

ANNA M. BRYSIAK\*

ORCID 0000-0002-0148-4006

Uniwersytet Warszawski

## NA SPOTKANIE Z NIEOBECNOŚCIĄ. „TORNERAI” JUSTYNY BARGIELSKIEJ

POPPEA: *Tornerai?*

NERONE: *Tornerò.*

POPPEA: *Quando?*

NERONE: *Ben tosto.*

POPPEA: *Ben tosto, me 'l prometti?*

NERONE: *Te 'l giuro.*

POPPEA: *E me l'osserverai?*

NERONE: *E sà te non verrò, tu a me verrai.*

L'Incoronazione di Poppea [Koronacja Poppei],

Claudio Monteverdi, libretto: Giovanni Francesco Busenello, 1643

„Wrócisz wróće kiedy jutro obiecujesz przysięgam / – Poppea do Nerona, w operze, po włosku”, mówi podmiot liryczny w wierszu *Tornerai* Justyny Bargielskiej, pochodzącym z jej debiutanckiego tomiku zatytułowanego *Dating sessions* (2003), przytaczając właściwie dosłownie operowe słowa antycznej bohaterki, w której zakochał się rzymski cesarz i którą za wszelką cenę postanowił poślubić, mimo że kobieta była już żoną innego. W ujęciu Giovanniego Francesca

---

\* Dr ANNA M. BRYSIAK – literaturoznawczyni, zatrudniona w Katedrze Italicystyki na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim wokół krótkiej formy narracyjnej XX w. i współczesnej. Autorka licznych tekstów dotyczących twórczości takich pisarzy jak Calvino, Celati, Jaeggy, Tabucchi, De Luca, Buzzati i Manganelli, a także współredaktorka publikacji poświęconych apokalipsie w literaturze i kulturze.

Busenella, autora libretta do muzyki skomponowanej przez Claudia Monteverdiego, siedemnastowieczna opera przedstawia obraz świata, „jakim w istocie jest, a nie świat[a], jakim być powinien”<sup>1</sup> – gdzie władzę sprawuje Amor i triumfuje delirium zmysłów oraz nieposkromiona siła, niepohamowana чуć i sen o potędze, które dominują nad wszelkimi próbami wprowadzenia rozwiązań sprawiedliwych, czy chociażby zgodnych z normami społecznymi. Poppea Busenella to kobieta niezwykle piękna i inteligentna, ale zarazem niegodziwa, zła, niebezpieczna i groźna; to wyrachowana manipulatorka i *femme fatale*, która całkowicie podporządkowała sobie Nerona, namawiając go do popełnienia brutalnych zbrodni na własnej matce oraz na pierwszej żonie. Monteverdi i Busenello kończą jednak opowiadaną historię triumfalną koronacją kobiety na cesarżową – ceremonią zwieńczoną miłosnym objęciem dwojga kochanków, dającym wyraz (pozornego?) zwycięstwa władzy i cielesnego pożądania. Na temat tego, jak potoczą się dalsze losy bohaterów, opera milczy. I wydaje się, że głos tej właśnie Poppei – skrzywdzonej, pobitej, cierpiącej, pełnej bólu i tęsknoty, uciekającej przed własnymi demonami, wybrzmiewa w wierszu Bargielskiej.

Dzięki zapiskom Swetoniusza<sup>2</sup>, z których między innymi korzystał zresztą sam Busenello, tworząc swoje libretto, wiadomo, że antyczna Poppea zmarła, będąc w ciąży, w straszliwych cierpieniach i upokorzeniu, pobita przez pijanego Nerona, który wrócił późno do pałacu i w odpowiedzi na czynione mu z tego powodu wymówki uderzył kobietę w brzuch. Tym samym spełniły się jej własne słowa: „Wolałabym umrzeć, nim zwiędnę!”<sup>3</sup>. Wokół motywu śmierci, utraty dziecka, rozpadu, opuszczenia, a także (daremnie oczekiwanego) powrotu budowana jest sytuacja liryczna w utworze Bargielskiej. „Wrócisz” – pyta (czy może stwierdza?) podmiot liryczny już w samym tytule wiersza. Z jednej strony ów zwrot, a także pierwszy wers drugiej strofy

<sup>1</sup> D. Czaja, *Trucizna miłości*, „Dwutygodnik.com” 2012, 84, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3640-trucizna-milosci.html> (dostęp 2.05.2023).

<sup>2</sup> Zob. Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, Warszawa 2022.

<sup>3</sup> Zob. D. Czaja, *Trucizna miłości*.

odnoszą się do tekstu opery – wydawałoby się zatem, że liryczne „ja” zadaje pytanie lirycznemu „ty”, oczekując odpowiedzi twierdzącej i nawiązując tym samym dialog, w którym miałyby wybrzmiewać pragnienie, a nawet błaganie, wraz z niepewnością i nadzieją uzyskania odpowiedzi twierdzącej (jak w tekście libretta). Z drugiej strony, znów w tytule, podobnie jak i w wersie otwierającym drugą zwrotkę, brak pytajnika, który mógłby na taką interpretację wskazywać. Przytoczone zwroty byłyby zatem nie tyle pełną nadziei prośbą, co konstatacją, dialogiem pozornym, w którym usłyszeć można wręcz groźbę związaną z powrotem tego, co oddalone i wyparte, wywołującą strach i obawę, powiązaną z pewnością, że to, co nieuchronne, i tak prędzej czy później nadejdzie. Gdy mówimy o oddaleniu, niemożliwym do pominięcia aspektem jest samo obcojęzyczne brzmienie tytułu wiersza<sup>4</sup>, które wydaje się czymś więcej niż nawiązaniem do „włoskiej” Poppei Busenella/Monteverdiego. Sabina Misiarz-Filipek w swojej recenzji innego tomu poetki zatytułowanego *Bach for my baby* (2012) zauważa, że

[o]zdobniki (jak wymyślne tytuły – np. *Ciaccona di Paradiso e dell’Inferno*), można traktować jak jeden z elementów barokowego spektaklu, który naśladuje [...] Bargielska; partię tej poezji czysto popisową lub mającą jedynie wskazać kierunek, z którego przyszła inspiracja. Być może owe dziwności są także sposobem autorki na dzielenie się z czytelnikami swoją prywatnością – miłościami muzycznymi, literackimi, fragmentami prywatnego życia<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Małgorzata Ślarzyńska zwraca uwagę, że obcojęzyczne odwołania autorki nie budzą specjalnego entuzjazmu krytyki (zob. *Humor słodko-gorzki*, „Twórczość” 2014, 2, s. 108). Sama Bargielska wydaje się jednak zafascynowana obcością i osobliwością językową w ogóle, co widać już w tytułach jej zbiorów (oprócz przywołanego tutaj *Dating sessions*, autorka opublikowała jeszcze m.in. tomiki *China shipping* i *Bach for my baby*), pojedynczych utworów poetyckich, czy też w użyciu obcych słów i neologizmów w tekstach jej wierszy.

<sup>5</sup> S. Misiarz-Filipek, *Próby do lektury Bacha...*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1, s. 132–133.

Cechy, które wymienia badaczka, widoczne są już w debiutanckim *Dating sessions*, z którego pochodzi wiersz *Tornerai*, a nawiązanie do opery mogłoby i tu sugerować upodobania literackie i muzyczne poetki. Bargielska ucieka się jednak nie tylko do ukazania inspiracji dla swojej twórczości, ale do zabiegu jeszcze mocniej podkreślającego wagę oraz znaczenie dystansu i odległości, a także bolesną obcość obiektu tęsknoty. Mówienie o stracie łączy się z próbą jej przepracowania, osvajania traumy<sup>6</sup>. Jak zauważa Adam Lipszyc – by w ogóle móc mówić o stracie, trzeba jednak najpierw tę stratę do siebie dopuścić<sup>7</sup>, poczuć jej ciężar oraz wywołaną przez nią pustkę; zrobić stracie miejsce po to, by mogła wybrzmieć w słowach, w języku. Tylko dając przestrzeń i, tym samym, przyzwolenie stracie, można powiedzieć o powrocie tego, co oddalone, odległe, potencjalne lub wyparte. Zatem być może przedmiotowe „oddalenie” pozwala „ja” lirycznemu na nabranie dystansu do straty, uwolnienie się od presji, którą nakłada, a zarazem na zagłębienie się w całej jej obcości, zarejestrowanie rozpadu, przekuwając go w słowo<sup>8</sup>. Małgorzata Ślarzyńska zauważa, że „brawurowe wiersze Bargielskiej wysyłają czytelnika daleko, by mógł lepiej zobaczyć stamtąd coś, co czasem jest tuż obok niego”<sup>9</sup>. W przypadku utworu *Tornerai* należałoby się zastanowić, czy uzyskany dzięki zabiegom językowym dystans nie jest jednak wyłącznie pozorny – podmiot liryczny mówi przecież o sprawach mu najbliższych, a więc najbardziej dotkliwych i bolesnych, znajdujących się nie tyle obok, co jego samego boleśnie dotyczących, tkwiących niczym zadra głęboko w umyśle. Można by zatem zgodzić się z interpretacją Beaty Mytych-Forajter, która w zabiegach lingwistycznych Bargielskiej dostrzegła nie tylko badanie możliwości i granic języka, ale również eksperymentowanie z granicami (wytrzymałości? odporności

<sup>6</sup> Zob. A. Czyżak, *Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 334.

<sup>7</sup> A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 60–61.

<sup>8</sup> Zob. M. Glosowicz, *Niemożliwe światy Justyny Bargielskiej: lektura afektywna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1, s. 175.

<sup>9</sup> M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

na stratę?) „ja” lirycznego<sup>10</sup>. Użycie języka obcego w tytule wiersza oraz idące za tym bezpośrednie porównanie sytuacji podmiotu do losów tragicznej postaci starożytnej podkreśla dramatyzm położenia, w którym znalazł się podmiot i który nie może być nazwany inaczej jak poprzez użycie odległego kodu, języka „nieosobistego” – nie dość, że obcego, to jednoznacznie odsyłającego nie tyle do zapisków prywatnych (te przecież tworzy się zwykle w języku intymnym, bliskim), ale nawiązującego do kontekstu kulturowego<sup>11</sup>. Otwarcie na język obcy być może rzeczywiście poszerza tu, mówiąc za Ślarzyńską, horyzont odbioru, nie wprowadza jednak nagle światła „z niespodziewanej, innej strony, z innego kierunku”<sup>12</sup>. Przeciwnie – jedynym światłem, które wydaje się wręcz oślepiac bohaterkę i potęgować jej obłąd, są błyski ulicznych reflektorów, które kłębią się w jakiejś niezrozumiałej grze czasu i przestrzeni:

Noce są teraz dłuższe nieskończenie,  
sekundy odmierza puls żółtych świateł  
na kolejnych skrzyżowaniach pustego miasta,  
które przejeżdżam, uciekając inkubom.

Nie wiadomo jeszcze, co jest źródłem bezsennych, dłużących się nocy, które podmiot liryczny próbuje przetrwać, przemierzając, zapewne samochodem i z dużą prędkością<sup>13</sup>, bezludne ulice jakiegoś

---

<sup>10</sup> Zob. B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę Justyny Bargielskiej*, w: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 431.

<sup>11</sup> Sądzę, że również w przypadku nawiązań kulturowych w wierszu *Tornerai* można byłoby podzielić opinię Cieślak-Sokołowskiego, który w swojej recenzji tomu *Bach for my baby* wspomina o micie, który Bargielska wplata do swojej poezji „nie dlatego [...] by zabezpieczyć proste wyznaczenie wysokim kontekstem kulturowym, lecz by uruchomić skojarzenia czytelnika” (*Miłosne inscenizacje*, „Szyborska na świecie”, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 2, s. 58).

<sup>12</sup> M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

<sup>13</sup> Trafne wydaje się zatem włączenie wiersza *Tornerai* do tomiku o wymownym tytule *Szybko przez wszystko* (2013) zbierającego utwory z *Dating sessions* (2003), *China shipping* (2005) oraz *Dwa fiaty* (2009).

miasta. Widać natomiast, że pragnie z jednej strony za wszelką cenę oddalić się od dręczących go koszmarów (i wspomnień?), z drugiej zaś, zdaje się pośrednio zwracać do jakiegoś lirycznego „ty”, którego fizyczny brak wywołuje tęsknotę, a zarazem rozpacz prowadzącą do udręki. W tej miejskiej pustyni podmiot nie doświadcza, w istocie, niczyjej obecności, zdany jest wyłącznie na własne wrażenia zmysłowe. Zmysły z kolei odbierają jedynie impulsy, migawki, fragmenty składające się na świat jakby oniryczny, mający charakter, mówiąc za Lipszycem, „enigmatycznej konstelacji obrazów”<sup>14</sup>, funkcjonujący na pograniczu obłądu, psychozy<sup>15</sup> i w obrębie poetyki polegającej na „miksowaniu wszystkiego ze wszystkim, wirowaniu rzeczy, [...] wielkich symboli i sennych wizji”<sup>16</sup>. Prawdą jest, że właśnie fragmentaryzm, podobnie jak „urywkowość obrazowania w twórczości Bargielskiej to jej zdecydowany atut”<sup>17</sup>, jednak w przypadku wiersza *Tornerai* nie możemy mówić o wiążącej się zwykle u poetki z owym fragmentaryzmem lekkością, która miałaby ułatwić spojrzenie z dystansem na stratę, na oczekiwanie, na przemiłowanie czy na śmierć. W utworze brak również tak charakterystycznej dla Bargielskiej potężnej dawki ironii<sup>18</sup> czy zadziorności; jest za to intymność i dobitne eksploatowanie dobrze znanych poetce tematów<sup>19</sup>. Oczekiwanie wydaje się tu nierozzerwalnie łączyć z lękiem, niecierpliwością z niepewnością, a zarazem z przeświadczeniem, że powrót tego, co wyparte, nieuchronnie wiąże się z transformacją przedmiotu owego wyparcia, ukazującą inną twarz utraconego obiektu („wrócił w następnej scenie po zmianie kostiumu”).

---

<sup>14</sup> A. Lipszyc, *Peep show...*, s. 56.

<sup>15</sup> Zob. R. Honet, *Posłowie*, w: *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010, s. 346.

<sup>16</sup> B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę...*, s. 422.

<sup>17</sup> M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

<sup>18</sup> O ironii w utworach poetki pisze, dla przykładu, Lipszyc w swoim eseju *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*.

<sup>19</sup> Wszystkie te aspekty jako immanentne cechy twórczości poetki wymienia Bednarek w swojej recenzji *Co się robi z Bachem, dzieckiem, kotkiem i prostytutką?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1, s. 125–128.

„Czy do mnie też wróci odmieniony?” – pyta podmiot liryczny, zmieniając w drugiej strofie perspektywę, nabierając jakby większego dystansu poprzez przeniesienie swojego doświadczenia na scenę teatru i porównując własne położenie do tego, w którym znalazła się antyczna Poppea, niespodziewanie zaatakowana i poniżona przez pijanego Nerona. Nie ma tu już tęsknoty i bolesnego zwrotu do lirycznego „ty”, jest natomiast, jak już wcześniej wspomniałam, dialog pozorny, który bezlitośnie obnaża i nakreśla właściwą sytuację liryczną. Bargielska, przewrotnie nawiązując do fragmentu opery, który źródłowo jest sceną pełną miłosnego i erotycznego napięcia, porusza temat poronienia, zapowiadając tym samym kwestię, która stanie się wątkiem niemal obsesyjnie powracającym nie tylko w jej poezji, ale również w tekstach prozatorskich. Utrata ciąży jest, swoją drogą, jednym z licznych nawiązań autobiograficznych<sup>20</sup>, które tworzą spójną sieć tematyczną w całej twórczości poetki, krążącą wokół „ontologii braku” oraz „terapeutycznej analizy złego wspomnienia”<sup>21</sup>.

Póki co szukam w sobie tego grzechu,  
ale mężczyźni cuchną.

W oczekiwaniu na powrót – tudzież w strachu przed nim – podmiot liryczny zaczyna doszukiwać się, jak zresztą nierzadko bywa u ofiar przemocy fizycznej lub psychicznej, swoich własnych przewinień i analizuje czyny, które mogły doprowadzić do sytuacji, w jakiej się znalazł. Winne owym zmorom, majakom i lękom jest jednak przede wszystkim upojenie (uzależnienie?) alkoholowe mężczyzny oraz jego agresywne zachowania, które okazują się prawdziwym źródłem koszmarów podmiotu lirycznego:

---

<sup>20</sup> Sama Bargielska w jednym z wywiadów przyznaje: „Jestem organicznie niezdolna do przyjęcia innej perspektywy. [...] To oczywiście ogranicza mi tematykę – mogę pisać tylko o rzeczach, o które przynajmniej się otarłam” (*Śni i jest w pracy. Z Justyną Bargielską podczas festiwalu Port Literacki 2012 rozmawia Sabina Misiarz-Filipek*, „Nowa Dekada Krakowska”, 2012, nr 1, s. 119–120).

<sup>21</sup> Zob. M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

Są zbyt miękcy lub zbyt twardzi,  
jego ostatni dotyk zamienił mnie w kamień,  
ostatni pocałunek zasznurował mi usta.

Jak zauważa Anna Kałuża – „wszystkie książki Justyny Bargielskiej [...] charakteryzują się bardzo dosadnym, zmysłowo-cielesnym językiem”<sup>22</sup>, pełnym nonszalancji, bezpośredniości i prowokacyjnej szczerości<sup>23</sup>, a także polifonicznych zestawień: siły i delikatności, przemocy i czułych gestów. Gesty te nie wywołują jednak w podmiocie lirycznym żadnych ciepłych uczuć, nie zapewniają bezpieczeństwa, nie sprawiają, że kobieta pragnie budować relację opartą na dzieleniu się swoimi emocjami i potrzebami. Pocałunek „sznurowuje usta”, a zatem odbiera zdolność, chęć i możliwość wypowiedzania się – „ja” liryczne nie jest w stanie już mówić własnym głosem, językiem intymnym, a jedyne, na co je stać, to myślenie o sobie przez pryzmat perfidnej, a zarazem skrzywdzonej i opętanej Poppei. Co więcej, dotyk i pocałunek są „jego”, nie „twoje” – podmiot liryczny ponownie nabiera dystansu do przedmiotu swoich pragnień, ale również do swoich „inkubów”. Jednocześnie, bohaterka sama dla siebie staje się okrutną, teatralną maską, na wpół martwą marionetką, którą dotyk „zamienił w kamień” i której życie miłosne przybiera formę jakiejś mistrzowsko zrealizowanej inscenizacji teatralnej. Gesty, które winne były budować bliskość i poczucie bezpieczeństwa, odbierane są jak ciosy, dźgnięcia, które nie tyle bolą, co powodują zamknięcie, wzmagają fizyczne i psychiczne zniewolenie, potęgują niemoc, a także – jak się okazuje w kolejnej strofie – wywołują nieokiełznany lęk, przed którym nie da się uciec:

Najgorsze jest, że budzę się zlana potem  
i przejęta pożądaniem wspólnego grobu  
lub choćby dziecka, które nas rozdzieli  
łagodniej nieco niż jego milczenie.

<sup>22</sup> A. Kałuża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 95.

<sup>23</sup> Zob. M. Koronkiewicz, *Bargielska bez wymówek*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 5, nr 1/2, s. 209.



Jak pisze Kałuża, „wydaje się, że bohaterki Bargielskiej zaakceptowały fakt, że są ofiarami – nie w sensie społeczno-politycznym, ale fantazmatycznym: ich życiem rządzi popęd śmierci”<sup>24</sup>. Bednarek zauważa z kolei, że podmiot liryczny „deklaruje po wielokroć swoją niewiedzę i bezradność”<sup>25</sup>. W interesującym nas wierszu nie składa jednak bezpośrednio tych deklaracji „ty” lirycznemu – w ostatniej strofie dostrzec można, w istocie, kolejne podkreślenie oddalenia i dystansu wobec mężczyzny, któremu zaledwie kilka wersów wcześniej bohaterka zdawała się wyznawać swoją rozpacz i tęsknotę. Efekt ten osiągnięty jest znów przez użycie w ostatnim wersie zaimka trzecioosobowego („jego”), co potęguje wrażenie wyobcowania podmiotu w utworze, który – patrząc chociażby na tytuł – zapowiadał się jako wiersz miłosny. A tymczasem, jak mogliśmy dotychczas zauważyć, mamy tu do czynienia z takimi tematami jak opuszczenie, przemoc, przemijanie, poronienie czy utrata<sup>26</sup>. Do tej listy wątków, wręcz obsesyjnie eksplorowanych przez poetkę w obrębie całej jej twórczości, należałoby dodać jeszcze aspekt trudnego, okaleczonego macierzyństwa. U Bargielskiej rola matki ulega bowiem istotnemu zniekształceniu: matka wydająca na świat staje się matką odbierającą życie, u której – mówiąc słowami Julii Kristevy – „pragnienie dziecka okazało się narcystycznym pragnieniem śmiertelnego połączenia”<sup>27</sup>, a jej ciało to już nie źródło życia, a „ciało-grób”<sup>28</sup>. Poetka – jak trafnie zauważa Lipszyc – widzi macierzyństwo jako utratę przeżywaną jednak oczami matki, a nie dziecka<sup>29</sup> (jak opisałyby je Melanie Klein<sup>30</sup>). To w śmierci dziecka realizuje się najtrudniejszy, najbardziej dotkliwy, a zarazem najwyższy aspekt macierzyństwa, który tworzy między matką a potomstwem tak silną więź, że konieczne staje się zerwanie

<sup>24</sup> A. Kałuża, *Pod grą...*, s. 111.

<sup>25</sup> D. Bednarek, *Co się robi z Bachem...*, s. 125.

<sup>26</sup> Zob. B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę...*, s. 421.

<sup>27</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 1987, s. 94.

<sup>28</sup> Tamże, s. 77; A. Lipszyc, *Peep show...*

<sup>29</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 56.

<sup>30</sup> Zob. M. Klein, *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność oraz inne z lat 1946–1963*, Gdańsk 2007.

nici łączącej kobietę i jej kochanka. W relacji tej nie ma miejsca na budowanie szerszej więzi rodzinnej – istnieć może bowiem albo związek matka-dziecko albo kobieta-mężczyzna; jeden z nich wyklucza drugi. Rozdzielenie pary kochanków przez potomstwo jest jednak przyjmowane przez podmiot liryczny łagodniej ze względu na jego naturalny, nieusuwalny charakter, nierozzerwalnie związany z kobiecym doświadczeniem, będący częścią kobiecej tożsamości oraz określający jej stosunek do życia i śmierci<sup>31</sup>. Milczenie mężczyzny stanowi natomiast wyjście poza naturalność relacji, które, podobnie jak „sznurowanie ust” i „zamiana w kamień”, prowadzi do jej rozpadu i śmierci. Nie jest to jednak śmierć pojmowana „jako wszechobecny aspekt trwania”<sup>32</sup>, a jako doświadczenie straty spowodowanej czynnikami zewnętrznymi. Z jednej strony miłość do dziecka i do kochanka budzi więc w podmiocie lirycznym potrzebę zjednoczenia w zniewoleniu, a wręcz w umieraniu („pożądanie wspólnego grobu”), z drugiej – wiąże się z nieuchronną stratą i dystansem, co z kolei wywołuje zarazem spustoszenie, jak i stanowi źródło rozkoszy oraz ekscytacji<sup>33</sup>.

Pozostaje zadać sobie pytanie, czy „jego milczenie” jest aby na pewno (tudzież wyłącznie) milczeniem mężczyzny, do którego zdaje się tęsknić, a zarazem którego powrotu obawia się „ja” liryczne w wierszu Bargielskiej. Utwór bowiem zamyka się w swoistej klamrze interpretacyjnej: na początku podmiot opisuje stan emocjonalny i fizyczny, w którym się znajduje, po to, by wers po wersie nabierać coraz większej – chociażby językowej – perspektywy, a jednocześnie, stopniowo, ukazywać dramatyczność swojego położenia, oraz po to, by w końcu wrócić pamięcią do źródła dręczących go koszmarów oraz do tragedii, jaką jest utrata dziecka, a więc jego dotkliwa, niezmienna

---

<sup>31</sup> Zob. J. Fazan, „*Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?*” – *kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 33, s. 32.

<sup>32</sup> A. Czyżak, *Przeciw śmierci...*, s. 332.

<sup>33</sup> Zob. R. Honet, *Posłowie...*, s. 347.

już nieobecność<sup>34</sup>. To właśnie „jego milczenie” być może słyszy podmiot liryczny, to jego powrotu jest pewien „w następnej scenie”, to do niego zwraca się swym rozpaczliwym, teatralnym „tornerai”. Poronienie jest zatem dla „ja” lirycznego zarówno początkiem, jak i końcem spirali inkubów, załączkiem jakiejś niekończącej się żalobnej rapsodii, w której nie wybrzmiewają jednak dźwięki operowej muzyki, a jedynie głucha i rozdzierająca cisza.

### Bibliografia

- Bargielska J., *Bach for my baby*, Wrocław 2012.
- Bargielska J., *China shipping*, Wrocław 2016.
- Bargielska J., *Dating sessions*, Kraków 2003.
- Bargielska J., *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013.
- Bargielska J., *Śni i jest w pracy. Z Justyną Bargielską podczas festiwalu Port Literacki 2012 rozmawia Sabina Misiarz-Filipek*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1.
- Bednarek D., *Co się robi z Bachem, dzieckiem, kotkiem i prostytutką?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1.
- Cieślak-Sokołowski T., *Miłosne inscenizacje*, „Szyborska na świecie”, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 2.
- Czaja D., *Trucizna miłości*, „Dwutygodnik.com” 2012, 84, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3640-truczina-milosci.html> (dostęp 2.05.2023).
- Czyżak A., *Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.
- Fazan J., *„Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?” – kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 33.
- Honet R., *Posłowie*, w: *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010.
- Kałuża A., *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Klein M., *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność oraz inne z lat 1946–1963*, Gdańsk 2007.
- Koronkiewicz M., *Bargielska bez wymówek*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, 5, nr 1/2.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 1987.
- Lipszyc A., *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Misiarz-Filipek S., *Próby do lektury Bacha...*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2.

---

<sup>34</sup> Na temat interpretacji psychoanalitycznej spotkania ze stratą i nieobecnością zob. M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni 2016.

- Monteverdi C., Busenello C.F., *L'incoronazione di Poppea*, red. A. Giuliani, Wecnia 1956.
- Mytych-Forajter B., *Najmniejsze zwierzę Justyny Bargielskiej*, w: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015.
- Recalcati M., *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni 2016.
- Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, Warszawa 2022.
- Ślarzyńska M., *Humor słodko-gorzki*, „Twórczość” 2014, nr 2.

## **Embarking to meet absence. *Tornerai* by Justyna Bargielska**

### **Summary**

The purpose of this essay is to analyze and interpret the poem titled „Tornerai” from the debut volume *Dating sessions* (2003) published by Justyna Bargielska. The choice is due to the assumption that the said work seems to be emblematic of the Polish poet’s oeuvre. On the one hand, it perfectly fits in with the dominant motifs present in her poetry, such as loss, death, trauma, loneliness, or abandonment, on the other hand, it shows fragmentary and oneiric poetic imagery, as well as the author’s characteristic fascination with foreignness, both linguistic and thematic. In addition, as the article attempts to demonstrate, the analyzed poem brings to the fore an autobiographical theme, that of miscarriage, which, also in Bargielska’s later texts, rises even to the status of a driving mechanism of most of her works.

**Słowa kluczowe:** Bargielska, opera, matka, poezja, poronienie, strata, śmierć, trauma

**Key words:** Bargielska, opera, mother, poetry, miscarriage, loss, death, trauma