



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Niemożliwe światy Justyny Bargielskiej : lektura afektywna

Author: Monika Glosowitz

Citation style: Glosowitz Monika. (2014). Niemożliwe światy Justyny Bargielskiej : lektura afektywna. "Śląskie Studia Polonistyczne" (2014, nr 1/2, s. 173-186).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Prezentacje

Justyna Bargielska

1 Wszystkie cytowane przeze mnie fragmenty tekstów Justyny BARGIELSKIEJ pochodzą z następujących wydań: *Dating sessions*. Kraków 2003 (DS); *China Shipping*. Kielce 2005 (CS); *Dwa fiaty*. Poznań 2009 (DF) oraz *Bach or my baby*. Wrocław 2012 (BB), *Małe lisy*. Wołowiec 2013 (ML). W nawiasie podaję skróty, a w przypadku prozy – także strony.

2 W 2014 roku ukazał się również wybór poezji *Szybko przez wszystko*, zawierający wiersze pochodzące z trzech pierwszych tomów poetki, wydany w Biurze Literackim we Wrocławiu.

„Ramię w ramię, wszyscy jesteśmy niegroźnymi socjopatami” – śpiewa wcale radośnie multiinstrumentalista Andrew Bird. „Kopalnie wapnia są w nas” – dodaje. Mogłaby mu wtórować Justyna Bargielska, autorka wiersza *Socjo pat*, drugim głosem nucąc „Hej, we mnie są twoje groby i zmarli twoi są tu” (*Let’s Kohelet*, DF¹). Projekt autorki czterech tomów poezji: *Dating sessions*, *China shipping*, *Dwa fiaty* oraz *Bach for my baby*², zbioru opowiadań *Obsoletki* oraz mikropowieści *Małe lisy* układa się w spójną (choć niejednorodną i polifoniczną) historię i stanowi jedną z najbardziej obiecujących osobliwości, osobności, a autorka – literackich osobowości na mapie młodej polskiej twórczości kobiecej (i nie tylko kobiecej). Trudno nawet silić się na tematyczne rozpoznania, rozpisywać lejtmotywy w enumeracje, bo „wielkie problemy ludzkości” znaczone wielkimi słowami, zdaje się, przyczyniają się do bagatelizowania przedmiotu opisu:

Jeden żołnierz tak do mnie pisze:
Piękno Kobiety, Prawdziwe Poznanie,
ten Wielki Temat

Z głębi kontinuum, BB

Któż nie cierpi, kto nie kocha? Sama Bargielska obrazuje ten dylemat za pomocą nietuzinkowej sceny:

A gdy tama pęknie,
zginie milion Chińczyków. Wszyscy Chińczycy
wyglądają tak samo, więc wszystkim mówię
dzień dobry .

Na odejście wszystkich zwierząt, CS

Więc nie o motywach i tematach poezji Bargielskiej chciałabym mówić, ale o strategii budowania, a raczej wyginania, poetyckiego świata i jego afektywnym potencjale, bo „miłość to tylko ramka” (*Ding*, CS).

Podmiot, afekt, reprezentacja

Twórczość Bargielskiej czytam jako opowieść o emocjach, nawet jako opowieść o zapisywaniu emocji.

[W dalszej części wywodu terminologia się nieco skomplikuje. Emocja ustępuje właściwie afektowi. Obydwa te terminy zaliczane są w psychologii do zjawisk afektywnych; emocja jest rozumiana jako werbalna interpretacja stanów cielesnych i psychicznych, ustrukturyzowana narracyjnie reprezentacja reakcji somatycznych i impulsów afektywnych, natomiast afekt w literaturze z pogranicza neurobiologii i psychologii definiowany jest jako nadrzędna kategoria, której klasami są emocja, temperament, nastrój, sentyment, albo też jako stan, na który składają się: ocena sytuacji, reakcja fizjologiczna, gotowość do działania oraz doznanie (nazywane afektem). Bazę metodologiczną stanowią dla mnie refleksje teoretyków postspinozjańskich, którzy wykorzystują kategorię afektu do stworzenia alternatywnych teorii kultury].

Niezbędne w projekcie Bargielskiej są dwa pojęcia: afektu/emocji oraz reprezentacji, choć zbudowanie połączenia pomiędzy nimi nie jest łatwym zadaniem. Afekt rozumiem bowiem jako wartość dodaną, nieobecną w samym obrazie poetyckim, ale przez niego „produkowaną”. Reprezentacja zaś najczęściej bywa dyskutowana albo jako odsyłająca do *a priori* istniejącego świata (model mimityczny), albo jako odnosząca do siebie samej (model estetyczny). Obydwa podejścia, jakkolwiek różne, dowodzą jednak, że reprezentacja jest wytworem estetycznym odtwarzającym lub zastępującym rzeczywistość, traktowanym w kategoriach nie sprawczości, ale bierności. W modelu afektywnym reprezentacja byłaby zaś obrazem pośredniczącym między „ja” a światem, obrazem wymykającym się kategoryzacjom w ramach jednego z wykluczających się pojęć: uobecniania czy repetycji. Afekt *implicite* towarzyszący reprezentacji byłby więc siłą, która ucieleśnia, upodmiotawia tekst i jednocześnie destabilizuje uprzednio przyjęte pozycje podmiotu mierzącego się z owym tekstem. Rezultatem takiego spotkania jest „twórcza fabulacja” – jak określa ją Deleuze – będąca efektem nie tyle biernej immersji w świat przedstawiony, ile aktywnego przepracowywania wrażeń towarzyszących temu doświadczeniu.

Nie chodzi mi więc o analizowanie poetyckich reprezentacji emocji i przykładanie ich do społeczno-literackich prototypów, aby wskazać podobieństwa, różnice i przemieszczenia tych schematów. Pytam o mechanizm konstruowania lekturowej wspólnoty. Znacznie to trudniejsze zadanie niż analiza poezji konfesyjnej, której mianem można by określić *gros* najnowszej poezji kobiecej. Bo oto „wielkie problemy” i „wielkie uczucia” opisywane są za pomocą absurdalnych niemalże obrazków rodzajowych. Co więcej, mimo wielu autobiograficznych tropów niełatwo jest zrekonstruować portret podmiotu

wierszy, trudno nawet wychwycić kontekst lirycznej sytuacji – ten z wewnątrzliterackiego świata pomógłby tłumaczyć prezentowany obraz jako powtórzenie albo rozszczelnienie danej konwencji; ten pochodzący z zewnątrz literatury uzupełniłby poetyckie fakty i złożyłby narrację w czytelną całość. Najczęściej spotykamy się jednak z tekstem, którego dykcja nie przypomina awangardowych eksperymentów, dominuje uporządkowana narracyjna strategia budowania poetyckich ułamkowych historii. Kiedy jednak podejmujemy wysiłek rekonstrukcji elementów znaczeniowych, okazuje się, że rysujemy szereg niewiadomych, niemożliwych do uzupełnienia w metonimicznym ciągu podstawień czy w procesie deszyfracji metafory:

Dwadzieścia siedem lat ze zwłokami pod podłogą
to niby nie pięćdziesiąt, niemniej cześć, kometo!,
wreszcie jesteś, a teraz rozpierdalaj chatkę,
mój meksykański domek z piniatami mrówek.
Potem niech zrobią dla mnie radiostację,
która nadaje tylko szum kosmiczny,
bo mieć cały eter dla siebie oznacza
nie dać się nim znieczulić i patrzeć jak zniszczenia,
które posiejesz, obrodzą treściwym pejzażem:
kałużą krwi, dziurą w ziemi, powodzią i pożarem,
które stąd oglądane ułożą się w to słowo.

Czy mógłby mi pan pomóc pogasić światła, CS

Przypomina mi to kwestię drobnej blondynki z amerykańskiego serialu z lat sześćdziesiątych *The Outer Limits (Po tamtej stronie)*: „Oglądanie całkowitego zniszczenia tego miasta przyniosłoby mi ogromną przyjemność”. Bargielska tworzy bowiem dynamiczny obraz rozpadu intymnego mikroświata; rejestracja tego rozpadu ma zostać przekuta w słowo. Nie wiadomo, kto i dlaczego ma zniszczyć ów mikroświat, obraz stanowi raczej projekcję emocjonalnego stanu podmiotu, realizującą się w kosmicznej zagładzie i technologicznej rekonstrukcji zdegradowanej przestrzeni. Z tej wizyjnej apokalipsy, jak podpowiada metapoetycka pointa, rodzi się wiersz.

Ledwie zarysowany mechanizm kreacji poetyckiego obrazu, a w dalszej kolejności – lektury, wydaje się symptomatyczny. Wykorzystuje proponowany przez teoretyczki feministyczne koncept czytania/pisania dyfrakcyjnego, które w literaturoznawczej/literackiej wersji byłoby rodzajem krytycznej świadomości tworzenia historii – jednoczesnej analizy badanego przedmiotu i narzędzi używanych do sporządzenia owej analizy³. Poetyckie historie Bargielskiej są bowiem rozpisane tak, że ich odbiór jest właściwie niemożliwy bez wizualizacji czy uzupełnienia własnymi projekcjami i towarzyszącej temu zabiegowi krytycznej świadomości ich two-

3 Zob. więcej o czytaniu dyfrakcyjnym w: K. BARAD: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, oraz: D. HARAWAY: *Modest-Witness @Second-Millennium: Female Man-Meets-OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York 1997.

4 Zob. A. KAŁUŻA: *Anty-elementarz: „China ship-ping” Justyny Bargielskiej*. W: EADEM: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław 2010, s. 178.

5 R.C. HOOGLAND: *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. New England 2014, s. 21, tłum. - M.G.

6 Nowa estetyka, neoestetyka, nowy estetyzm, ontoestetyka - to pojęcia określające rozproszone teorie estetyczne wykraczające poza hermeneutykę i semiotykę, poszukujące drogi, umożliwiającej myślenie o sztuce w postformalistyczny i postdekonstrukcjonistyczny sposób, próbujące obejść kryzys reprezentacji; wymiennie stosowane przez Hoogland. Zob. ibidem.

rzenia. I nie chodzi o tradycyjnie rozumianą intertekstualność, której bazę stanowią odniesienia do innych tekstów kultury i relacje z nimi. Lekturę wierszy autorki *Dating sessions* nazwałabym raczej ucieleśniającą: „tym, co je [teksty - M.G.] ustanawia, jest pragnienie miłosnej relacji z językiem, zmysłowe nacechowanie znaku” - pisze Anna Kałuża w szkicu poświęconym twórczości pisarki⁴. Należałoby uzupełnić to rozpoznanie tezą o afektywnym potencjale poetyckiego języka i jego materialnej efektywności. O ile bowiem ostatnia dekada rozpraw krytycznoliterackich stoi pod znakiem antyrepresentacyjnego paradygmatu lektury, o tyle nowe metodologie estetyczne podejmują wyzwanie ponownego przedyskutowania kwestii relacji języka, ciała i rzeczywistości. Wspomniana we wstępie polifonia poezji Bargielskiej zyskuje jeszcze jeden wymiar. Przejęta z Bachtinowskich pism koncepcja dialogiczności staje się podstawą redefinicji estetyki w książce Renée C. Hoogland *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. Spotkanie z tekstem byłoby tu widziane jako

aktywność, proces współtworzenia realizowany jednocześnie przez autora/twórcę oraz czytelnika/odbiorcę. Artystyczna kreacja *per se* jest nie tylko ucieleśniona, lecz także ucieleśniająca, ponieważ odbiorca, poprzez aktywne uczestnictwo w tym „zorganizowanym wydarzeniu” konstytuującym akt kreacji, nabiera wymiaru materialnego. Dzieje się tak tylko wtedy, kiedy wykorzystujemy możliwość (czy też nieuchronność) wydostania się z poprzednich cielesnych wcieleń i przeobrażenia się w nowe⁵.

Akcent przeniesiony zostaje zatem z wnętrza literackiego świata do przestrzeni pomiędzy tekstem a światem, podmiotem a czytelnikiem. Nowoestetyczne⁶ rozstrzygnięcia dotyczą więc mechanizmów afektywnego wytrącania z ciągu identyfikacji i dysidentyfikacji z kreowanym światem. Bargielska tak zaprasza do lektury swoich wierszy:

mówię o żelaznej granicy między mną a wami.
pływamy po różnych torach. u mnie ośmiornice
wraki wszędzie oczy. u was to samo plus kruche
różnice które każdy bierze i ogląda sam. a gdyby

odpowiedział? gdy jestem bogiem rozumiem że
to by mogło zaburzyć ale teraz jestem niedzielą
i chciałabym wam pokazać moją szkołę nadgarstki
rzeszy mojego męża. wy mi też pokażcie.

zaproszenie, DS

Owa „żelazna granica” nie jest jednak wcale tak szczerła. Podmiot sugeruje bowiem rozłączność światów, pól doświadczeń, zarysowując wyraźną opozycję: „ja” – „wy”, które pływają „po różnych torach”. Nie zawiesza jednak możliwości porozumienia między tymi instancjami, a nawet remodeluje schemat komunikacji. Przystaje on przypominać hierarchiczną strukturę, w której treść przekazywana jest „z góry na dół”. Topos boskiego twórcy zostaje zastąpiony równie abstrakcyjnym, ale jednocześnie absurdalnym pojęciem niedzieli (dnia siódmego, kiedy nadszedł czas na odpoczynek po wysiłku twórczenia). Nie ma w tym świecie i w tym spotkaniu „ja” z „wy” miejsca na Wielkiego Innego nadzorującego współpracę i normatywizującego warunki owej relacji. Jest ona równorzędną wymianą, w której ramach to adresat poruszony tym, co wytrąca go z bezwarunkowej identyfikacji ze światem przedstawionym, ową „różnicą”, „bierze [ja] i ogląda sam”. W ten sposób Bargielska rozpisuje większość swoich wierszy – nie rezygnuje zupełnie z „polityki przedstawienia” na rzecz form autotematycznych, ale demaskuje mechanizmy afektywnej wymiany między kolejnymi podmiotami biorącymi w niej udział. Osiąga efekt zawieszenia między reprezentacją a rzeczywistością, opisywany przez teoretyków i teoretyczki afektu, programując aktywny udział podmiotów „z zewnątrz” w tworzeniu poetyckiego, momentami ekstremalnie intymnego świata. Rzecz nie sprowadza się więc jedynie do „gry z czytelnikiem” wplecionej w formy liryki bezpośredniej. Przesunięcie widoczne już w nazewnictwie (ontostetyka zamiast „nagiej” estetyki) sygnalizuje potrzebę przekroczenia pasywnego paradygmatu reprezentacji jako czegoś „zamiast” czy jako *simulacrum*, symetrycznego wobec świata poza literaturą. I nie chodzi przecież o powrót realistycznych konwencji czy tropienie śladów osobistych traum Bargielskiej, o których notabene autorka mówi otwarcie w wysokonakładowej prasie. Jednocześnie poetka sięga przecież po konwencje baśniowe, zabiegi mityzacji przedstawionego świata, kosmogoniczne i apokaliptyczne wizje, surrealistyczne kadry oraz konstrukcje epigramatyczne. Poezja autorki *Bach for my baby* z pewnością umiejętnie wymyka się tradycyjnym literaturoznawczym kategoriom, takim jak autobiografia, reprezentacja, autoteliczność. Dlatego też, jak zaznaczyłam we wstępie, zbudowanie narracji na podstawie wyrwykowych analiz poszczególnych elementów nie ułatwia przygody z tymi tekstami. Potrzeba zmiany perspektywy, przeformułowania lekturowych założeń. Czytanie wierszy Bargielskiej jako afektywnych obrazów nie jest więc pozbawione pojęciowych dylematów. Bo afekt i reprezentacja w wielu ujęciach są kategoriami wykluczającymi się nawzajem. Niektórzy teoretycy i teoretyczki (w tym wspomniana Hoogland) postulują wyłączenie zarówno reprezentacji, jak i etycznego paradygmatu odbioru sztuki z projektu estetyki afektywnej,

dzięki czemu unikają pułapki hermeneutycznego koła i skupiają się na tym, jak sztuka „działa” na odbiorcę, zamiast na tym, co dla niego „znaczy”. Przywołajmy fragment wywodu Marka Zaleskiego, który tropi w postspinozjańskich lekturach powinowactwa afektu i literatury (reprezentującej):

Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji. [...] [J]eśli nawet uchyla się reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. [...] W swoim przekładzie na znaczenie jest pochodną zwodniczej reprezentacji. Czy to nie przywodzi na myśl sposobu, w jaki żyje sama literatura? I ona, podobnie jak afekt, nie jest czymś, co sytuje nas w samym centrum doświadczenia bycia w świecie?⁷

7 M. ZALESKI: *Niczym mydło w grze w scrabble*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33.

8 Zob. L. CHOULIARAKI: *Post-humanitarianism. Humanitarian communication beyond a politics of pity*. „International Journal of Cultural Studies” 2010, vol. 13, no. 2, s. 838.

9 Zjawiska afektywne to procesy intencjonalne (czyli odnoszące się do obiektu), których efektem są działania przystosowawcze (w odpowiedzi na zewnętrzne lub wewnętrzne bodźce), ale i czynności poznawcze, skoro stanowią one schematyczne struktury interpretacyjne, które porządkują przeżywane doświadczenia (zob. więcej *Natura emocji*. Red. P. EKMAN, R.J. DAVIDSON. Tłum. B. WOJCISZKE. Sopot 2012).

10 Zob. więcej na ten temat w rozdziale *O społecznej reprodukcji przywileju oraz – szerzej – o politycznym charakterze sztuki* w: E. MAJEWSKA: *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznie- nia kultury*. Kraków 2013.

Jeżeli więc reprezentacji przypisujemy nie tylko funkcję ukazywania świata, lecz także możliwość proponowania odbiorcom sposobów myślenia o świecie i jego odczuwania, jak ujmuje tę kwestię Lilie Chouliaraki⁸, niemająca oczywiście nic wspólnego z kolonialnym dyktatem „najwłaściwszych” zachowań afektywnych⁹, to musimy zawiesić paradygmat odbioru sztuki jako bezinteresownego sądu smaku¹⁰. Poezja Bargielskiej ukazuje bowiem podmiot kobiecy „afektowany i afektujący”, mierzący się z językowym widmem owych doznań, rozprawiający się na marginesie tych zmagania ze skostniałymi w literaturze i sztuce ikonami kobiecości. Bohaterkami Bargielskiej są więc głównie „dziewczyny o zgubnych proporcjach” (*Przygoda*, DF) – wpisujące się w sztywne ramy percepcji jako afektowane piękne młynarki, ale jednocześnie momentalnie z tych ram występujące jako pantery (*Piękna młynarka*, DF). Najciekawsze w poezji autorki *Dating sessions* wydaje się to, że wysiłek redefinicji kobiecości nie przybiera formy wyraźnie zogniskowanego oporu, sprzeciwu wobec konserwatywnych, opresywnych wzorców i ról kobiecych. Bargielska nie tyle tworzy kontrreprezentacje na bazie krytyki reprezentacji zastanych w tradycjonalistycznym dyskursie, społeczeństwie (czy raczej dyskursie o społeczeństwie), ile rozbija ramy poznawcze i etyczne, które porządkują funkcjonujące przedstawienia w pary: opresywne – nieopresywne, adekwatne – nieadekwatne, postępowe – konserwatywne etc., za pomocą afektywnych obrazów – niespodziewanych, zaskakujących, „trzewnych” opisów:

Pantera czerstwi chleb, na który spojrzy, ma taki dar.
Młynarka ma dar też fajny, że ożywia mięso

Piękna młynarka, DF

W ten sposób blokuje horyzontalny ruch przesunięć między tymi pozycjami i „wyrzuca” nas poza nie, każąc spojrzeć na to, jak i dlaczego dochodzi do tych utożsamień. Scenki rodzajowe Bargielskiej (mażeńskie, macierzyńskie, romansowe), te opisywane z wewnątrz, jak i te obserwowane z dystansu, w żadnej mierze nie przypominają dydaktycznych ilustracji, etycznych programów, które wyznaczałyby najważniejsze reakcje podmiotów zaproszonych do podglądania tych intymnych sytuacji. Żaden z tych podmiotów nie zostaje „skolonizowany”, podporządkowany jednej obowiązującej emancypacyjnej „polityce przedstawienia”. Wspomniana wcześniej „boska perspektywa” („gdy jestem bogiem rozumiem że / to by mogło zaburzyć”) zastąpiona zostaje spojrzeniem podmiotu wyraźnie wskazującego nam kalki, przez które on sam patrzy, tłumaczącego w absurdalnych – na pierwszy rzut oka – połączeniach obrazów mechanizm projekcji nakładanych na to, co widziane. Strategia oporu nie tkwi więc w boskim moralnym nakazie różnicowania podmiotów (nie- i pełnoprawnych, słabszych i mocniejszych itd.) i „programowania” naszej afektywnej na nie reakcji, ale w demaskacji reguł samego procesu różnicowania, bez umieszczenia wyraźnych sygnałów, które z owych reguł powinniśmy odrzucić.

Percepcja i kreacja

W jaki sposób zatem Bargielska używa języka, jednocześnie demaskując jego normatywizujące funkcje i podkreślając afektywny potencjał? Jak sama podpowiada, język jest tutaj siłą sprawczą, narzędziem kreacji światów, nie istnieje jednak zamiast nich, ale przenika „żyjące”, transformuje, materializuje historie. Nie odsyła więc do pustego rejestru referencji, nie udaje też odbicia rzeczywistości. Produkuje zdarzenia, aktywizuje intensywności, uruchamia doznania. Staje się pasem transmisyjnym dla afektu¹¹, jednak transmitowany ładunek ponownie ulega rozproszeniu, nigdy nie dociera do nas w kształcie raz-na-zawsze zaprogramowanym:

[...] Język
uratował nas przed życiem, inni kochankowie
nie mają tyle szczęścia

40 czarnych książek, BB

Nic, o czym chcielibyście pisać, się nie wydarzyło,
więc moc nie musi truchleć.
I nie truchleje.

Harfa daje radę, BB

¹¹ Brian Massumi używa pojęcia transdukcji potencjału, zapożyczając je z wykładni Gilberta Simondona i tłumacząc jako „transmisję potencjału, którego nie sposób nie odczuwać i który dubluje i umożliwia ograniczające selekcje dokonywane przez aparaty aktualizacji i wdrażania, zarazem im się przeciwstawiając”. B. MASSUMI: *Autonomia afektu*. Tłum. A. LIPSZYC. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 131.

Z jednej strony językowi przypisywana jest „moc” przemiany świata, co brzmi dosyć górnolotnie, jednak, jak konsekwentnie pokazuje autorka *Bach for my baby*, język zawsze wybrzmiewa „skądś” – jest ucieleśniony, co wynika nie tylko z wieloznaczności samego słowa (odsyłającego do anatomii i abstrakcji), lecz także z konkretnej pozycji podmiotu, który owym językiem włada – zawsze ulokowanego w jakichś: przestrzeni, czasie, wspólnocie, narracji. Język ratuje przed życiem, „Teraz każde z nas może napisać / czterdziestą pierwszą czarną książkę / składającą się z tysiąca powtórzeń i tylko” (*40 czarnych książek*, BB) – zatem performatywna funkcja języka ostatecznie zostaje sprowadzona do „niemocy powtórzenia”. Z drugiej strony to, co atrakcyjne w literaturze, wynika z nieprawdopodobieństwa, niewydarzenia, niemożliwości powtórzenia. A jednak, znowu paradoksalnie, „moc nie musi truchleć”, więc językowe, nieistniejące poza literaturą byty nie stanowią jedynie ornamentacyjnego dodatku do życia dziejącego się poza światem przedstawionym. W tym nierozstrzygnięciu, podwójnym geście nadawania i odbierania literaturze rangi doświadczenia pozaestetycznego realizowana jest afektywna strategia tworzenia. Nie można bowiem powiedzieć, że Bargielska operuje kodem niereprezentacji, nie przedstawia i nie odsyła do przestrzeni poza językiem. Ale jednocześnie narracja ta nie jest tej przestrzeni podległa – prymarnego celu narracji nie stanowi porządkowanie, wyjaśnianie opisywanych wydarzeń. W tak zarysowanej dialektyce niezbędne jest uczestnictwo kolejnego podmiotu – czytelnika podążającego w semiotycznej trajektorii za „bytami pojęciowymi” – jak powiedziałyby Deleuze – ale równocześnie doświadczającego wrażeń wynikających z utożsamienia z przedstawieniem i wytrącenia z tej identyfikacji.

Reprezentacja, podpowiada Zaleski za Deleuze’em, jest epifanią intensywności. Estetyczne przeobrażenie afektu nie polega więc na próbie adekwatnego przełożenia doświadczanych poruszeń na język znaków, ale na „rozsunięciu” języka, który to zabieg umożliwia odbiorcy uzupełnienie opisywanej historii, powoduje doznania towarzyszące lekturze i ustawia go w ucieleśnionej relacji do nowo poznanych podmiotów. Autor *Anty-Edypa* podpowiada jednak, że „właściwy” mechanizm afektywny rodzi się już poza dziełem sztuki – w fabulacji niejako autonomicznej. Bargielska ukazuje właśnie ten ruch uniezależnienia afektu od przeżytych doznań i perceptu od percepcji – angażuje czytelnika w opisywane relacje, ujawniając mechanizmy ich powstawania. Nie zatrzymuje się jednak na etapie autotematycznych tłumaczeń procesu twórczego, idzie dalej: sugeruje przyszłe, możliwe drogi owych fabulacji, choć nie zarysowuje ich wyraźnie. Obok wspomnianego ucieleśnionego, mówiącego z konkretnej pozycji podmiotu najważniejszą instancją staje

się niezidentyfikowane „ty”/„wy”, które przestaje być pasywnym biorcą, ma aktywnie współtworzyć dalszy ciąg historii:

I jeśli cokolwiek czuję,
weź mi to opowiedz

Awanturystyka, BB

Tę właśnie cechę stylu Bargielskiej widzę jako główny element procesu „twórczej fabulacji”, „stawania się” kimś/czymś innym czy „rezonowania jednego w drugim”, jak to określa Deleuze:

O każdej sztuce należy powiedzieć: artysta pokazuje afekty, wymyśla afekty, tworzy afekty w związku z perceptami lub wizjami, które nam przedstawia. Tworzy je nie tylko w swoim dziele, ale daje nam je i sprawia, że stajemy się wraz z nimi, wciąga nas w to, co połączone¹².

12 G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?* Tłum. P. PIENIĄŻEK. Gdańsk 2000, s. 194.

Typowa dla Bargielskiej strategia powoływania do istnienia niewydarzonych światów polega na odmowie konkretyzacji, dopełnienia, a nawet „dalszej próby opisu”. Zazwyczaj strategia ta przybiera formę zabawnej, nieco absurdalnej scenki, polegającej na zestawieniu podmiotu i obserwowanego, wyizolowanego, bo obserwowanego z nie wiadomo jakiej perspektywy bohatera:

Tam i z powrotem oznacza, że ten sam gość co zawsze
je tę samą bułkę i czyta tego samego Miłosza.
Boję się tej bułki, bo nie umiem być ta sama
choćby przez dwa kolejne mgnienia oka.

Awanturystyka, BB

Albo w nieco poważniejszym tonie, w nadrealistycznej konwencji czy w obrazkach rodem z literatury gotyckiej, rozbrajanych ironicznym komentarzem, co w całości zyskuje groteskowy charakter:

moja żona płacze. inaczej miało wyglądać
nasze życie w wierszu. [...]

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

pani jeżowa, DS

W tym zabiegu tworzenia sytuacji afektywnych, wyrażania nie wprost, kluczowym momentem staje się „zrozumienie metafory” (jak podpowiada tytuł wiersza z tomu *Bach for my baby*), bo ta zazwyczaj zbudowana jest w poezji Bargielskiej na paradoksie, polega na zawieszeniu rozstrzygalności sensów wydarzeń, zapętleniu kreowanej czasoprzestrzeni. Dominujący w tych tekstach motyw utraty realizowany jest w dialektyce nieodmówienia i nadwyrażenia, to znaczy jednocześnie nie można tej straty opisać i powraca ona w kalejdoskopie pozornie niezwiązanych z sobą obrazów. Każda metafora petryfikuje przeżycie, dlatego rozpedzona maszyneria języka przenosi afekt z jednego obrazu na drugi, aż w końcu zostaje zahamowana. Dalsze próby opisu pozostają w gestii czytającego. Narracja literacka nie stanowi więc jedynie narzędzia porządkującego makro- czy mikrohistorie, ale również je antycypuje. Staje się więc punktem wyjścia kreacji własnych światów, ustanawiania nowych ram widzenia siebie i innych, doznawania wrażeń towarzyszących tym metamorfozom oraz krytycznego śledzenia całego tego procesu.

Bargielska ponadto często stosuje strategię budowania świata symultanicznie istniejącego w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, strategię, która powoduje efekt zaskoczenia, wytrącenia z zaprogramowanych schematów odbioru i oczekiwania (wspomina o nim Massumi), wynikającego z niewspółmierności treści i konsekwencji, które owa treść powoduje¹³. Tę intensywność doznania (afekt właśnie) można osiągnąć jedynie za pomocą paradoksu, a percepcja rejestruje ją jedynie punktowo – dostrzegamy zerwany ciąg wydarzeń, odczuwając dyskomfort wynikający z braku przy czynowo-skutkowego ciągu, który porządkowałby poszczególne akty – najważniejsze punkty narracji. Spójrzmy na trzy przykłady „punktowej, uporczywej żałobnej pamięci matek”¹⁴:

I ten najgorszy moment, gdy jestem dzieckiem,
dzieckiem za szafą, pod stołem, ukrytym
za paltami niezapowiedzianych gości, płaczącym,
proszącym bez wiary, mającym się urodzić.

Zrozumienie metafory, BB

Odtąd przydzielone ci niesiesz sam, nie zmieniając się,
bo z kim.

Znienacka pojawiające się motyle lub tęczę
bierzesz za to, czym naprawdę są – zapowiedź nagłej
śmierci,
twojej i twoich na wiele pokoleń we wszystkie możliwe
strony.

Projekt wymiany ramek we wszystkich obrazkach, DF

13 Zob. B. MASSUMI: *Autonomia afektu...*, s. 112.

14 A. LIPSZYC: *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 54.

To jest ten. Ten to nie jest. Widzicie tę kobietę?
Też ją widzę, tyle że od środka. Agfo, która kochasz czerwień,
popatrz ze mną na tę kobietę, którą ja widzę od środka
i powoli oswajam się z myślą, że nie ma wielu takich kobiet,
i z drugą, dość podobną, że kobiet takich są miliony.

Popatrz na mnie, Agfo, gdy jeszcze mogę się odwrócić
i nie muszę być lepsza od poprzedniej mnie, bo to zawsze
jestem ja, bo on nie dotknąłby nikogo, kto nie byłby mną,
w tym, przeszłym ani przyszłym życiu. Właściwie myślę,
że go urodziłam, Agfo, właściwie myślę, że mogłam to zrobić.

To nie jest żaden z tych słodkich arbuzów, BB

Bohaterowie widziani są „od środka” – z perspektywy, która umożliwia rekonstrukcję świata sprzed ich narodzin i po ich śmierci. Jednocześnie są wyjątkowi i podobni do wszystkich innych. Zmieniają się w relacjach z innymi podmiotami, ale są zawsze sobą („bo to zawsze jestem ja”). Płaszczyzny czasowe się mieszają, tworzy się coś na kształt zapętlonego ciągu zdarzeń, który jednak nie zostaje domknięty jako cykl – dziecko prosi o to, żeby mogło się nie urodzić, a zapowiedź nagłej śmierci nie zostaje urzeczywistniona. Poetycka narracja nie pełni więc funkcji objaśniającej, regulującej, rytualizującej czy mitologizującej historii podmiotu/podmiotów tych wierszy. To nie jest „język, / w którym mogłabym zostać tak bezboleśnie zbawiona, / który miałeś mi wymyślić, a nie wymyśliłeś” (*Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*, BB). Bargielska skupia się na ilustrowaniu nie tyle przypadkowości, ile jednostkowości doświadczeń, nie zamykając ich nieprzekładalności, niezrozumiałości w dobrze znanych symbolach, ale rozpisując owe doświadczenia w oksymoroniczne frazy.

Podobny efekt autorka osiąga w prozie, w której zaciera się granica pomiędzy tym, co się stało, a tym, co się staje i co mogłoby się stać. Sny, fantazje mieszają się z rzeczywistością, dodatkowo jeszcze wziętą w cudzysłów, bo całość poprzedzona jest głosem odautorskim dotyczącym procedury stwarzania postaci. Z tej pozornej niekonsekwencji rodzi się właśnie efekt napięcia, czytelniczej niewygody, bo kiedy raz po raz identyfikujemy się z bohaterkami-narratorkami, okazuje się, że „to była tylko taka konstrukcja” (ML, s. 19)¹⁵. To napięcie uruchamia jednak proces współkreacji historii, która polega nie tyle na konkretyzacji i uzupełnianiu miejsc nie-dookreślonych, ile na współ-czuciu opartym na niepowtarzalnej w przypadku każdej lektury strukturze utożsamień i wykraczających poza nie autonomicznych „twórczych fabulacji”.

W teorii aktów mowy Johna L. Austina konwencja jest warunkiem realizacji komunikatu – dotyczy to również komunikatów

15 Więcej o konstrukcji świata przedstawionego *Małych lisów* zob. w: M. GŁOSOWITZ: *To będzie opowieść o wszystkim*. „FA-art” 2013, nr 1-2.

afektywnych. Cechą dystynktywną poezji Bargielskiej jest jednak zonglowanie konwencjami, rozbijanie schematów, ilustrowanie językowych idiosynkrazji – w ten sposób, można by rzec, afekt uniezależnia się od komunikatu, staje się wielokrotnie tu omawianym naddatkiem znaku. Struktura afektywna zawiera zatem szczeliny powstałe „między obrazem a rzeczywistością, na którą obraz ten oddziałuje”¹⁶, „marginesik” – jak mówi Bargielska (*Kolego, kolego, zostaw marginesik*, BB). Luki nie biorą się jednak z ograniczeń języka, niemożliwości wypowiedzenia tego, co niewerbalne, ale z zachwytu nad tym, co potencjalne, z afirmacji możliwości, z ironicznej kondycji podmiotu:

[...] możesz [...] głaskać mnie aż się rozpadnę
na sto szklanych kul, w każdej inny wariant nas.

Ona mówi: powiedz do mnie „perełko”, na próbę nowego
języka, zanim w trzeciej kuli pożre nas lijopard.

In love again, CS

Afektywność tych wierszy nie wynika tylko z przypadkowości historii czy ich „nieprawdopodobieństwa”. Konstrukcja podmiotu, rzec można: paradoksalnie, zbudowana na ciągu zerwań i strat, ukazuje mechanizm, który Jacques Derrida nazywa heteroafekcją (ang. *hetero-affection*), wizualizowany w figurze synkopy – w muzyce termin ten oznacza przesunięcie akcentu z mocnej części taktu na słabą¹⁷, a w medycynie – chwilową utratę przytomności spowodowaną krótkotrwałym niedotlenieniem mózgu¹⁸. Kontinuum zostaje więc zerwane. To, co inne, słabsze, niedosłyszalne, jest doświadczeniem fundującym konstytucję „ja”, które momentalnie może się przeobrazić i stać innym podmiotem („w każdej inny wariant nas”). Opowieść o uczuciach, z zasady intymna, nie jest więc hermetyczną opowieścią jednego spójnego podmiotu (autoafekcja jest zawsze heteroafekcją, podpowiadają Derrida i Malabou): „Afekty nie są moje, są mi dane”¹⁹ – Bargielska w poetyckiej frazie ujmuje to w „rozszczelnieniu” składni na „ja” i „ty”, w połączeniu liryki konfesji i zwrotu do adresata:

I jeśli cokolwiek czuję,
weź mi to opowiedz

Awanturystyka, BB

[...] bo i tak nie ma
ciebie beze mnie czy tam mnie bez ciebie

Tysiąc żalów, BB

16 M. BAL: *A gdyby tak? Język afektu*. Tłum. M. MARYL. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 167.

17 W twórczości Bargielskiej znajdziemy nawet ślady inspiracji muzycznych, choć odmawia im ona owego afektywnego sprawstwa: „Jeśli nie znajdziesz tego / u Purcella czy Szostakiewicza, / a pewnie nie znajdziesz, / szukaj tego nisko, w grudniu, w lesie” (*O tej porze roku, o tej porze dnia*, BB).

18 Zob. A. JOHNSTON, C. MALABOU: *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*. New York 2013, s. 23–24.

19 *Ibidem*.

Wydaje się więc, że aporia jako główna kategoria postmodernistycznej szkoły lektury nie zostaje w wierszach Bargielskiej przewyciężona – poetka porzuca celebrację nieprzedstawialności wynikającej z organizacji języka, odczytując ową językową fałdę jako naddatek znaczeniowy, mieszczący afektywny potencjał języka. Arbitralność języka zostaje niejako unieważniona w zabiegu jego animizacji – język staje się abstrakcyjnym narzędziem komunikacji, służącym do „oblizywania” poranionych łokci:

Język, w którym moje imię znaczy „więcej kwiatów”,
albo „drapieżny mech”, albo „grupka dziewcząt
zrzucających sukienki w kolorze tytanowej bieli
na smoczą trawę, która w nocy oblega i zdobywa
łóżka kleryków”, jest taki? I czy należy do ciebie?

Bo, wiesz: łokcie tak miękkie, że rani je pościel,
gdy opierając głowę na dłoni śledzę na twojej twarzy
historię podbojów mniejszych, ładniejszych narodów
przez większe, brzydsze narody, tym właśnie językiem
oblizać trzeba szybko i śpiewnie, by rychlej się goiły
i znów można było je ranić.

Wiersz na „p”, CS

Z twarzy wyczytuje się więc jak z zapisanych dziejów cywilizacji karykaturalną historię podboju narodów, język zaś sprowadzony zostaje do fizyczności, przestaje być medium, narzędziem transmisji znaczeń i obrazów, staje się ciałem. Ten poetycki gest odwrócenia porządków w kontekście rozważań dotyczących afektywnego sprawstwa literatury wydaje się symptomatyczny – parafrazując słowa Mieke Bal:

To doprawdy paradoksalne: daleka od bycia jedynie ćwiczeniem umysłu, filozofia [literatura – M.G.] działa afektywnie, a wręcz cieleśnie²⁰.

20 Zob. M. BAL: *A gdyby tak?...*, s. 179.

Monika Glosowicz

Impossible Worlds of Justyna Bargielska Affective Reading

Summary

The article is a result of an affective reading of poetry by Justyna Bargielska. Such analytical practice, amply utilizing tools proposed by theoreticians of the so-called "affective approach", becomes first and foremost a reconstruction of affective strategies, which found poetic spaces. A feature representative of Bargielska's works are descriptions of impossible worlds, in which she reveals mechanisms of perception and creation, at the same time exposing normative functions of language and emphasizing its affective potential. In thusly outlined reading model, the participation of another subject – a reader, following "conceptual entities" along a semiotic trajectory – is also problematized as an experience, which stems from an autonomy of fictionalization awarded to the reader.

Monika Glosowicz

Les mondes impossibles de Justyna Bargielska Vers une lecture affective

Résumé

L'article est le fruit d'une lecture affective de la poésie de Justyna Bargielska. Cette pratique analytique s'appuyant sur des outils proposés par les théoriciennes et théoriciens du « tournant affectif », devient avant tout une reconstruction des stratégies affectives instaurant des espaces poétiques. Les descriptions des mondes impossibles demeurent représentatives pour Justyna Bargielska. Dans le cadre de ces mondes, elle met en lumière les mécanismes de la perception et de la création, en dévoilant ainsi les fonctions normatives de la langue et en soulignant son potentiel affectif. Le modèle de lecture ainsi défini implique la participation d'un sujet suivant, c'est-à-dire du lecteur poursuivant des « entités conceptuelles » dans une trajectoire sémiotique qui est interprétée en plus comme une expérience conditionnée par l'autonomie de la fabulation qu'on attribue à ce modèle.

Czy Leda może zjeść łabędzia?

* Tekst stanowi zapis wykładu wygłoszonego 28 maja 2014 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Poproszono mnie, żebym powiedziała co nieco o syrenach, o ich występowaniu w literaturze i życiu, ale nie zrobię tego: skutecznie paraliżuje mnie nie tyle drugorzędna w sumie wątpliwość, czy syreny są, ile pytanie, czym są. Sama bym go sobie zresztą nie zadała, ale moja córka spytała ostatnio, czy syreny są ssakami. Użytkowa – i nie tylko w sensie reklamowym – wartość piersi kobiecych, rozstrzygająca o tym, że człowiek jest ssakiem, ta funkcja, którą osobiście cenię sobie po granice fetysyzacji, jakoś w moim pojęciu nie pasuje do syren. Trudno mi sobie wyobrazić na przykład karmiącą madonnę El Greca z rybim ogonem. El Greco przyszedł mi do głowy z powodu głębokiej kolorystyki i pionierskiego podejścia do problemu sztucznego światła: zakładam, że tam, gdzie żyją syreny, światło może być bądź sztuczne, bądź żadne, i gdybym miała gdzieś szukać wyobrażeń syren lub kryptosyren, to wśród dzieł mistrzów monochromatycznego luminizmu, nawet jednak tam nie szukałabym syren karmiących piersią. Potknąwszy się więc na taksonomii, a właściwie etymologii jako podstawie taksonomii, wybieram stworzenie, co do którego tożsamości nie muszę mieć specjalnych lęków: jest to łabędź. Łabędź jest drobiem.

I tylko pozornie na chwilę od łabędzia teraz odejdę. Termin *comfort food* ma stosunkowo długą tradycję. W słowniku Webstera zagościł trzydzieści siedem lat temu i oznaczał tradycyjnie przygotowane potrawy odwołujące się do nostalgicznych i sentymentalnych wspomnień. W skrócie: jedzenie na pocieszenie. Od 1977 roku obrósł w doprecyzowania: narodowe, ale też psychologiczne i genderowe. Wykazano, że mężczyźni w kryzysie zazwyczaj wybierają gorące posiłki mięsne bądź oparte na mięsnych wkładkach zupy, kobietom natomiast częściej zdarza się skłonność – choć nie dominuje ona – do słodkich przekąsek. Inna rzecz, że to kobiety, zdaniem psychologów, są odpowiedzialne za włączenie do teorii jedzenia na pocieszenie kompletnie z nią niewspółgrającego poczucia winy i wstydu, związanych paradoksalnie z konsumpcją właśnie owego mającego pocieszać jedzenia. Moim zdaniem jest to wystarczający powód, żeby kobiety jedzące w stresie czekoladę zwyczajnie z tego wywodu wyłączyć, chyba że jest to gorzka czekolada we własnoręcznie przygotowanym chili con carne.

Przez ostatnie czterdzieści lat doprecyzowano również pojęcie *comfort food* w sensie biochemicznym: od jakiegoś czasu uważa się, że to wysoka zawartość węglowodanów sprawia, że *food* jest jeszcze bardziej *comfort*. To może być przykry znak ery prozaku, gdy zakładamy, że pocieszenie nie tylko musi być natychmiastowe, ale w dodatku może być też nietrwałe. Radość, jaką odczuwa mózg z talerza makaronu, jest, owszem, euforyczna i wizjonerska, ale krótka. Nie zmienia to faktu, że tradycyjne pojęcie wielu kultur o jedzeniu, które może dać pocieszenie, coraz bardziej odbiega od obecnie lansowanej pod hasłem *comfort food* węglowodanowej tyranii.

Kiedy bowiem przyjrzymy się porównawczo jadłospisom różnych krajów, w części odpowiedzialnej za zwalczanie chandry, egzystencjalnej pustki czy też rozpaczy o nierozpoznanej etiologii nieodmiennie znajdziemy drób, który sam z siebie węglowodanów zawiera raczej niewiele. Polski rosół, czyli żydowska penicylina, jako *chicken soup* stanowi filar segmentu *comfort food* w Australii i Nowej Zelandii, jako *chicken noodle soup* w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. *Chicken sopas* pocieszają Filipińczyków, Szkotom pomaga kurczakowa zupa pod postacią *cock-a-leekie soup*, wersji z porami i niekiedy ryżem. Narodowe szkockie danie oryginalnie jest zresztą wariantem francuskiej zupy cebulowej, co nie zmienia faktu, że przepis z porami po raz pierwszy wydrukowano w 1598 roku, więc jeśli chodzi o uruchamianie pokładów nostalgii i sentymentów, to ta zupa zdecydowanie ma co uruchamiać (tylko dla przypomnienia powiem, że po 1598 roku w historii Szkocji miały miejsce takie nostalgiczne wydarzenia, jak: rzeź w Glencoe, katastrofa mostu nad Tay i zamach nad Lockerbie). Podobnie częste – również w sensie geograficznym – jest zaufanie, jakie ludzkość pokłada w drobiu pieczonym. *Roast chicken* pociesza mieszkańców Antypodów i Brytyjczyków, ale jest też znakomicie obecny w kuchni azjatyckiej, a przede wszystkim w wersji tej kuchni przykrojonej na rynek europejski. Jeszcze nie tak dawna popularność przeróżnych „chińczyków”, w sensie geopolitycznym będących zresztą zazwyczaj Wietnamczykami, brała się, moim zdaniem, z niesłychanego potencjału łagodzenia emocjonalnych napięć, jaki ma w sobie kurczak w cieście. Pamiętam zresztą okres w historii tej gałęzi środkowoeuropejskiej gastronomii masowej, gdy kolorowe gazety próbowały nam od czasu do czasu wmawiać, że to nie kurczak, tylko pies, i nie przypominam sobie, by hormonalna odpowiedź mojego udręczonego wiecznym stresem organizmu na tego, dajmy na to, nawet psa była mniej dziękczynna niż na prawdziwego kurczaka. Oczywiście dopóty, dopóki nie dopuściłam do siebie na serio myśli, że to może być pies.

Dość przypomnieć przynajmniej dwa słynne obrazy z europejskiej literatury, na których drób wyrasta na centralną, mityczną,

wszelkie wokół siebie życie z jego aktywnościami organizującą postać. Pierwszy pochodzi z *Opowieści wigilijnej* Dickensa. Prawdopodobnie wszyscy znamy tę scenę, gdy odmieniony Scrooge dokonuje po swoim przemienieniu swoistego *coming outu* za pomocą aktu konsumpcjonizmu – wysłał przechodzącego ulicą chłopca po „tego wielkiego indyka, który wczoraj wieczorem jeszcze wisiał w oknie wystawy”. Są święta Bożego Narodzenia, indyk jest zakupem, zgadza się, naturalnym. Trochę może dziwić, że poprzedni, zły Scrooge w ogóle zwrócił na niego uwagę – i to, że nowy Scrooge bez zażenowania przyznaje, że i w życiu starego Scrooge’a indyk był symbolem na tyle potężnym, iż w całej swojej nienawiści do tego, co ptak symbolizował, nie miał bohater tej nienawiści wystarczająco dużo, by skutecznie wyprzeć do podświadomości fakt, że tego indyka rozpaczliwie pragnie, choćby po to, by posłać go następnie swojemu mającemu kochającą rodzinę i bardzo chorego synka Tima kanceliście.

Inna rzecz, że ciekawy jest sposób, w jaki Dickens wprowadza indyka: jego pierwsze pojawienie się w tekście uszczęśliwiłoby współczesnych zwolenników węglowodanowej, czyli cukrowej, teorii *comfort food* wraz z jej kobiecym, opartym na winie, wstydzie i czekoladzie, odłamem. Wśród prezentów, jakie dostają dzieci niedoszłej partnerki życiowej głównego bohatera, w wizji, którą ma dla Scrooge’a pierwszy z duchów, znajdują się mebelki dla lalek: „Jakaż rozpacz wywołało przypuszczenie, że jedno z dzieci, wzięwszy do ust maleńką brytfannę z kuchni dla lalek, połknęło znajdującego się w niej indyka z cukru... Jaką ulgę uczuli wszyscy, gdy okazało się, że to był fałszywy alarm...” – opisuje tę scenę Dickens. Maleńki cukrowy indyk urośnie wraz z procesem nawracania się głównego bohatera do rozmiarów giganta z wystawy, którego nie sposób przeoczyć, ale rósł będzie stopniowo, będąc między innymi częścią w dużej mierze drobiowego świątecznego bufetu w kolejnej wizji. Narośl na końcu nosa, o której Dickens pisze, że przypominała korale indyka, jest zaś atrybutem męczyzny, który w jednej ze scen, ukazanej Scrooge’owi przez ducha świąt przyszłorocznych, a więc dla bohatera potencjalnie ostatnich, dzieli się ze swoimi towarzyszami ciekawością, co denat zrobił z pieniędzmi. Nie jest więc, jak widać, indyk symbolem tak niegroźnym i jasnym, jak mogłoby się wydawać, a mnie osobiście niepokoi komentarz narratora, że „trudno było wprost uwierzyć, żeby tak wielki i ciężki ptak mógł się utrzymać na własnych nogach”. W tym przypadku chodziło prawdopodobnie o podwójnie pozytywny literacki efekt uwydatnienia: z jednej strony nowej, hojnej osobowości bohatera bez zbędnego gadania o tym, jaka ona jest nowa i hojna (tym bardziej że w samym finale bez opisowych, moralizujących dosłowności się jednak nie obyło), z drugiej – komizmu, gdy dla ptasiego

truchła trzeba wezwać dorożkę. We mnie jednak to zwątpienie w naturalną motorykę potwora wyrosłego, przypomnijmy, z cukrowego gadżetu, budzi przeczucie, że mam do czynienia z czymś kosmicznym albo też religijnym, albo i to, i to.

Religijna jest zdecydowanie scena z tekstu Andersena (w przekładzie Cecylii Niewiadomskiej): „Dziewczynka zapaliła drugą [zapałkę] bez namysłu. Jasne światelko padło na mur szary, który w tym miejscu stał się przezroczysty, niby muślin cieniutki. I ujrzała w głębi duży, jasny pokój, stół nakryty czystym, bielutkim obrusem, na nim talerze, szklanki, a na samym środku ogromna gęś pieczona na półmisku, pachnąca, nadziewana jabłkami, śliwkami. Gęś poruszyła się nagle, zeskoczyła na ziemię z nożem i widelcem w zarumienionej piersi i zaczęła posuwać się w stronę dziewczynki”. Uprzednio pierwsza zapałka ukazuje dziewczynce płonący piec, w którego ogniu przez chwilę może się ona ogrzać, a mnie, pełnym desperacji, a także irracjonalnej w sumie wiary sposobem, w jaki zostaje przez dziewczynkę użyta, przywodzi na myśl fragment sekwencji *Stabat Mater*:

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Przełożona przez Białoszewskiego „Chrystusowe ukochanie niech w mym sercu ogniem stanie, krzyża dzieje we mnie wtul”, a przez Staffa „Niechaj serce moje pała, By radością mą się stała Miłość, którą – Chrystus Bóg” strofa ta jest, jak pierwsza zapałka dziewczynki z zapałkami, aktem strzelistym, w którym wyraża się nie tyle miłość, ile pragnienie miłości, miłości, którą opisuje się fizykalnie – bo jak inaczej – za pomocą takich parametrów, jak temperatura (wysoka) i stan skupienia (plazma, czyli najbardziej tajemniczy ze wszystkich stanów skupienia, ten, z którego zrobione są gwiazdy). Jeśli zaś gęś, która zdecydowanie martwa, przebita nożem i widelcem zeskakuje z odświętnego, do złudzenia przypominającego ołtarz stołu i posuwa się w stronę bohaterki, nie miałyby być w jakiś sposób figurą Chrystusa, to ja już nie wiem, czym mogłaby być.

Wróćmy teraz do Ledy. Żeby z grubsza przypomnieć sytuację, w jakiej ją jeszcze w okolicach tytułu zostawiliśmy, posłużę się wierszem W.B. Yeatsa w przekładzie Stanisława Barańczaka *Leda i łabędź*. Wierszem, a nawet sonetem:

Spadł na nią nagłym ciosem: nad oszołomioną
Trzepot ogromnych skrzydeł, kark w twardym uchwycie

Dzioba, uda pieszczone łap czarniawą błoną,
Pod jego piersią – serca jej spłoszone bicie.

Jakże mają jej palce paniczne i błędne
Odepchnąć od słabnących ud pierzastą chwałę?
Jak ciało, przygwożdżone obcym serca tętnem,
Umknąć ma przed naporem piersi śnieżnobiałej?

Dreszcz lędźwi w jednej chwili łono jej zapładnia
Zwalonym murem, dachem płonąącym i wieżą,
Śmiercią Agamemnona. Przebita tym dreszczem,

Pod dziką krwią powietrza uległa, bezwładna,
Czy razem z jego władzą przyjęła i wiedzę,
Zanim zobojętniały dziób puścił ją wreszcie?

Prefiguracyjnie biorąc, Leda dla Yeatsa jest Marią, zapłodnioną przez – co prawda innego – Boga, jakiś czas później i z innymi efektami (tutaj wojna trojańska, tam koniec przedchrześcijańskiego świata), ale gratyfikowaną podobnie: również Marię za jej udział w kształtowaniu się historii wynagradza się wiedzą. W oryginale początek jest nieco bardziej i pneumatyczny, i pneumatologiczny zarazem: „a sudden blow” został przez Barańczaka przełożony jako „nagły cios”. Gdyby udało się zachować to znaczenie związane z podmuchem czy wianiem, już w dwóch pierwszych słowach mielibyśmy zestawione nie tylko te dwie kobiety, Ledę i Marię, lecz także filozofię grecką z chrześcijańskim wyobrażeniem o Duchu Świętym, a potem z dwudziestowieczną filozofią dialogu. W jaki sposób to podobieństwo pomoże Ledzie zjeść łabędzia? Dzięki matematycznej metodzie modelowania, a dokładniej, w tym konkretnym przypadku, dzięki odwróconemu modelowaniu.

Nie wiem, czy odwrócone modelowanie istnieje. Niewykluczone, że jest to moja autorska, mocno niedoskonała metoda, będąca czymś w rodzaju objawu zespołu Aspergera dokładnie tak samo, jak objaw brudnych kolan może świadczyć o niedoczynności tarczycy. Modelowanie matematyczne, jak wszyscy prawdopodobnie wiemy, to opisanie za pomocą języka matematyki zjawisk nie do końca matematycznych: biologicznych, ekonomicznych, jeśli ekonomicznych, to i społecznych i tak dalej. Matematyczne modele tworzy się po to, żeby zrozumieć rzeczywistość, owszem, ale przede wszystkim, aby uniknąć wprowadzania w rzeczywistości zmian, których skutki nie są przewidywalne na pierwszy rzut oka, a tym samym bezpieczne (bądź bezpieczne dla tych, którzy wiedzą, gdzie jest schron). Z odwróconym modelowaniem mamy natomiast do

czynienia wtedy, gdy bierzemy rzeczywistość i badamy ją tak długo i na tyle sposobów, aż będziemy w stanie podać rozwiązanie równania, którym tę rzeczywistość chcemy opisać. Nie muszę chyba dodawać, że wyłącznie kwestią naszego widzimisię jest, co uznamy za rzeczywistość, a co za równanie.

Chcąc umożliwić Ledzie zjedzenie łąbiedzia, który ją zgwałcił, w pierwszej kolejności uczynię ją bohaterką mojego równania, tym samym Marię stawiając po stronie rzeczywistości i jako rzeczywistością poddając badaniu. Koniec przedchrześcijańskiego świata, który w swej istocie jest zwiastowany przez Zwiastowanie, to początek ery kłopotliwych prezentów (skoro Maria jest „pierwszą obdarowaną”) – sakramentów, z sakramentem Eucharystii na czele; część chrześcijan podchodzi do większości z nich, jak wiemy, z rezerwą lub nakłada na przyjmującego sakrament pewne synergizujące wymogi. Sposób, w jaki sakramenty – w tym Eucharystii – działają, na szczęście nie ma dla Ledy znaczenia, istotny jest sposób podania.

„Ciało moje jest prawdziwym pokarmem, a Krew moja jest prawdziwym napojem. Kto spożywa moje Ciało i Krew moją pije, trwa we Mnie, a Ja w nim. To jest chleb, który z nieba zstąpił – nie jest on taki jak ten, który jedli wasi przodkowie, a poumierali. Kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki” – ten, jeden z podstawowych dla dogmatu o transsubstancjacji tekstów znajdziemy w Ewangelii św. Jana. *Nota bene* warto zauważyć, że w sensie dosłownym zdecydowanie jest w tym tekście mowa przede wszystkim o węglowodanach. Krew, w pewnym sensie, jest, owszem, koktajlem proteinowym, ale już wino, które procesem transsubstancjacji jest wraz z chlebem objęte, to czysty cukier. W Przeistoczeniu bierze udział cukier.

Rzeczywistość, w której Maria otwiera erę dostępności sakramentu Eucharystii, nie jest rzeczywistością, w której sama z sakramentu korzysta, dlatego aby w ogóle myśleć o analogii między Ledą a Marią w odniesieniu do tej pierwszej pokarmowych dylematów, trzeba powołać się na przykład na Edytę Stein, która udowodniała, że Maria jest znakomitą matrycą, punktem odniesienia dla każdej kobiety. Jeśli uczyni się zastrzeżenie, że nie dla każdej, ale dla każdej poszukującej punktu odniesienia kobiety, to istotnie coś w tym jest. Statystycznie znakomita część kobiet pozycjonujących się względem Marii znajduje się w taki czy inny sposób w kręgu osób zainteresowanych – przez regularne przyjmowanie, ale i przez bycie z przyjmowania wykluczonymi na mocy kościelnych restrykcji – sakramentami, w tym Eucharystią. Mini-Maria, która z jednej strony miota się między *fiat* i *nie-tak-całkiem-fiat*, z drugiej zdarza jej się przecież przyjmować Boga pod postacią skrobiowego krążka, jest tym elementem rzeczywistości, któremu Leda już na

luzie może w moim równaniu odpowiedzieć. Z łabędziem problem będzie o wiele mniejszy: nominalnie był bogiem, biochemicznie składał się głównie z protein, jego zjedzenie przez Ledę z jednej strony wyjaśniałoby, dlaczego gdy przyszło do definiowania *comfort food*, oparto się głównie na drobiu, z drugiej prefigurowałoby Eucharystię jako najdoskonalszy rodzaj jedzenia na pocieszenie. Tak więc Leda może zjeść łabędzia. Pytanie tylko, czy chce.

Mózg kałamarnicy Humboldta

Z Justyną Bargielską rozmawia Beata Mytych-Forajter

1 Wykład Justyny Bargielskiej został wygłoszony 28 maja 2014 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

BEATA MYTYCH-FORAJTER: Ponieważ dzisiaj mówiłaś (też) o zwierzętach¹: był łabędź, był drób, skrzydła gołębic, a nawet pierwotna plazma – przygotowałam zestawienie, z którego wynika, że w Twoim pisaniu jest mnóstwo „pierwiastka zwierzęcego”. Pobieźna statystyka pozwala stwierdzić, że „zwierzęce” to jeden z Twoich najważniejszych tematów. Zobacz. To są Twoje zwierzęta. Zobacz, jak ich dużo. Zobacz, ile masz zwierząt.

JUSTYNA BARGIELSKA: To są zwierzęta?

B.M.F.: Tak, przemieszane z roślinami, ale głównie zwierzęta.

J.B.: O, matko... (śmiech).

B.M.F.: Raczej się nie wymówisz, że ich nie ma. Obejrzałam też Twoje książki: na okładce *Bach for my baby* pies sika na samochód, na okładce zbioru *Szybko przez wszystko* stoi suka, w ilustrowanym tomie *China shipping* jest zdjęcie małp, kota, gołębia, mew, kury, egzotycznej ryby i tygrysa. Na jednym z obrazków rysunkowa Ty rzucasz psu bumerang, by dostać nim (nie psem) w głowę. A co najlepsze, cały tom dedykowany jest „żółwiowi wyspindranemu”? Skąd Ci się to bierze?

J.B.: Zacznę od tego, że się przeraziłam tą listą, którą mi tu położyono...

B.M.F.: Nie policzyłam, ile masz tych zwierząt. Najciekawsze jest jednak to, że idziesz w stronę coraz bardziej egzotycznych gatunków. W *Małych lisach* moją faworytką jest kałamarnica Humboldta i skrzydlice jaskiniowe, czyli ryby-motyle. To wymaga wiedzy, i to specjalistycznej. Kto w ogóle wie, że jest taki stwór jak kałamarnica Humboldta?!

J.B.: Wiesz, trzeba się kałamarnicą Humboldta fascynować, odkąd się pierwszy raz usłyszało nazwę kałamarnica Humboldta, i teraz wydaje mi się, jak patrzę na to, na tę listę Twoją, że musiałam się kałamarnicą, w ogóle zwierzętami, rzeczywiście fascynować, przenosić je do tego, co piszę, już od raczej dawna. Od samego początku tak naprawdę. Wiesz, można to wytłumaczyć prosto: jak miałam czas, to oglądałam filmy, których narratorką jest Krystyna Czubówna, znana nam wszystkim. Nikt inny poza Krystyną Czubówną nie powinien tego czytać, ale kiedy ona to czyta, to nabiera to wielu dodatkowych wymiarów. A z drugiej strony, no

nie wiem, gdyby się tak przyjrzeć proporcjom pomiędzy tym, ile tego jest w tym, co piszę, a ile tego jest w tym, co przeżywam normalnie na co dzień, ile zwierząt mnie spotyka normalnie: zaledwie tutaj w ciągu ostatnich dwóch godzin spotkały mnie przynajmniej dwa zwierzęta w taki sposób, że jakoś wpłynęło to na moje życie: zamówiłam żeberka i to jest już jedno zwierzę... Nie, właściwie spotkałam trzy zwierzęta, ponieważ Olek [Nawarecki] zrobił awanturę, że powinnam zjeść jagnięcinę, bo to jedyna rzecz, która pasuje i do tematu mojego wykładu, i do tego, że tu jestem, i też cenowo pasuje, no więc – że mam zjeść jagnięcinę. Ja powiedziałam, że jagnięciny nie zjem, zjem żeberka, po czym przyniesiono mi kurczaka, no i tego kurczaka odniesiono, przyniesiono żeberka. Czyli to są trzy zwierzęta, a jedno w dodatku w dwóch wcieleniach: to znaczy jako pożądane zwierzę i potem to, które się jednak dostało na koniec. Gdybym była lobbystą i trzeba by było mnie przekonać do czegoś, przekupić, dokonać korupcji na mnie – bardzo dobrym prezentem byłby roczny bilet do zoo, ponieważ ja kupuję roczne bilety do zoo dość obsesyjnie. To znaczy, jak już widzę, że się kończy roczny bilet do zoo, to kupuję następny, i to nie jest tak, że kupuję tylko w Warszawie, bo jak się zorientuję, że w jakimś mieście, gdzie w miarę często bywam, też są roczne bilety do zoo i nie są strasznie drogie, to też staram się je kupować.

B.M.F.: Chodzisz do zoo zawsze czy odkąd masz dzieci? Bo mnie do zoo ciągnie dziecko i z czynionych obserwacji wynika, że tak bywa na ogół.

J.B.: Nie, nie. To nie ma nic wspólnego z moimi dziećmi. I nawet bym powiedziała, że to ja ciągnę dzieci do zoo z racji tego, że ja mam roczny bilet, a czasem też im kupuję, więc to wychodzi po prostu taniej, ale – to ja dzieci ciągnę do zoo. Już teraz łatwiej mi je przekonać, żeby posiedziały ze mną w takim bardzo ważnym dla mnie miejscu. W Warszawie mamy stosunkowo nowy budynek, w którym jest tylko rekin. Rekin ma tam swoje akwarium, takie duże, całe przeszklone. To jest całkowicie zaciemniony budynek i tam są ławki, można przed tym rekinem siedzieć i patrzeć na niego po prostu godzinami. Odkryliśmy, że tam, gdzie ten rekin pływa, towarzyszy mu muzyka z Basińskiego, z tych czwartych *Loops*. Nie da się tego sprawdzić, rekin jest chwilowo zamknięty, ale to jest takie miejsce, że sama dużo czasu tam spędzam i próbuję właśnie przekonać dzieci, żeby chodziły ze mną. Natomiast są zwierzęta, do których nie jestem w stanie zaciągnąć dzieci, na przykład wilk grzywiasty. Wilk grzywiasty śmierdzi.

B.M.F.: To wiem.

J.B.: Niewiarygodnie śmierdzi.

B.M.F.: Mięsożercy znaczący teren śmierdzą.

J.B.: Ale ja uwielbiam ten zapach.

B.M.F.: Hieny, duże koty...

J.B.: Hieny może mniej (*śmiech*). Hiena mi mniej szlachetnie pachnie. Ten zapach wilka grzywiastego jest tak przenikliwy, że jak się czeka na ten zapach, bo ja na przykład już czekam u nas w warszawskim zoo od momentu, kiedy minę ibisa. Jak już minę ibisa, to mam poczucie, że za chwilę mogę poczuć tego wilka grzywiastego, i ja czekam na to. To jest taki zapach, że szczerze mówiąc, w moim pojęciu tylko niektóre najlepsze dzieła sztuki perfumiarskiej mogą się z nim równać. Nie w sensie użytkowym, chodzi mi o przenikliwość kompozycji. Ja wiem, że ja teraz mówię o wydzielinach z gruczołów wilka grzywiastego, ale tak.

B.M.F.: Ale w perfumach przecież jest ambra, piżmo z gruczołów położonych blisko odbytu.

J.B.: Ale tak naprawdę to są jedyne gruczoły, których wydzieliny zawierają się w perfumach. Bo poza tym to jednak staramy się; to jest taka straszna kultura, że my idziemy w stronę karmelu. Nie Karmelu w sensie religijnym, co byłoby w jakiś sposób zbawcze, my idziemy w stronę karmelu we wszystkich produktach, jakie możemy sobie wyobrazić. Karmel, toffi, takie coś. W perfumach po prostu, zresztą pisałam o tym chyba w *Małych lisach*, karmel jest bardzo łatwo osiągnąć w sposób sztuczny. Nie trzeba robić prawdziwego karmelu, który też ma w sobie jakąś szlachetność, kiedy pachnie. Natomiast taki karmel jest bardzo łatwy do osiągnięcia w sposób sztuczny, bardzo dobrze się przechowuje, bardzo łatwo go dodać do absolutnie wszystkiego, w związku z tym naprawdę większość perfum, które obecnie są „wydawane” (przepraszam, że mówię o perfumach, jak o książkach, ale tak jest), musi zawierać w sobie jakiś tam wątek karmelu, nawet gdyby to była książka, czyli perfumy, o bie. To jest dla mnie *horrendum*, że musimy sobie tak proste i oczywiste zapachy jak bez czy konwalia uszlachetniać karmelem, bo nie jesteśmy w stanie ich przełknąć bez karmelu.

B.M.F.: Ten zapach wilka grzywiastego jest naprawdę wciągający. W śląskim zoo jego wybieg jest zaraz obok bocznego wejścia – i to się czuje.

J.B.: Trudno go nie czuć.

B.M.F.: Niesłuchanie charakterystyczny.

J.B.: On ma jeszcze fajnie, że to nie jest zależne od pory roku na przykład. To jest jego stała cecha. Ja bardzo to lubię.

B.M.F.: Duże drapieżniki znaczą teren, mają dość wyraziste sygnały zapachowe. Zastanawia mnie coś, czego chyba się nie da rozdzielić. Wracając do kałamarnicy Humboldta – w *Małych lisach* się śmiejesz z samej nazwy, z faktu, że nazwano ją tak, ponieważ pływa w prądzie zatokowym Humboldta. Czy bardziej frapująca

jest sama kałamarnica, czy doklejona do niej nazwa? Mówisz, że jesteś miłośniczką polszczyzny, a przecież nazwy zwierząt muszą być kuszące dla poetki i pisarki. Chodzi mi o zabawę onomastyką.

J.B.: Jeżeli chodzi o metki czy też etykiety czy utarte pojęcia, które stoją za zwierzętami, to w przypadku kałamarnicy Humboldta akurat najciekawsze jest coś, co jest absolutnie fizyczne. Ona jest wielka, w związku z tym ma wielki mózg.

B.M.F.: Jest bardzo inteligentna.

J.B.: Nie wiemy, czy jest tak naprawdę, natomiast jest jeden z mitów, choć fizjologicznie to prawda, którym pociesza się ludzkość współcześnie, że wykorzystujemy jedną milionową możliwości naszego mózgu. Dla mnie to, że wykorzystujemy jedną milionową możliwości naszego mózgu i mówimy o tym, to jest wyraz naszych kompleksów i próba ich leczenia, ale z drugiej strony daje to wniosek dotyczący jakoś tak kałamarnicy Humboldta. Jeżeli tam jest tyyle tego mózgu, to jak wiele kałamarnica Humboldta tego mózgu nie wykorzystuje. I to jest zwierzę, które można uznać za ikonę tego niewykorzystywania całych możliwości mózgu. I teraz pytanie: co moglibyśmy robić tymi pozostałymi dziewięcioma milionami dziesięciomilionowych części mózgu, których (dobrze policzyłam? dobrze) nie używamy? To jest coś, co nas przerasta. Tak naprawdę nawet nie wiemy, jakie problemy moglibyśmy rozwiązywać, my bądź kałamarnice, gdybyśmy tych części mózgu używali. No i oczywiście pojawia się też taki wniosek, że może wcale nie są to części mózgu, których używać należy. Z drugiej strony my, ludzie, możemy sobie postanowić: nie używamy tych części mózgu, kałamarnica sobie tego nie postanowi. Przyjdzie dzień, że zacznie używać tych części mózgu. I wtedy co?

B.M.F.: Czytam na przykład, że wskutek efektu cieplarnianego kałamarnice mnożą się intensywniej i napadają na sieci rybaków. Nie wiem, czy to dlatego, że zaczęły wykorzystywać tę większą część mózgu (?). Fascynujące jest to, że komunikują się, zmieniając kolory.

J.B.: Też.

B.M.F.: To rewelacja.

J.B.: Nie wiem, czy widziałas: z rok temu był film o tym, jak pierwszy raz sfilmowano kałamarnice Humboldta w ich naturalnym środowisku, czyli bardzo, bardzo głęboko, w całkowitych ciemnościach. Film trwał może minutę, zrobili go japońscy naukowcy, był najpierw w telewizji, potem wrzucili go na YouTube'a. I ten film pokazuje, że kałamarnica w swoim naturalnym środowisku, proszę pamiętać, że to jest sensacja gigantyczna, ona sobie wisi (*śmiech*). Wisi, po prostu sobie wisi. Jest wielka, gigantyczna, wisi

sobie w tych ciemnościach, w tej wodzie. Też jakoś mi to zaimponowało. Może ona już wie, do czego należy tych pozostałych części mózgu używać.

B.M.F.: Po drodze pojawiły się dzieci. A ponieważ interesuje mnie ten wątek: dzieci i dziecięcych fraz jest wiele u Ciebie...

J.B.: Nawet nie trzeba było tego wypisywać.

B.M.F.: Chomiki, pieski, dzieci. Gdzieś się to spotyka. Gadające zwierzęta w bajkach. Jean Piaget sformułował tezę o animistycznej fazie w życiu każdego człowieka. Do pewnego momentu rozumiemy mowę zwierząt i pewnie dzieje się to, zanim wejdziemy na sto procent w ludzką mowę, w wieku lat trzech może. Wcześniej w różny sposób się komunikujemy, jesteśmy w fazie przedjęzykowej i wtedy rozumiemy zwierzęta lepiej albo nam się wydaje, że je rozumiemy. Może zwierzęta są u Ciebie dlatego, że są tam dzieci ze swoim językiem? Czy jest zupełnie inaczej? Bo powiedziałeś, że do zoo to Ty zabierasz dzieci.

J.B.: Do zoo mnie nie ciągną, chyba że jest realna szansa, że kupię balony wypełnione helem. Im większe, tym lepsze. Jest taka teoria o kotach – badano inteligencję kotów i w wyniku skomplikowanych badań doszli naukowcy – już nie pamiętam, jakiej narodowości, choć na ogół to jest bardzo, bardzo ważne dla badań – do wniosku, że kot dorosły ma inteligencję dwuletniego dziecka. I teraz tak: oczywiście to rozumienie mowy może się odbywać tak naprawdę na różnych poziomach. Możemy mówić o rozumieniu mowy, kiedy uczymy się języka czyjegoś i posługujemy się tym językiem, ale z drugiej strony dlaczego nie mielibyśmy nadal, jeżeli rozumiemy mowę dwuletnich dzieci, a przecież rozumiemy ją, dlaczego nie mielibyśmy rozumieć mowy kotów.

B.M.F.: Rozumiemy system znaków.

J.B.: Rozumiemy system znaków i *de facto* rozumiemy mowę. To rozumienie mowy zwierząt niesie z sobą taki, niestety, bajkowy sznyt. Dużo lepiej powiedzieć: ja rozumiem system znaków mojego psa czy rozumiem system znaków mojego kota, ale tak naprawdę efekt jest mniej więcej podobny. Może jest mniej poetycki i kontrowersyjny, ale to jest dokładnie taki efekt.

B.M.F.: Językoznawcy policzyli, że język zaczyna się po przekroczeniu czterystu znaków. Wcześniej jest rodzaj protojęzyka, a kiedy przekraczamy tę magiczną liczbę czterystu znaków, co dzieci robią około połowy trzeciego roku życia, zaczyna się ich kombinowanie. Z badań wynika, że nawet małe człokształtne nie przekraczają tej granicy. Zwierzęta jakby zatrzymują się na poziomie dwulatka. Zostają poniżej poziomu języka.

J.B.: Ale nadal jest to poziom, który wydaje się, że pozwoliłby kotu pisać wiersze, gdyby mógł pisać. Nadal jest to poziom w pewnym sensie niestłuchanie wyśrubowany, bo przecież bardzo łatwo

- jest udowodnić, że wiersze, akurat wiersze, pisze się za pomocą tych czterystu słów. A tak naprawdę, im bardziej jest to czerpanie z tych czterystu słów, tym te wiersze są lepsze, po prostu.
- B.M.F.: W gruncie rzeczy mówimy o poetyckiej ekonomii.
- J.B.: Ekonomia działa, musi się rozszaleć w zupełnie innym aspekcie. Musi starać się wykorzystać wszystkie możliwe łączenia w perspektywie wiersza, książki. Te słowa muszą się odnosić też do tych słów, których nauczą się ci, którzy postanowią się nauczyć więcej niż czterystu słów.
- B.M.F.: Jaką poezję pisałby kot, gdyby pisał poezję?
- J.B.: Pisałby poezję doskonałą: absolutnie komunikatywną, a jednocześnie mroczną, tajemniczą, groźną, jednocześnie absolutnie komunikatywną, a jednocześnie mroczną.
- B.M.F.: Zastanawiam się też, na ile my – ludzie – niesłuchanie komplikujemy sprawę. W komunikacji między zwierzętami funkcjonują proste znaki: kiedy pies odsłania brzuch, to się poddaje...
- J.B.: Mój pies (*śmiech*)! Miałam przez dwa lata psa, mój pies pokazywał brzuch tylko po to, żeby...
- B.M.F.: Go drapać?
- J.B.: Nie, absolutnie, żeby na mnie skoczyć i mnie ugryźć w kark. Zorientowałam się, że w kontakcie ze zwierzętami coś mi się dzieje z mózgiem: nie jestem w stanie zająć pozycji zarządcy.
- B.M.F.: A właśnie w relacji z psem podobno jest to konieczne.
- J.B.: Nie to, że konieczne. Po prostu nie ma relacji z psem, która nie byłaby zabójcza dla właściciela, jeżeli nie jest on w stanie zająć pozycji zarządcy. Ja absolutnie nie byłam w stanie i to był jeden z większych dramatów w naszym rodzinnym życiu.
- B.M.F.: A co to był za pies? Jakaś duża rasa?
- J.B.: Duża rasa, ale łagodna – seter angielski. Bardzo łagodna, wesoła. Właściwie całe życie marzyłam o psie tej rasy tak naprawdę. Naprawdę! Marzyłam o psie rasy seter angielski, potem udało mi się to marzenie spełnić. Wiadomo, że są to psy drogie i trzeba się odpowiednio przygotować do tego, żeby tego psa mieć. Potem jeszcze wydawałam pieniądze na jego terapię behawioralną i z każdą kolejną wizytą u pani terapeutki czułam się coraz mniej zarządcą tego psa.
- B.M.F.: A jak się skończyła ta historia?
- J.B.: Tak się skończyło, że, niestety, ale musieliśmy go oddać. Ale skończyła się dobrze, w pewnym sensie dobrze. Mój mąż przeżył to ciężko, bo on z kolei nie miał problemu z tym, żeby wejść w rolę zarządcy, ale ponieważ to ja byłam cały czas z tym psem, chodziłam z nim na spacer, stwierdziłam, że chcę uciąć tę relację i nie jestem w stanie dalej tego ciągnąć. I potem się zaczęło, ponieważ mój mąż myślał, że ja fantazjuję o tym, jak pies skacze mi na plecy, jak mnie gryzie, jak gryzie mojego syna. Piękny,

rasowy seter angielski. Udało się nam go oddać paniom, które były na emeryturze, miały masę czasu, miały pęd do bycia fit. Z naszym psem miały chodzić na okrągło po parku, po lesie dookoła domu, w którym mieszkały we dwie. Panie zadzwoniły do nas po dwóch dniach i przedstawiły moją wersję, że pies skacze na plecy, że gryzie je w kark, że próbuje je zgwałcić. To wszystko.

B.M.F.: Chciał je zdominować.

J.B.: Chciał zdominować, natomiast skończył bardzo dobrze. Kiedy odebraliśmy go stamtąd, postanowiliśmy, że zrobimy jeszcze jedną próbę, a jak nie wyjdzie – będziemy się z nim męczyć, aż zdechnie. Okazało się, że gdzieś pod Krakowem jest duży dom z łąką, z polem, gdzie nasz Dżim będzie miał dla siebie cały parter domu. To jest siedemdziesiąt metrów. Ja z dziećmi mam sześćdziesiąt metrów. Mój pies Dżim ma obecnie dla siebie cały parter domu z ogrodem.

B.M.F.: To wyszedł na tym świetnie.

J.B.: Wyszedł na tym genialnie!

B.M.F.: Interesują mnie zwierzęce imiona. Jest kot Paweł, Tina – kotka rodziców, jest pies Dżim.

J.B.: Pies Dżim był prawdziwy i, niestety, imiona kotów są prawdziwe. Tinę zrobili z kota moi domownicy, bo to było w dzieciństwie. Ja jej dałam na imię, oczywiście, tak bardzo po staropolsku. Troszkę z Musierowicz. Nazywała się Celestyna.

B.M.F.: Celestyna z *Szóstej klepki*.

J.B.: Oczywiście nie mówili do naszej kotki Tiny Celestyna. Ja też przestałam mówić do niej Celestyna i została Tina, a Paweł – tak, miałam Pawła, bardzo, bardzo długo. Przed Pawłem miałam Leszka, Leszek też był bardzo, bardzo, bardzo długo. Obecnie mam Andrzeja. Andrzej jest po prostu spełnieniem moich marzeń o kocie.

B.M.F.: Czyli jesteś w takim szpagacie między psem i kotem?

J.B.: Nie, ja już nie jestem w szpagacie. Ten pies to był mój jedyny wyskok z psem i rzeczywiście skończyło się to tragicznie. Wiem, że nie mogę mieć psów.

B.M.F.: Ale twoje bohaterki mają psy: jest wyprowadzany westie, jest jakiś pies myśliwski, którego już nie ma. To był wyżeł, ten pies myśliwski?

J.B.: Ale przecież ja patrzę, jak wychodzę wynieść śmieci, i tam stoją na pobliskiej łące ci państwo, ci psiarze z tymi swoimi psami, i te psy patrzą.

B.M.F.: To jest cudowna obserwacja.

J.B.: Absolutnie cudowna. Ostatnio dostałam propozycję napisania dla Teatru Dramatycznego takiej sztuki o psach.

B.M.F.: No proszę.

J.B.: Ponieważ przedstawiłam swoją wizję tego, jak strasznie się czuję, kiedy oni wychodzą z tymi swoimi psami, a ja czuję się tak naprawdę jak przybysz z obcej planety, ponieważ to jest już takie podwójne wykluczenie ze wspólnoty. Bo oni mnie wykluczają jako człowieka i wykluczają mnie też jako psa. Tam można się dostać na dwa sposoby i na żaden z tych dwóch sposobów nigdy nie będę w stanie się do tej wspólnoty dostać, i to jest za każdym razem dla mnie przykre przeżycie. No i powiedziano mi, że to jest taki fajny temat.

B.M.F.: A z kotem wspólnota?

J.B.: Ale jakąż wspólnotę można mieć z kotem? Z kotem to jest tak, że siedzę w domu, piszę, piszę, piszę, Andrzeja nie ma, nawet nie wiem, czy jest w domu, czy nie poszedł do sąsiadów, bo czasem się nie zamknie drzwi na klatkę. Na szczęście dalej już nie wyjdzie, bo nie ma jak, ale czasem idzie pod drzwi sąsiadów, bo tam jest kotka z kolei, i siedzi. Normalnie nic nie robi, nie miauczy, nie płacze, siedzi sobie pod tymi drzwiami. Tak jak mówię, siedzę w domu, piszę, piszę, piszę, po ośmiu godzinach wstaję, mówię „Andrzej” i Andrzej albo przyjdzie i po prostu obrzuci mnie tutaj tymi swoimi śliniastymi pocałunkami, albo wręcz przeciwnie: przyjdzie i ugryzie mnie w łokieć. To jest kot.

B.M.F.: Na pstrym koniu łaska pańska jeździ.

J.B.: Tak, i to jest dla mnie ważne, to jest jakiś rodzaj hartowania się, zanim wyjdę do ludzi, którzy bardzo często zachowują się podobnie, ale udają, że nie. Przetrenuję sobie na kocie.

B.M.F.: U Ciebie nie ma ostrej granicy między ludzkim i zwierzęcym. Jest płynne przejście. Opowieść o Ledzie jest trochę o tym.

J.B.: Tu granica przebiega na talerzu (*śmiech*).

B.M.F.: To zależy, kto kogo zjada. Ale nas też zjedzą w finale. Robaki u Ciebie też są.

J.B.: Mnie nie zjedzą.

B.M.F.: Daj się zjeść.

J.B.: Ja się nie dam zjeść. Mam taką nadzieję, że zanim ja w tym swoim dziewięćdziesiątym trzecim roku życia umrę, to wtedy już w ogóle nie będzie kultury grzebania trupa. Najbardziej to bym chciała, żeby nas jednak zamieniano w kamienie szlachetne. W jakieś diamenty.

B.M.F.: Jest taka możliwość, czytałam artykuł o przerabianiu ludzkich prochów na biżuterię.

J.B.: Tylko że teraz to jest fanaberia i to jest drogie. A gdybyśmy poszli w tym kierunku, czy to nie byłaby wspaniała alternatywa dla tych wszystkich cmentarzy, które gdy przychodzi byle powódź – wypływają? Błagam.

B.M.F.: W sumie chyba tylko my mamy problem z tym, co zrobić z ciałem. Zwierzęta nie mają problemu ze śmiercią. Gombrowicz

pisał, że gdyby zastanowić się nad śmiercią zwierząt, to powinniśmy się potykać o szkieleciki ptaków. Co się dzieje z tym, co zdechło? Przychodzą padlinożerzy i robią porządek?

J.B.: Ja Ci powiem, co się dzieje z tym, co zdechło. Przeżyłam absolutne olśnienie tutaj po lewej, tam. Pokazałabym Ci to, ale ponieważ tego nie będzie widać w tekście, to wolę Ci opowiedzieć. Tam jest Muzeum Organów: w pierwszej gablocie po lewej, w pierwszej (!) jest nietoperz nocek znaleziony w organach, oczywiście – trup, jest szkielet wróbla znalezione w organach. Przepiękne są! I jest cały jerzyk, jeszcze z upierzeniem, znaleziony w organach. To jest pytanie o to, co się dzieje ze zwierzętami po śmierci.

B.M.F.: Wystawiają je w muzeum?

J.B.: Wystawiają je w muzeum. Inna rzecz, że rzeczywiście są muzea, w których wystawiane są zwierzęta. To jest dla mnie duży problem. Mamy takie muzeum w Warszawie – Ewolucji PAN. Tak jakby PAN mógł ewoluować (*śmiech*). To jest akurat chyba dość trudne dla tej instytucji.

B.M.F.: Tam są same szkielety?

J.B.: Wcale nie. Tam są same wypchane zwierzęta.

B.M.F.: Ojej, to jeszcze gorzej.

J.B.: Nie, bo one są niesamowicie śmieszne (*śmiech*). One są tak śmieszne, bo to wypychanie zwierząt...

B.M.F.: To jest sztuka.

J.B.: Wydaje się, że to jest sztuka, która już dawno uległa zapomnieniu i nie jest wykonywana w sposób, który mógłby nie śmieszyć. Problem polega na tym, że jak ja tam chodzę z dziećmi, to nawet moje dzieci się śmieją.

B.M.F.: Czy plastikowe?

J.B.: Coś jest nie tak. Zwierzętom po śmierci w procesie wypychania nadawany jest wyraz, jakiego one nigdy by nie miały normalnie w życiu.

B.M.F.: Są uśmiechnięte.

J.B.: Na przykład uśmiechnięte właśnie albo z jakąś taką nienaturalną ludzką emocją na pysku. To trzeba zobaczyć.

B.M.F.: One chyba bardziej przypominają pluszaki niż zwierzęta. To chyba w tę stronę idzie. A może to taki ruch jak makijaż pośmiertny.

J.B.: Umówmy się, że makijaż pośmiertny jest bardzo często po prostu konieczny.

B.M.F.: Też, ale jeśli on jest aż groteskowy, takie zrobione wieczne *keep smiling*?

J.B.: To rzeczywiście jest tego rodzaju podejście do zwierząt, no i wtedy należałoby sądzić, że ten wypychacz ma jakieś poczucie winy i chęć naprawienia tego, co im robi. Ale nie sądzę. Myślę, że to jest raczej nieudolność. Nie?

- B.M.F.: Może to wynika też z tego, że profesja wypychacza jest reliktowa, że fachowcy wymierają. Kiedyś modnie było posiadać wypchaną wiewiórkę czy bażanta.
- J.B.: Ale te wszystkie zwierzęta z polowań przecież lądują nad tymi kominkami.
- B.M.F.: Jako trofea.
- J.B.: Ale to wtedy nie wypchane całe zwierzę, tylko kości, poroże.
- B.M.F.: I to też ktoś musi zrobić. Jeszcze są te skóry w formie dywanika pod nogi...
- J.B.: Jakie to jest obrzydliwe!
- B.M.F.: Miałaś takie doświadczenie chodzenia bosą stopą po szczecinie dzika? Mój wujek miał takie dywaniki. To potworne, pamiętam to z dzieciństwa.
- J.B.: To jest absolutny koszmar, to nie ma nic wspólnego z wizualnym wrażeniem luksusu, jaki ma dawać z jakiejś tam odległości. W moim wieku to nawet z bliskiej odległości daje wrażenie luksusu, ale to, czego się potem organoleptycznie doświadcza, to jest zgroza.
- B.M.F.: Znalazłam w Twoich wierszach taki fragment, który wydaje mi się ważny: „W niebie, w królestwie / będziemy spać ze zwierzętami, w ich zagłębieniach” (*Dookoła świata, raz*). Jest taka fraza z Ciorana, powtarza ją Stasiuk w *Jadąc do Babadag*, w której wyżej ceni się kucanie przy ciepłych zwierzętach, przy krowach niż te wszystkie wynalazki, cywilizacje. Czy u Ciebie jest podobna intuicja wyrażona, czy ja mieszam wszystko?
- J.B.: Jestem bardzo za mieszaniem wszystkiego, ponieważ sama nic innego nie robię. To z tą krową jest dobre, ale jeszcze ważniejsze jest chyba to, że jak mówię o zagłębieniach, to w jakiś sposób odwracam perspektywę. To znaczy: to zwierzę jest dużo, dużo większe od nas.
- B.M.F.: Schować się w środku.
- J.B.: Tak, zagłębienie to jest jednak fałd skóry, to jest coś niedużego w całości tego zwierzęcia, to jest jakiś tam element. I teraz, kiedy człowiek ma szansę schować się w takim zagłębieniu, być trochę jak pchła, to wydaje mi się pewnego rodzaju rajem.
- B.M.F.: Wyjść z natury, przepracować kulturę i schować się z powrotem. I to jak szybko!
- J.B.: Szybko to zrobiliśmy (*śmiech*). Kultura ma to do siebie, że nie trzeba jej jakoś bardzo przepracowywać. Wystarczy wyjść z niej cało (*śmiech*).
- B.M.F.: Ale zauważ, że straszy się ludzi świńską grypą, ptasią zarazą, zmieniającym się klimatem, który nas zmiecie za pomocą trąb powietrznych, powodzi. Natura sobie z nami poradzi.
- J.B.: Wiesz, co jest naprawdę straszne? To, że chcą zniszczyć ostatnie ampułki z wirusami czarnej ospy. To jest dla mnie horror i to

jest coś, co mnie straszy. Nie straszy mnie ptasia grypa. Jeżeli mam umrzeć na ptasią grypę, to umrę, musiałabym mieć szczęście. Natomiast świadome działanie człowieka, który zakłada, że nie będzie w stanie moralnie się powstrzymać przed pewnymi działaniami, i w związku z tym woli zniszczyć jedyne na świecie ampułki z wirusem czarnej ospy, biorąc pod uwagę, że może się wydarzyć coś, że stracimy też szczepionkę na czarną ospę, i on to wkalkulowuje w swoje działanie tylko dlatego, że jest moralnie niewydolny. Dla mnie to jest horror. Mam nadzieję, że nie zniszczą tych ampułek, ale kto ich tam wie.

B.M.F.: A czym jest motywowana ta decyzja?

J.B.: Boją się, że ktoś może mieć dostęp do tego. I pojawia się temat wąglika (kolejne zwierzę). Czy myśmy naprawdę na tym wągliku ucierpieł? Czy ucierpieł nasz prestiż? Prawda jest taka, że nie możemy w takich sytuacjach poddawać się naszym etycznym słabościom. Nie możemy myśleć, że a nuż przyjdzie mi do głowy wykorzystać to przeciwko Chińczykom, bo oni stanowią naszą ekonomiczną konkurencję. Są naturalnym celem, prędzej czy później się nim staną. Nie możemy tak myśleć, bo w ten sposób zamkniemy sobie drogę na przykład do robienia szczepionek.

B.M.F.: Chciałam jeszcze zapytać o tytuł *Małych lisów*, o którym wiem, że jest z *Pieśni nad Pieśniami*, choć, jeśli myślę o sensualności kultury semickiej, jej związku z ziemią, materialnym konkretem, przestaję go czytać alegorycznie. Czy *Małe lisy* to nazwa pewnej formy, gatunku, jak *Piesek przydrożny* Miłosza? Małe, drapieżne, igrające, płomienne? Co Ty na to? Co my wiemy o lisach? Są figurą popędu płciowego, sprytu w bajce alegorycznej.

J.B.: Jest taki znakomity film Wesa Andersona, tego, który teraz ten *Hotel Budapeszt* wydał. To jest zresztą przykład cudownego reżysera, którego twórczość jest całkowicie towarzyska. To jest taka towarzyskość w sztuce, jedyna towarzyskość w sztuce, która mi w ogóle nie przeszkadza. Im bardziej te filmy są towarzyskie, tym chętniej je oglądam. Jest taka kreskówka Wesa Andersona *Fantastyczny pan lis*.

B.M.F.: Czytałam książkę. To jest ekranizacja książki Dahla.

J.B.: Ten film Andersona to jest przykład chyba na to, że lis może być dużo bardziej pojemną metaforą i lepszym punktem odniesienia dla współczesnego człowieka. Bo ten lis jest w psychologicznym sensie takim współczesnym człowiekiem, który ponosi porażkę za porażką i kwituje te porażki w taki nowoczesny sposób. To znaczy: on po prostu przystępuje do kolejnej aktywności, nie rozczuła się nad rodziną, snuje następne plany.

B.M.F.: Pamiętam, że to się kończy jakąś wielką ucztą w podziemiach nory lisa. Wszystkie zapasy trzech strasznych panów zwierzęta wciągają pod ziemię i się tymi zapasami raczą. A co najlepsze, lis

traci ogon, atrybut najważniejszy. Symboliczne polowanie na lisa otwierające sezon łowiecki, związane z dniem św. Huberta – to polowanie na kitę, czyli płomień.

J.B.: Ta plazma, z której zrobione są gwiazdy. Oj, doszliśmy.

B.M.F.: Jesteśmy.

Czy Justyna Bargielska jest autorką kłopotliwą? Pytanie to może dziwne, ostatecznie po cóż zasiadać do pisania czegokolwiek, jeśli wyjściowy dylemat zaczyna się na „czy”, a nie na „jak”, „dlaczego”, „jakim sposobem”. Mogę się więc cofnąć i zapytać tak: dlaczego pojawia się pytanie, czy Justyna Bargielska jest autorką kłopotliwą? Jednym z pretekstów, by zająć się tą kwestią, jest pytanie postawione dwa lata temu przez Krzysztofa Uniłowskiego w czasie konferencyjnej rozmowy o autorce *Dwóch fiatów*. Brzmiało ono mniej więcej tak: czy to nie niepokojące, że Bargielska podoba się wszystkim? Nie umiałam wtedy na nie odpowiedzieć, dzisiaj też nie jestem pewna odpowiedzi, ale pytanie nurtuje. Innym pretekstem do stawiania wyjściowej kwestii jest nieco dziwne wrażenie, które powstaje, gdy – aby zapoznać się przekrojowo z recepcją twórczości Bargielskiej – trzeba przewertować kolejno: „Tygodnik Powszechny”, „Wysokie Obcasy”, „Uważam Rze”, „FA-art”, „Teksty Drugie”.

O problemach z recepcją książek Bargielskiej można wiele powiedzieć, tutaj warto przywołać kilka podstawowych uwag¹. Najważniejsza z nich jest taka, że krytycy, w swoich często bardzo pozytywnych recenzjach, skrajnie infantylizowali, czy wręcz upupiali poetkę, kreując ją na dziewczynkę-chochlika, nieokiełznaną i dziecinnie domagającą się samodzielności. Mylono estetykę zaczerpniętą na przykład z ilustrowanych książek dla dzieci z samą dziecięcą perspektywą. Skutkiem tego było często pozostawanie przez krytyków na – widzianej z paternalistycznych pozycji – powierzchni omawianych tekstów.

Czy Bargielska sprawia kłopot krytyce? Teksty o książkach tej pisarki są rzadko budowane wokół toposu „kłopotliwego autora” (innym twórcom przypisanego czasem na sztywno), sprawiają wrażenie „wiedzących”, „rozpoznających”. Jak wiadomo, niektórzy krytycy (Andrzej Horubała, Eliza Szybownic, Kinga Dunin) nie mieli nawet kłopotu z określeniem ideologicznego i politycznego usytuowania *Obsoletek*, po jednej lub drugiej stronie medialnego sporu. W jednej z możliwych do znalezienia w sieci recenzji *Małych lisów* – recenzji, dodajmy, negatywnej – ten problem zostaje wręcz wyostrzony:

1 Por. M. KORONKIEWICZ: „Panny z Wilka” w wersji Tima Burtona. „Wielogłos” 2012, nr 4.

Justyna Bargielska ucieleśnia marzenia rodzimych krytyków literackich. Po pierwsze – kobieta. Po drugie – tworzy prozę psychologizującą, skupioną „na człowieku”, stroniącą od politycznych deklaracji, jasno sprofilowaną czytelniczo. Po trzecie – stroni od banalności, ale też nie wyprawia się zbyt daleko na archipelagi sensów. Czyta się ją łatwo, lekko, acz nie zawsze przyjemnie, nie tracąc jednak poczucia obcowania z literaturą przez duże L. Po czwarte – zaczęła od poezji i do dziś kojarzona jest głównie z liryką, co w Polsce tradycyjnie wiąże się ze znacznie większym uznaniem autorów².

2 K. MIODUSZEWSKA:
„Małe lisy” – recenzja. <http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-male-lisy-justyna-bargielska/fwcos> [dostęp: 17.12.2014].

Komu się tu obrywa? Bargielskiej czy krytykom? W intencji autorki chyba obu stronom, jednej za wykorzystywanie swojej pozycji, drugiej za pójście w te maliny. Ale w czym tak naprawdę rzecz? O co tu chodzi? Skąd aż takie problemy z tak rzekomo bezproblemową twórczością?

Recenzentka złośliwie punktuje znane grzechy krytyki. Jeden: podejście mechaniczno-parytetowe. Nieźle pisząca kobieta – cóż to za ulga dla krytyka, który w różnego rodzaju podsumowaniach musi przecież wymienić parę żeńskich nazwisk. Dwa: miłość do apolityczności, przedkładanie doświadczenia nad poglądy, niechęć do kategorii ponadjednostkowych. Zdaniem Mioduszewskiej, Bargielska – nie wiemy, czy celowo, czy przypadkiem – idealnie do „uprawiania” tych grzechów pasuje, umożliwia je wręcz, kusi. Mowa tu oczywiście o krytyce raczej niewybitnej, raczej „nieprofesjonalnej”; bardziej o dziennikarstwie kulturalnym niż o krytyce samej, o literaturoznawstwie nie wspominając. A przecież, jak nadmieniałam, twórczość Bargielskiej stała się przedmiotem kilku już szkiców o charakterze akademickim. Nie wszystkie z nich wolne są od uproszczeń. Dwóm warto się tutaj przyjrzeć (mając tytułowe kłopoty z tyłu głowy).

3 A. NAWARECKI: „Co mam nie wierzyć”. Justyna Bargielska i polskie zawstyżenie wiarą. W: *Więzi wspólnoty / The ties of community*. Red. P. BOGALECKI, A. MITEK-DZIEMBA, T. SŁAWEK. Katowice 2013.

Kłopoty właśnie – jednak nie z autorką – są, jak się zdaje, głównym tematem zamieszczonego w antologii *Więzi wspólnoty / The ties of community*³ szkicu Aleksandra Nawareckiego. Zanim szkic trafił do książki, Nawarecki wygłosił go w formie referatu na konferencji organizowanej przez Uniwersytet Śląski. Zwracam na to uwagę, bo – oprócz zapewne wielu modyfikacji tekstu wprowadzonych przed drukiem – artykuł nosi też inny tytuł niż poprzedzające go wystąpienie. W jego książkowej wersji nad tekstem zamieszczono tytuł: „Co mam nie wierzyć”. Justyna Bargielska i polskie zawstyżenie wiarą, w programie konferencji widniało: *Na postsekularność – Bargielska!* Trawestacja tytułu starego serialu podpowiada czytelnikowi analogię: postsekularność – kłopoty, Bargielska – jako ten Bednarski – odpowiedź i ratunek. Ze szkicu wynika, że Nawareckiego kłopot

z postsekularnością wiąże się głównie z pozycją, jaką – z jej, postsekularności, winy – we współczesnej Polsce zajmują ludzie wierzący. Zdaniem autora, współcześnie bycie wierzącym jest traktowane jako powód do wstydu, zakłopotania, niewygodny fakt biograficzny, z którym lepiej się nie afiszować. Co więcej, sam dyskurs religijny został przejęty przez ateistów czy agnostyków z jednej strony, z drugiej – przez zupełnie świeckie idiomy nauk humanistycznych. Obraz zarysowany przez Nawareckiego (cytującego celebrytów i odwołującego się do ogólnych wrażeń) jest skrajnie uproszczony, z czego autor zdaje sobie sprawę (choć niepokojąco wygląda przyznanie się do uproszczenia i nawet „publicystycznej wulgarności” mniej więcej w połowie artykułu...), służyć ma mu jednak za tło do drugiej części szkicu, poświęconej poetce. W tej, było nie było opresyjnej, rzeczywistości pojawia się, zdaniem Nawareckiego, cudowna wyzwolicielka, Justyna Bargielska, która na pytanie o religijność odpowiada w którymś z wywiadów: „wierzę, co mam nie wierzyć”. Ta wypowiedź – jej nonszalancja, bezpośredniość czy prowokacyjna szczerłość – staje się dla Nawareckiego pretekstem do rozważań o możliwości odzyskania dyskursu religijnego przez osoby wierzące.

Przedmiotem analizy Nawareckiego są głównie wypowiedzi Bargielskiej z wywiadów, odpowiedzi na – jawiące się jako podejrzliwe i sceptyczne – pytania dziennikarzy. Jeden tylko wiersz zostaje w tekście badacza całościowo przywołany i skomentowany: *Pies ci je kapelusz z Bach for my baby*. Nawarecki przedstawia wiersz jako dowód na wiarę: „żeby w ten sposób jęknąć z tęsknoty, trzeba być wierzącą i praktykującą katoliczką”⁴.

Jakość i kunszt twórczości poetyckiej Justyny Bargielskiej są w tekście Nawareckiego przedwstępnie założone, celem argumentacji wydaje się wykazanie, że dobra poezja może być dziełem osoby pobożnej, otwarcie swą wiarę deklarującej – na przekór popularnemu, zdaniem Nawareckiego, pogładowi, że religijność „pęta” wyobraźnię, uczucia, wolę i język. Kolejność jest zatem taka: skoro już wiemy, że to poezja wybitna, wykażmy, że u swych korzeni katolicka, przez katolicką wyobraźnię zorganizowana. Ze szkicu – to moja ocena, być może niesprawiedliwa⁵ – przebija rodzaj zachwytu podbitego oszołomieniem, skutkującego uproszczeniami, skrótami myślowymi, tendencyjnością. Czytelnik zostaje z poczuciem, że cały szkic oparto na poszlakach, zarówno w części dotyczącej analizy sytuacji społecznej w Polsce, jak i w warstwie analizy tekstów autorki. Wydaje się, że Nawarecki faktycznie wyłapał ciekawy wątek tej twórczości, jednak rozwinął go w zgoła nieciekawym wniosku, dał się przy tym złapać w pułapkę paternalizującego, nietłumaczonego zachwytu. Ponownie obraz autorki sprowadza się do cudownego, beztroskiego stworzenia, mającego za nic społeczne

4 Ibidem, s. 414.

5 Zabezpieczam się przed zarzutem o niesprawiedliwość, tak jak autor szkicu przed zarzutem o uproszczenie.

konwencje i ograniczenia, łamiącego je jakby bez wiedzy o ich istnieniu, lekko, bez zbytejnej afektacji. Innym, tym spętanym i świadomym, że nie wypada, Bargielska przybywa z odsieczą, jak przybywała Horubale jako superbohaterka *pro-life*, jak przybywała Kindze Dunin jako heroska *pro-choice*. Na kłopoty...

Zupełnie innego typu namysł nad twórczością autorki *Dwóch fiatów* znaleźć można w artykule Adama Lipszyca, pomieszczonym w poświęconym afektom numerze „Tekstów Drugich” i, sądząc po przypisie na temat środków grantowych, stworzonym specjalnie na potrzeby proklamacji zwrotu afektywnego w polskich badaniach literackich⁶.

6 A. LIPSZYC: *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Lipszyc, który zwykł pisać o literaturze niejako na marginesie swoich codziennych zatrudnień (z tych marginesów złożył świetną *Rewizję procesu Józefiny K.*), tym razem do tematu podszedł z większym zapleczem teoretycznym. Pierwsza część tekstu Lipszyca dotyczy różnych ujęć afektu żałobnego, poczynawszy od Melanie Klein i Hanny Segal, przez izraelską badaczkę midraszy do *Lamentacji Jeremiasza*, Galit Hasan-Rokem, po Nicole Loraux, autorkę pracy na temat roli kobiecej żałoby w polityce greckich *polis*. Ten przegląd, uzupełniony o kognitywistyczne pojęcie „pojemnika”, staje się dla Lipszyca inspiracją do refleksji nad motywem żałoby i utraty oraz ich relacji z językiem w twórczości Bargielskiej (ograniczonej tu do trzech pierwszych tomów poetyckich i *Obsoletek*). Dwudzielna konstrukcja artykułu jest aż nazbyt wyraźna, w partii poświęconej analizie tekstów literackich nie znajdzie się żaden przypis, teoria i praktyka zostały tu oddzielone i zderzone. Co z tego zderzenia wychodzi? Lipszyc zarysowuje interpretację, według której centralną rolę w tej poezji gra ironia, służąca nie tyle zrównoważeniu patosu cierpienia, ile rozdzieraniu języka, by stworzyć w nim samym miejsca na stratę, na to, co stracone⁷. Afekt żałobny okazuje się możliwy do przekazania dzięki różnego rodzaju resztkom, pęknięciom, które stają się pojemnikami na nieustępliwą, niewymazywalną „gniewną pamięć”. Lektura zaproponowana przez Lipszyca jest o wiele bardziej wnikliwa i zwyczajnie ciekawsza niż ujęcie Nawareckiego, na uwagę zasługują zwłaszcza wątki teologiczne („antypaulinizm” Bargielskiej) czy – rzecz, której tak bardzo brakuje w dotychczasowych pracach poświęconych tej twórczości – analiza składni fragmentów niektórych utworów. Jednocześnie jednak tekst Lipszyca jest zbudowany bardzo podobnie jak tekst śląskiego badacza: połowę stanowi opis jakiejś sytuacji (tu: teoretycznej), która staje się tłem lektury samej twórczości. Dla Lipszyca tym tłem są ustalenia na temat afektu żałobnego i z tego powodu samo pojęcie afektu nie zostaje już opisane czy zdefiniowane „na własnym boisku” poezji, a przychodzi z zewnątrz, tym zewnętrznym źródłem legitymizowane. Staje się trochę ślepą plamką całej analizy. Trop, jaki podjął Lipszyc, jest nie-

7 Ibidem, s. 63.

wątpliwie ciekawy, warto chyba nim podążyć, ale na nieco innych zasadach – co postaram się dalej uczynić.

* * *

8 F. BREITHAAPT: *The Birth of the Narrative out of the Spirit of the Excuse: A Speculation*. „Poetics Today” 2011, vol. 32 (Spring).

Kilka lat temu, gdy zwrot afektywny na dobre został uznany w badaniach anglosaskich, w numerze „Poetics Today” poświęconym narracji i emocjom ukazał się tekst Fritza Breithaupta pod tytułem *The Birth of the Narrative out of the Spirit of the Excuse: A Speculation*⁸. Autor tego tekstu wysuwa hipotezę co do źródła narracji. Miała nim być (czy po prostu – możemy sobie wyobrazić, że nią była) obrona przed oskarżeniem – usprawiedliwienie, wyjaśnienie (ang. *excuse*). W tej wizji opis zdarzenia ułożony przez stronę oskarżającą stanowi po prostu wyliczenie faktów. Dopóki się go nie zakwestionuje, dopóty jest prawdą i tylko nią. Dopiero odpowiedź oskarżonego może być widziana jako narracja, gdyż podstawę tej odpowiedzi stanowi uznanie, że istnieją alternatywne wersje interpretacji wymienionych faktów. Dwie ostatnie książki Justyny Bargielskiej (pomijam stanowiące zbiorcze wydanie książek starszych *Szybko przez wszystko*), czyli *Bach for my baby* i *Małe lisy*, opierają się właściwie na motywie i wątku romansu. Wątku i motywie bardzo klasycznym, którego konwencję wyznaczają pokoje na godziny, pokątna korespondencja, zmyślone powody wyjścia z domu etc. To znana, zgrana konwencja. Jednym z jej oczywistych elementów jest możliwość bycia przyłapanym *in flagranti*, po którym następuje nieśmiertelna idiotyczna kwestia: „kochanie, to nie to, co myślisz”. „Yasne, jasne”⁹. Sytuacja romansowa wydaje się idealnym modelem relacji oskarżenie – wyjaśnienie, zawsze się w niej zawiera, zawsze „wisi w powietrzu”.

9 J. BARGIELSKA: *Obsoletki*. Wołowiec 2010, s. 42.

Myśl o sytuacji obrony (jak w przypadku oskarżenia o romans) otwiera nas na być może kluczowe pytanie, które tej twórczości należy dzisiaj postawić – o możliwości i strategię obrony zawarte w wierszach i prozie Justyny Bargielskiej, obrony tekstu, podmiotu, motywów przed czytelniczą uzurpacją, czytelnicznym samozadowoleniem.

Wypowiedź Bargielskiej na temat wiary, wypowiedź, którą w tytule swojego tekstu umieścił Nawarecki („Co mam nie wierzyć”), znajduje swoje odbicie w *Małych Lisach* i dotyczy romansu:

10 J. BARGIELSKA: *Małe lisy*. Wołowiec 2013, s. 42.

Otóż, owszem, mam romans. Co mam nie mieć, jak mogę mieć?¹⁰

W obu przypadkach wypowiedzi dotyczą czegoś, czego „nie wypada” robić, a przynajmniej czym nie wypada się chwalić. Bargielska w wywiadzie przyznaje się do wiary, w *Małych lisach* buduje

11 Znany test służący do oceny filmów, wywiedziony z jednego z komiksów Alison Bechdel, polega na odpowiedzi na pytanie: „Czy występują w jednej scenie dwie postaci kobiece rozmawiające o czymś innym niż mężczyźni?” – na potrzeby tego tekstu można by dodać jeszcze: „lub dzieciach”.

12 W tym miejscu należy przywołać świetną recenzję Malwiny Mus dotyczącą *Małych lisów*, w której autorka podkreśla nasilający się obłąd bohaterek powieści. Zob. M. Mus: *O życiu czy dla przyjemności?* „FA-art” 2013, nr 1–2.

13 A. KAŁUŻA: *Mistyka seksualności*. „Tygodnik Powszechny” z dnia 12 maja 2012 r.

14 Ibidem.

sytuację, w której bohaterka przyznaje się do romansu; tym „przyznaniem” nie towarzyszy jednak żadne usprawiedliwienie czy uzasadnienie oprócz tego: „skoro mogę”. Oto, idziemy nadal tropem Breithaupta, pojawiają się sytuacje idealnie narracyjtwórcze – jednak zostają zlekceważone. Bargielska się nie tłumaczy. Nie tłumaczy się też z mnóstwa innych rzeczy. Z tego, dlaczego *Małe lisy* prawdopodobnie nie przeszłyby testu Bechdel¹¹, dlaczego krąży wciąż wokół tych samych tematów (macierzyństwo, poronienie, żałoba). Z tego, że bohaterki Bargielskiej kochają swoje dzieci, ale wolałyby od nich uciec, albo że najbardziej kochają to, które poroniły; i z tego, że niektóre z tych bohaterek zdradzają ewidentne objawy zaburzeń psychicznych, choć w recenzjach bohaterki te są opisywane jako zwykle kobiety („takie jak my”)¹² etc. Strategia literacka Justyny Bargielskiej jest w pewnym sensie strategią braku tłumaczenia, stąd zapewne płynie jej wyzwalający charakter, stąd rodzaj oszołomienia, które czasem, u niektórych czytelników wywołuje. Wstydu nie sposób przełamać, tłumacząc, że nie ma się czego wstydzić, można go przełamać tylko czytelną odmową.

Wydanie *Obsoletek* było wyjątkowo wyraźną odmową. Książka ołśniła nadzwyczaj bezpośrednio ujęciem tak słabo opowiedzianego dotąd zjawiska, jakim jest żałoba po poronieniu, żałoba po śmierci samej możliwości człowieka. Równocześnie to chyba właśnie recepcja *Obsoletek* najwyraźniej pokazała, że istnieje jakiś kłopot z mechanizmami obronnymi tych tekstów; dopiero jednak *Małe lisy* ujawniły ten problem w całej okazałości.

* * *

Wróćmy na moment do kwestii infantylizacji poetki przez krytyków. Trudno uznać, że tak zgodna reakcja bierze się znikąd. Anna Kałuża trafnie wyjaśnia to zjawisko w recenzji *Bach for my baby*, określając kreację bohaterki tego tomu jako kobietę-dziecko, *femme fatale*, która gra „retoryką prowokacyjnej niewinności”¹³. Znowu mamy do czynienia z raczej ograniczoną konwencją („Ta mała piła dziś...”), jednak, jak podkreśla krytyczka, jest to strategia, która działa wyłącznie dzięki pracy „w symbiozie z różnymi kulturowymi tabu”¹⁴. Kobieta-dziecko staje się równocześnie *enfant terrible*, demaskatorką gier i konwencji, ograniczeń i uwikłań, której metodą jest „niedostrzeganie” niektórych granic. Figura dziecka okazuje się figurą braku wstydu, choć równocześnie kusi określenie: figurą bezwstydu. Bohaterki Bargielskiej to bezwstydnice, puszczalskie panny z dobrych domów. Autorka ta od początku swojej twórczości bada zresztą ten specyficzny rejestr, jakim jest na przykład strofowanie, cały idiolekt związany z procesem wychowania panien. W *Dwóch fiatach* panną do wychowania okazuje się

15 J. BARGIELSKA: *Dwa fiaty*.
Poznań 2009, s. 30.

16 J. BARGIELSKA: *Obsoletki...*,
s. 24.

17 Do pewnego stopnia wstydem w jego codziennym, przyziemnym wymiarze zajmuje się z perspektywy filozoficznej Giorgio Agamben, jednak w jego refleksji rozważania nad wstydem służą głównie opisaniu pewnych fundamentalnych mechanizmów kształtowania podmiotowości, sam wstyd jest zaś jedną z figur opisujących mechanizm włączającego wyłączenia. Innymi słowami, chociaż Agamben zajmuje się wstydem w jego bardzo namacalnym wymiarze, to – z konieczności – jest to namysł mocno ukierunkowany i dość wybiórczy. Por. G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz?* Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.

śmierć („Śmierci, niewymawialska, dotykalska panno / gdzież jest twoje zwycięstwo? Sama ci pokażę”¹⁵), w *Obsoletkach* do wychowywania zabiera się św. Paweł („przychodzi do mnie do kuchni święty Paweł i napomina mnie, abym postępowała, jak przystoi na powołanie moje, znosząc jedna drugich w miłości. – Yasne, jasne – pozwalam sobie. – Y yedli, y nasycili się”¹⁶). Panny to w tym przypadku istoty, do których wychowania i „ustawienia” używa się właśnie wstydu, wstyd jest groźbą i karą za robienie rzeczy, których robić nie wypada, nie przystoi, które robić nieładnie.

Wstyd jest oczywiście wielkim tematem współczesnej antropologii, a za jej pośrednictwem także badań literackich. Jednak zwykle chodzi o wstyd dużego kalibru, wstyd ofiar Holocaustu, wstyd kolonizatorów, wstyd kobiet doświadczających przemocy, wstyd Józefa K. Bargielska kieruje uwagę na wstyd codzienny, bardziej może zakłopotanie, niezręczność, wyeksponowanie. Bardziej zawstydzenie niż wstyd¹⁷. *Małe lisy* są o wiele mniej „określona” (tematycznie, formalnie, estetycznie) książką niż *Obsoletki*. Wywołały też innego typu reakcje krytyki. To chyba pierwsza książka Bargielskiej, której trafiły się negatywne recenzje (co szczególnie interesujące w kontekście wyjściowego pytania). Pierwsza też – dzięki uznaniu i rozpoznaniu zdobytemu z uwagi na kolejne nagrody literackie – którą recenzowano w prasie codziennej czy na portalach newsowych. Mainstream znalazł możliwość, by wypowiedzieć się o autorce „elitarniej” – sprzyjała temu oczywiście klasyfikacja gatunkowa książki jako powieści, z różnych przyczyn uznawanej za przystępniejszą niż wiersze czy opowiadania. Efektem poszerzenia grona odbiorców były na przykład przywoływane wcześniej kąśliwe uwagi Mioduszewskiej, ale także spora liczba wywiadów udzielonych przez Bargielską w kulturalnych programach radiowych i telewizyjnych. Wypowiedzi autorki, chyba bardziej niż w przypadku innych współczesnych twórców, wpłynęły na odbiór jej książek. Zainteresowanie *Małymi lisami* jawi się jako przedłużenie uznania dla *Obsołek*, być może próba nadrobienia recepcji – owocująca przecenianiem drugiej książki.

W *Małych lisach*, książce częściowo opartej na zlekceważeniu możliwości obrony (w sensie wymówki, *excuse*), najbardziej interesuje mnie oczywiście kwestia narracji; jeżeli bowiem narracja rodzi się z odpowiedzi na oskarżenie, to odmowa takiej odpowiedzi musi narrację na wstępie zdeformować, już w punkcie wyjścia odebrać jej spójność, uczynić nieco wybrakowaną. Choć *Małe lisy* opierają się na monologach, narracja tego utworu nie jest płynna. Szkatułkowo ułożone opowieści i dygresje (a nie zapominajmy o wtrąceniach, komentarzach, żartach i wykrzyknieniach) plenią się, bardziej wyblęskują i gasną niż toczą się i kołują. Wszystko następuje po sobie w szaleńczym, nerwowym tempie, zdania nie wybrzmie-

wają, raczej próbują się wcisnąć w jeden oddech, by zaraz łączyć-
wie żądać kolejnego. Ten rodzaj tempa języka jest dla Bargielskiej
charakterystyczny, w wierszach wywoływany raczej mnożeniem
przecinków, w prozie – mnożeniem słów i wtrąceń, rozciąganiem
zdań. Choć zabieg taki znacząco wydłuża frazy, narracja nie może
trwać za długo, cała powieść kończy się na stronie 107. I rwana nar-
racja, i niewielka objętość utworu stawały się przedmiotem zarzu-
tów wobec autorki. Może jednak były konieczne, w znaczeniu – tak
albo wcale?

W jednym z felietonów Justyny Bargielskiej dla miesięcznika
„Znak” można przeczytać:

zmieniam stronę w Internecie na świecką i robię sobie cykl
testów psychologicznych. Najpierw na depresję: „cierpisz
z powodu bardzo ciężkiej depresji. Twoje cierpienie może
chwilami wydawać Ci się nie do zniesienia”, mówi mi test.
Bilans natomiast emocjonalny za ostatnie dwa tygodnie
wynosi u mnie minus osiem. [...] Powinnam komuś powie-
dzieć o tym wyniku testu, a także o bilansie, ale się śmiertel-
nie wstydzę¹⁸.

18 J. BARGIELSKA: Czy
depresja jest grzechem? „Znak”
2014, nr 708. [http://www.
miesiecznik.znak.com.pl/
14848/dlaczego-depresja-
jest-grzechem](http://www.miesiecznik.znak.com.pl/14848/dlaczego-depresja-jest-grzechem)
[dostęp: 17.12.2014].

W tym krótkim fragmencie poznajemy równocześnie przyczynę
wstydu, fakt, że autorka się wstydzi, oraz dowiadujemy się o potrze-
bie ukrycia przyczyny. Mniej więcej w tej kolejności. Zatem zanim
wstyd wywoła potrzebę ukrycia czegoś, na wszelki wypadek się to
coś ogłasza. I już. Piękny paradoks, wyjawiający działanie mecha-
nizmu. Tu chodzi o czas. Należy działać szybko, ujawniać, zanim
przyjdzie wahanie, wiecznie wyprzedzać. Tego, że być może się tak
nie da długo, dowodzi zamykająca *Małe lisy* scena usiłowania samo-
bójstwa i zabójstwa, choć jest to również samobójstwo i zabójstwo
bez wstydu. Odmowa tłumaczenia staje się tu odmową narracji w do
ból do słownym sensie – odmową kontynuacji, odmową wypróbo-
wywania alternatywnych wersji.

Małe lisy to dopiero prawdziwe „szybko przez wszystko”, gdzie
i szybko, i wszystko wprawia czytelnika raz po raz w konsternację,
zwłaszcza że nic tu nie jest ani dość serio, ani wystarczająco buffo.
Choć to na pewno nie najlepsza książka Bargielskiej, to z pewnością
ujawnia więcej w kwestii metod pisarskich autorki *China shipping*
niż jakakolwiek inna pozycja z jej bibliografii.

Różnorodność, a czasem sprzeczność wrażeń i przekonań czy-
telniczych wyłaniająca się z recenzji i szkiców poświęconych twór-
czości Justyny Bargielskiej – z których każdy na swój sposób tę
twórczość afirmuje, czy wręcz adoruje – każe niestety zadać nie-
wygodne pytanie. Czy mamy tu do czynienia z autorką, która przy-
jmuje w siebie wszystkie czytelnicze projekcje i każdemu powie:

„tak, ten tekst jest właśnie o tym, o czym myślisz – o tym, o czym myślisz, że jest”? To byłoby krzywdzące uproszczenie. Bargielska wyczuwa i ujawnia różnego typu zawstydzenia i zakłopotania, własne i (zwłaszcza) cudze, nie broni się przed reakcjami czytelników, reakcjami, których być może nie jest w stanie przewidzieć (gdyż wstyd to niezwykle osobnicza sprawa). Jej teksty wystawiają się na kłopoty wszystkich innych, same przez to sprawiają wrażenie zupełnie niekłopotliwych. I to jest jedna z bardziej złożonych strategii literackich ostatnich lat. Strategia bezwstydnie straceńcza.

Marta Koronkiewicz

Bargielska with No Excuses

Summary

The author analyzes the critical reception of the works by Justyna Bargielska, pondering over mechanisms of defense from over-interpretation or critical misuse included in the poet's books. Using the hypothesis of narrative sources in defense against accusation as a starting point, she researches Bargielska's writing strategies, especially in the novel *Male lisy*, in order to define the role of shame within. Bargielska's characters refuse to be ashamed of things, which are generally considered shameful. The purpose of this work is to indicate that this phenomenon – called the “shamelessness strategy” – influences the form of text itself; what it allows for, and what it makes a necessity.

Marta Koronkiewicz

Bargielska sans excuses

Résumé

L'auteure examine la réception critique de l'œuvre de Justyna Bargielska, en réfléchissant aux mécanismes de défense, présents dans ses livres, contre une surinterprétation ou un abus critique. En émettant dès le départ l'hypothèse concernant la source de la narration qui permet de répondre aux accusations, la chercheuse examine les stratégies d'écriture de Bargielska, en particulier à travers le roman *Male lisy* [*Petits renards*], pour définir le rôle qu'exerce la honte. Les héroïnes de Justyna Bargielska refusent d'avoir honte des choses considérées communément comme honteuses. Le but de cette étude est de prouver dans quelle mesure ce phénomène – défini en tant que stratégie d'impudeur – contribue à la forme du texte et ce qu'il rend possible ou nécessaire à l'intérieur du texte.