto kobieta z klasy średniej, warszawski słoń wypełniony wspomnieniami z babcinej wioski, próbuje opisać swoje najbardziej intymne doświadczenia za pomocą językowych klisz i anglicyzmów, których komiczna toporność uwypukla tylko nieprzekazywalność jej doświadczeń. Ale te kulawe formuły mają chyba jeszcze inną funkcję. Właśnie ich językowa nieporadność czyni je bardziej podatnymi na pęknięcie i dialektyczne przeobrażenie w pojemnik na utratę, w peep show. Oto szczególnie fortunny przykład tego mechanizmu: „Dziecko upuściliśmy po drodze u opiekunki” (O, 7). Nominalnie idzie o to, że narratorka z mężem jadą do porodu, podrzucają więc starsze dziecko do niańki. Ale posługując się szkaradnym anglicyzmem „upuścić kogoś” (zapewne *to drop* lub *drop off* – podrzucić, wysadzić, dosłownie: upuścić), Bargielska ironicznie otwiera tekst na grozę poronienia i utraty, już na pierwszej stronie sygnalizując główny temat książki. Groza ta utrzymuje się wyłącznie na poziomie językowym, ponieważ w warstwie fabularnej nie dzieje się nic złego: dziecko rodzi się zdrowe, a śmierć, „upuszczenie”, zjawia się dopiero w ostatnim zdaniu fragmentu i to przemieszczona: „Następnym razem będę chciała opowiedzieć o śmierci z balkonu mojego kota Pawła” (O, 8).

Drugi przykład, w którym język ponownie zostaje rozepchnięty, tak by użyć miejsca stracie, zasadza się nie tyle na językowym błędzie, ile na migotliwości utartego frazeologizmu. Oto wyposażona w wózek z dzieckiem narratorka-bohaterka rusza ze swoją matką na cmentarz, żeby „pomyć groby”. Pyta matkę, gdzie ona i ojciec chcieliby być pochowani, i notuje odpowiedź matki, na co ta zerka zaniepokojona. „Wiersz piszesz? – spytała mama. – Ja nie wiem, jak ty możesz te wiersze pisać. Po kim?”. Narratorka-bohaterka, do siebie: „Może po tacie” (O, 13). I znów, nominalnie, nie dzieje się tu nic specjalnego, może prócz tego tylko, że coś, co miało być wierszem, jest w istocie notatką dotyczącą możliwości „dołożenia” rodziców do grobów wcześniej zmarłych członków rodziny. Wiersz zostaje więc dosłownie zastąpiony listą pojemników na trupy. Ale w słowach matki i w niewypowiedzianej na głos odpowiedzi córki pobrzmiwa chyba coś jeszcze. Być może bowiem we frazie „pisać po kimś wiersze” powinniśmy się dosłuchać echa frazy „plakać po kimś”. Być może więc chodzi tutaj tyleż o kogoś – ojca? – kto byłby genetycznym źródłem pisarskich możliwości, co o kogoś – ojca? matkę? dzieci? – czyj faktyczny bądź póki co jeszcze tylko potencjalny brak ma się uobecnić w pisaniu: i w tym „precyzyjnym momencie”, w tym ironicznym rozdwojeniu, spulchnieniu, rozchwierutaniu frazy właśnie się uobecnia.

I wreszcie trzeci przykład, tym razem bazujący na niezwykłych możliwościach ukrytych w standardowej formule gazetowej. We fragmencie zatytułowanym „A czemu tata nie śpi u mamy” członkowie rodziny rozmawiają o różnych sprawach, przeskakując dość beładnie z tematu na temat. Postawiona zostaje ważka kwestia kołder, które „się brudzą od nieużywania”, nawet jeśli trzyma się je w torbie (znów pojemnik), bo potrzebują „regularnie czuć pod sobą ciało ludzkie”, w przeciwnym razie „tęchną”. W tym punkcie owej niewinnej, ale już zalatującej grobem wymiany zdań narratorka-bohaterka robi gwałtowny przeskok i zwraca się może do kuzynki, ekspertki od kołder, a może do siostry, której przeżyła poronienie: „A propos tęchną – przypomniało mi się – wzięli zdjęcie twojego brzucha do gazety, ale podpisali «Archiwum», nie gniewasz się?” (O, 64). Mnóstwo rzeczy udało się pomieścić w mrocznych ironiach tego zdania. Mocą tego skądinąd standardowego podpisu gazetowy dyskurs spycha w anonimowość zarówno kobietę przedstawioną na fotografii – wraz z jej cierpieniem – jak i tę, która zdjęcie wykonała. Jeśli jednak podpis potraktuje się nie tyle jako wskazówkę (czy też zatarcie wskazówki) co do źródła i autorstwa zdjęcia, lecz jako jego tytuł, kobiecie brzuch staje się tutaj archiwum, w najbardziej drastycznym odczytaniu – archiwum martwych płodów. Być może mówi się tu zatem znowu: nie masz imienia i jesteś tylko archiwum rzeczy przestarzałych, jesteś obsoletką. Ale „archiwum” jako tytuł tego zdjęcia może przecież oznaczać coś innego, a mianowicie miejsce, gdzie naprawdę archiwizuje się cały ból utraty. Ostatecznie więc siostra – jeśli to do niej zwraca się narratorka-bohaterka – nie powinna się „gniewać”, bo jej gniew, *menis*, sam dochodzi do głosu w pękającym, ironicznie rozdławającym się słowie. Jeśli Nicole Loraux pokazywała, że lokalizacja ateńskiego archiwum – pojemnika na instytucjonalną pamięć miasta – w świątyni Matki bogów miała ujarzmić subwersywną

siłę kobiecej żaloby, wiecznie stwarzającą zagrożenie dla prawno-politycznej ciągłości, to w tekście Bargielskiej słowo „archiwum” staje się podwójnym agentem: z jednej strony rzeczywiście wymazuje kobiece imię, z drugiej jednak – wbrew tym, którzy się nim posłużyli – wydobywa kobiecą stratę i staje się nazwą wielkiego pojemnika gniewnej kontrapamięci.

Ostatni przykład odsyła nas do pewnej zasadniczej kwestii, której jeszcze nie dotknęliśmy. Narratorka-bohaterka *Obsoletek* robi pamiątkowe zdjęcia martwych płodów, obrabia je potem w komputerze (pamięć komputera? kolejny pojemnik?) i przekazuje rodzicom, nawet jeśli na zdjęciach często widać tylko coś podobnego do „wątróbki” (O, 39). Wydaje się, że te zdjęcia spełniają pewną wyróżnioną, kluczową funkcję w ekonomii tekstu. Co to bowiem, ostatecznie, znaczy: zrobić w języku miejsce na stratę? Co to znaczy przekształcić wiersz w peep show – w budkę, w której można coś zobaczyć? Czy w językowym pojemniku ma znaleźć się to, co utracone, czy też pustka po tym czymś lub kimś? Ten ktoś jako utracony? Ale jak to wygląda? Jaki jest językowy i ontologiczny status tego szczególnego ładunku? Być może właśnie zdjęcia martwych płodów, choć przecież nie one same, ale ich ekfrazystyczne uobecnienie w tekście, obrazy wytrącające się z języka, są właśnie tą dziwną rzeczą, którą trzeba pomieścić w zbiorniku, być może to je właśnie widać w tym peep show, to one wymykają się opozycji między tym, co utracone, a brakiem utraconego, to one jako wizualna resztką zaznaczają, markują ów dojmujący brak. Lamentacje Justyny Bargielskiej to lamentacje ironiczne. Ironia nie równoważy tutaj patosu otwierającego język na cierpienie, lecz sama jest narzędziem subtelnych rozdarć, które robią w języku miejsce na stratę. W centrum tych lamentacji stoją zaś obrazy ukazujące się w języku, które dopełniają, powstrzymują, pikują ironiczną grę tekstu i pozwalają zobaczyć utratę w jej absolutnej jednostkowości.

Te ironiczne, tekstualno-fotograficzne lamentacje mają też ledwie zarysowany, ale istotny wymiar teologiczny. Kreśli się tu mianowicie zarys heretyckiej teologii, którą moglibyśmy – tylko po części dla zgrywy – określić mianem „antypaulinizmu maryjnego”. Rzeczywiście, Pawłowi z Tarsu obrywa się tutaj co najmniej dwukrotnie. Raz w finale wiersza *Gringo* (SW, 122): „Śmierci, niewymawialska, dotykalska panno. / Gdzież jest twoje zwycięstwo? Sama ci pokażę”. Pytanie retoryczne, na które odpowiada się taką błazeńsko-usłużną propozycją, gwałtownie zmienia swój sens, a hymn o teologicznie zadekretowanych mechanizmach zmartwychwstania przeobraża się w ułamkowy, sarkastyczny lament upominający się o całkiem konkretnych zmarłych. Drugi cios wymierza się apostołowi w przywoływanym już fragmencie *Obsoletek*, gdzie mowa o upiornym słoiku, który sama Bargielska mogłaby wskazać bez wahania, gdyby miała dopomóc śmierci poszukującej zwycięstwa. Fragment zaczyna się od akapitu wypełnionego innym krótkim cytatem z Listu do Koryntian, przerobionym na formę żeńską: „Kiedy byłam dzieckiem, mówiłam jak dziecko”. To zdanie anonsuje historię z dzieciństwa o pochówku gołębia, opowiedzianą w krótkim akapicie. Akapit kolejny to znowu pojedyncze zdanie, prawdziwy popis sarkazmu Bargielskiej: „Kiedy zaś stałam się mężczyzną, wyz byłam się tego, co dziecięce” (O, 27). I zaraz potem następuje opo-

wieść o poronieniu, która bezlitośnie eksponuje groteskowy rozziw między dyskursem Pawła a kobiecym doświadczeniem utraty.

Ów antypaulinizm ma też jednak, jako się rzekło, charakter maryjny: Bargielska wygrywa przeciw Pawłowi postać Matki Boskiej, z której osobliwą wersją jej bohaterka się identyfikuje. Słyszeliśmy już o butelce Matki Boskiej, której „nalało się do środka”. Natomiast w jednym ze snów narratorka-bohaterka wyobraża sobie, że walczy ze złem jako wice-Maria, która musi wszelako stale kontaktować się z Matką centralną. Przy tej okazji kreśli kolejną wizję kobiecego ciała jako pojemnika:

Ponadto bycie z głównodowodzącą Matką Boską w stałym kontakcie też potrafiło mężczyź. Czulałam się niekiedy jak ta podobno pani, co zadzwoniła do radia, żeby spytać, czy możliwa jest transplantacja na odległość, bo ona czuje, że jej ubywa organów. (O, 37)

A następny fragment, opowiadający o fotografowaniu martwych dzieci podobnych do wątróbki, kończy się kolejnym zapisem snu bohaterki, z Matką Boską w roli głównej:

W nocy śni mi się, że ósmego dnia przynoszą Pana Jezusa do świątyni. Matka Boska rozwija go z pieluszek i rozwija, i rozwija. – No, żeż – mówi Matka Boska. Zdejmuje kolejne warstwy, a pieluszki robią się coraz bielsze. Rozwija, aż przestaje, ale nie wiem, co znajduje się w najbielszej pieluszcze, bo mi zaśłania, pochyla się nad nią. – Nie tak się umawialiśmy – mówi. (O, 40)

Figura Jezusa zamienionego – być może – w wątróbkę, radykalizuje tę heretycką, sarkastyczną teologię maryjną do tego stopnia, że postać Matki Boskiej uwalnia się od funkcji pośredniczki na drodze do mężczyzn swojego życia, którą pełni w teologii katolickiej, i jako matka może i boskiej, lecz martwej wątróbki – to dopiero wersja doktryny Inkarnacji! – staje się źródłem nieustającej, gniewnej skargi rozrywającej tekst ideologii zmartwychwstania.

W tym duchu odczytywałbym także finał *Obsoletek*, na pierwszy rzut oka zatrącający o nieco infantylny narcyzm. Ostatni fragment książki rozpoczyna się znów od biblijnego cytatu: „Zanim uformowałem cię w łonie, znałem cię (Jeremiasz 1, 5)”, a kończy cytatem apokryficznym: „Nie, nie znam cię. Sama się uformowałam (Justyna 1, ?)” (O, 87). Bóg-Ojciec zna swojego proroka – tego samego, któremu przypisuje się autorstwo Księgi Lamentacji – już w łonie matki, nawet zanim go jeszcze ukształtował. Sięga tam po niego, jak to on, bez pytania, by natchnąć go prorockim słowem, które Jeremiasz, chcąc nie chcąc, musi dalej przekazać. W tej funkcji Bóg – napastliwy ojciec, który zatłucze czasem swojego syna, a potem nie wie, co począć – jest wielkim fallusem, który przekazuje biednemu Jeremiaszowi przepływ natchnienia. Ale Bargielska zna inny sens tego dotknięcia. W wierszu *Radyko* (SW, 119) pisze:

Niepowstrzymany dzielniku, tą kostropatą łapą
od sekcji noworodków nie wiem, czy chcę,
byś mnie dotknął. Powiadam ci, naprawdę.

Dlatego biblijnemu cytatorowi przeciwstawia swój apokryf. Dawny żal, że się samej siebie nie urodziło dokładniej, i postanowienie, by w związku z tym własnoręcznie się pochować, przekształca się tu w gniewne stwierdzenie faktów. Czy to deklaracja całkowitej autonomii, niepodległości pierwotnego narcyzmu? Nie wydaje mi się. Prędzej już wyraz odmowy uczestnictwa w męskiej zabawie w przepływu prorockiego natchnienia – nie znam cię, nie chcę cię znać i nie chcę być przez ciebie poznana, zwłaszcza w sensie biblijnym – a także niezgody na wielkie systemy teodycei przechodzące do porządku nad rzeczami, na które się nie umawialiśmy. Nieskończoność w adresie bibliograficznym nie jest więc raczej znakiem narcystycznego samoprzebóstwienia, lecz – wręcz przeciwnie – uporczywego, nieskończonego trwania w pozycji żałobnej, uporczywej kontrapamięci, która trzyma się swojej straty targana wiecznym *menis*.

Ale sama natura tej teologii literackiej czyni ją też nieuchronnie antyteologią. Treny Bargielskiej, jakkolwiek potencjalnie wybuchowe i niebezpieczne dla różnych porządków dyskursu, z samej swej natury pozostają przecież czymś skrajnie intymnym. Dlatego ostatecznie peep show się zamyka. Mówi o tym wiersz *Jednym słowem* (SW, 121):

Pytam się, czy wysłali te cholerne zwłoki,
czy nie. Piszą mi, że wysłali,
opóźnienie mogło być spowodowane pogodą
i żebym napisała w przyszłą środę,
czy chcę reklamować, czy inne zwłoki w zamian.
Sama nie wiem, mam czas do środy,
żeby to przemyśleć. Robak zdradził robaczka
i teraz się wiję, i we śnie, i wszędzie.

Natomiast w świetle z okien szkolnej biblioteki
wygląda to tak, że moje dziecko stało się kamieniem
i mówi mi: nie płacz, kobieto, skoro ja nie płaczę.
No, zamknijcie już, tu nie ma nic do patrzenia.

Abstract

Adam LIPSZYC

Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences

Peep Show. The Lamentations of Justyna Bargielska

The author analyses poems of Justyna Bargielska from her first three volumes of poetry as well as her prose debut. Discussing then theories of Melanie Klein and Hanna Segal, the work of Nicole Loraux on the place of the feminine mourning voice in the ancient Athens' political system, as well as Galit Hasan-Rokem's book on the Midrashim to the *Book of Lamentations*, the author builds a conceptual framework which might be helpful in understanding the feminine forms of expressions of mourning. Against this background he tries to describe the ironic dirges found in Bargielska's work, paying special attention to the dominant figure of 'container' which among other things seems to refer to the very poem itself, conceived as the space which is to contain loss.