

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

**WOBEC LAMENTU ŚWIĘTOKRZYSKIEGO
O MOTYWIE COMPASSIO WE WSPÓŁCZESNEJ
POEZJI POLSKIEJ**

1.

Dwa klejnoty polskiej poezji średniowiecznej – *Bogurodnicę* i tzw. *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*, nazywane też *Lamentem świętokrzyskim* – dzieli ogromna różnica wrażliwości duchowej, typu religijności, jaki się przez nie wyraża. I nic w tym dziwnego, gdyż przemiany religijności elitarnej w masową w Europie XIV i XV w. wiązały się z przemianami wyobraźni i świadomości religijnej; nad treściami teologicznymi, ujmowanymi w formę intelektualną, dominować zaczęły treści odwołujące się do emocji i wyobraźni. Zakony żebracze upowszechniały nabożeństwa popularne, para- lub pozaliturgiczne: dominikański różaniec, franciszkańskie godzinki, nowenny, koronki, droga krzyżowa, akty strzeliste. Wrażliwość religijna kształtowana przez nową teologię, kładącą nacisk na sferę woli i uczuć, nie intelektu, znajdowała odzwierciedlenie w poezji religijnej.

Typowym motywem, łączącym w sobie tendencje epoki, w której powstały *Żale...*¹, był motyw *compassio* – współcierpienia Maryi z ukrzyżowanym Synem. Łączył on podstawowe elementy ówczesnej wrażliwości religijnej: skupienie uwagi na człowieczeństwie Jezusa (wyrażane przez kult pasji, upowszechniany przez franciszkanów), pobożność maryjną, nasilającą się stopniowo w późnym średniowieczu, zainteresowanie apokryfami, zaspokajającymi potrzeby wyobraźni i uczuciowości, oraz tendencję dolo-rystyczną, wyrastającą z potrzeb psychologicznych zbiorowości, jako odpowiedź na poczucie zagrożenia². Współcierpienie Maryi było zarazem

¹ Ich zapis rękopisowy, obecnie nieistniejący, datowany jest na około 1470 r.

² Zob. M. Korolko, *Wstęp do: Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, Wrocław 1980, rozdział *Spoleczno-kulturowe uwarunkowania rozwoju średniowiecznej pieśni religijnej w języku polskim*, s. XV–XXIX.

pojmowane jako współodkupienie; w szczególnie ważnych dla późnośredniowiecznej religijności maryjnej objawieniach św. Brygidy Szwedzkiej Chrystus mówi: „Tak, słusznie mogę powiedzieć, że jakby jednym sercem moja Matka wraz ze Mną zbawiła człowieka, ponieważ Ja cierpiałem w sercu i na ciele, Ona w bólu i miłości serca”³.

Artystyczną realizację motywu stanowi forma poetycka, nazywana planktem, zawierająca głównie monologi Marii pod krzyżem⁴. Treść tych utworów wywodzi się nie bezpośrednio z Nowego Testamentu, lecz z apokryficznych przekazów rozwijających scenę ukrzyżowania. Plankty występowały także w innych rodzajach piśmiennictwa, w obrębie odmiennej tematyki – jako wezwania do płaczu po zmarłym. Wezwanie to stanowi w nich główny motyw treściowy, a zarazem oś kompozycyjną⁵.

Wartość *Żali Matki Boskiej pod krzyżem* wykracza poza ramy epoki, która je zrodziła. Odwołują się one bowiem do sfery uczuć ludzkich nie ograniczonych do tamtej sytuacji religijnej i szerszej – mentalnej. „O niezwykłości [...] utworu [...] przesądza nie tylko jego kunszt artystyczny, ale i wyjątkowa na tle ówczesnej liryki religijnej tonacja wypowiedzi Marii, odsłaniającej swą najgłębszą rozpacz i apelującej do otaczających ją ludzi o współczucie i zrozumienie”⁶. Zatem o sile utworu, jego trwania w kulturze zdecydowała także jego „czysto ludzka” wartość.

Kult maryjny w Polsce zresztą i w późnym średniowieczu, i w następnych epokach był na owe wartości czysto ludzkie szczególnie otwarty (co zresztą stanowi tyleż o jego sile, co i słabości...). „Średniowiecze francuskie swą potrzebę czci dla człowieczeństwa w najwyższym wymiarze odnosiło wprost do ludzkiej natury Chrystusa. Pobożność polska po dziś dzień przybliża sobie Jego wizję przez kult Maryi, z której Bóg-Zbawiciel wziął sobie ciało”⁷. Kult maryjny przybliża zatem ten paradoks chrześcijaństwa, jakim jest Wcielenie – wejście Boga w ludzką kondycję; zarazem jednak motywy maryjne w religijności i kulturze niezwykle łatwo wykraczają poza chrystocentryzm (jedyną z chrześcijańskiego punktu widzenia właściwą orientację maryjności).

Już w odniesieniu do średniowiecznych planktów Teresa Michałowska stwierdza, że w nich „Maria stawała się uniwersalnym symbolem ludzkiego cierpienia”⁸. W kulturze polskiej szczególnie silnie Maryja wyraża doświad-

³ Brygida Szwedzka św., *Extrav.* 3, cyt. wg: *Masz być jak zwierciadło i cierni. Święta Brygida Szwedzka*, oprac. A. Anderson, przeł. i oprac. przyp. J. Iwaszkiewicz, Poznań 1999, s. 200.

⁴ Zob. M. Korolko, *op. cit.*, s. XXXVIII.

⁵ Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 448–450.

⁶ *Ibidem*, s. 448.

⁷ J. St. Pasierb, *Czas otwarty*, Pelplin 1992, s. 115–116.

⁸ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 443.

czenie matek, skoro ból jest znakiem rozpoznawczym polskiej matki. Janusz Pasierb pisze, w tonacji aprobującej:

Ewangelia mówiła o Matce stojącej pod krzyżem, jakby ewokując historię przeszłą i przyszłą:

O matko Polko, gdy u syna twego...⁹

Postać Maryi może zatem stanowić archetyp macierzyństwa i bólu. Utożsamienie, czy przynajmniej analogię, bólu matczynego, z cierpieniem Matki Bolesnej, poświadcza także poezja współczesna¹⁰.

W poezji polskiej po II wojnie odnaleźć można nie tylko utwory poetyckie odwołujące się do uogólnionego motywu, ale także do tej jego realizacji literackiej, jaka stanowi plankt jako gatunek, a *Żale*... – jako konkretny, wybitny tekst. Celem artykułu jest analiza dwóch tekstów lirycznych, bliskich sobie czasem powstania, i (nieobojętnym chyba ze względu na rodzaj przekazywanego doświadczenia) faktem kobiecego autorstwa. Na różny sposób przetwarzają one materię wzorca, jaki stanowi *Lament świętokrzyski*. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób poezja współczesna podejmuje ów pradawny wzorzec, jak go przekształca i w jakich celach wykorzystuje.

Oba teksty wybrane do analizy, *Matki człowieczej lament* Joanny Kulmowej i *Matka i Syn* Ewy Szelburg-Zarembiny, dają się wprawdzie czytać także bez obligatoryjnego odniesienia do *Lamentu świętokrzyskiego*; przynajmniej w ramach kultury religijnej, w której żywe pozostają – przywoływane w cyklu roku liturgicznego – motywy pasyjne. Lektura odnosząca je do *Lamentu*... ukazuje jednak głębokie zakorzenienie motywów, z którymi bywamy oswojeni; jednocześnie uwrażliwia na to, co w podjęciu owych motywów jest nieoczywiste, nowe, polemiczne wobec wzorca, co stanowiąc o subtelnych niuansach znaczeniowych tekstów, decyduje o różnorodności ich przesłania.

2.

Wiersz Joanny Kulmowej samym tytułem odwołuje się do jednego z przyjętych tytułów średniowiecznego arcydzieła, zarazem – do nazwy struktury gatunkowej.

⁹ J. Pasierb, *op. cit.*, s. 118.

¹⁰ Dwa przykłady ilustrujące żywotność motywu, zaczerpnięte z tomu Anny Kamińskiej *Dwie ciemności i wiersze ostatnie* (1989, wyd. pośmiertne): w liryku poświęconym matce Jerzego Popiełuszki ***[*Żeby nie był odchodził od domu*]: „Wolałabym nie być tą Polską struchłą / jak Maryja pod krzyżem”; a także w zatytułowanym *Na krzyżu*, wyrażającym utożsamienie umierającego człowieka z Chrystusem: „Umierał na krzyżu / na szpitalnym łożu / samotność tam przy nim stała / matka bolejąca” (cyt. wg wydania: *Jasność w środku nocy*, wybór J. Twardowski i K. Gorzałówna, posłowie J. Twardowski, Warszawa 2001, s. 378 i 403).

Matki człowieczej lament

Kiedy mi Cię Synku zwiastowali
to myślałam niebo mi otwarli
że to nie udręka być matką człowieka. Synku!
Kiedy mi się objawili w złocie
nie myślałam że mi wydrze kto Cię
że na ludzką mękę będziesz mi człowiekiem. Synku!

Kiedym w sobie tę nosiła jasność
anim czuła że na krzywdę własną
że tak cierpieć musi kto wszedł między ludzi. Synku!
Kiedym na świat wydawała brzemię
nie wiedziałam że uchodzisz ze mnie
na Twoją niedolę na matczyną boleść. Synku!

I poznałam w tobie umieranie
i poznałam żeś Ty krzyżem dla mnie
że okrutną rzeczą być matką człowieczą. Synku!
Kiedy mi Cię Synku zwiastowali
nie wiedziałam że mi Cię wydarli
że oblekasz ciało aby źle się stało. Synku!¹¹

Nawet nieprofesjonalnemu odbiorcy musi narzucić się w odbiorze wstępne wrażenie: tak nie przemawia nowoczesna liryka. Pierwsze wrażenie zatem to anachroniczność, nienowoczesność, która może być (przy braku zrozumienia jej funkcji) negatywnie wartościowana. Wiersz ma wyrazistą rytmikę, sprawiającą wrażenie pewnej monotonii. Jest sylabiczny, ale niekonsekwentnie sylabotoniczny, nieco „chropawy”. Grozi w głośnej lekturze popadnięciem w katarynkowy rytm, w sylabotonizm, powodujący w tym przypadku swoisty „gwałt na języku”: zaburzenie akcentowania związanego z intonacją zdaniową¹². Estetycznie „natrętne” są również rymy, wśród których są gramatyczne (czyli „częstochofskie”), oraz takie, które również wymagają niezgodnego z systemem języka akcentowania (*w złocie – kto Cię*).

Oczywiście, w rzeczywistości nie są to uchybienia artystyczne, lecz efekt stylizacji. Struktura wersyfikacyjna wiersza Kulmowej odwołuje się bowiem do wzorca średniowiecznej poezji polskiej o charakterze melicznym. Tym tłumaczą się właściwości współcześnie przez poezję odrzucane – stroficzność i regularny układ rymów. Są to rymy parzyste, tworzące układy dystychicz-

¹¹ Cyt. wg wydania: J. Kulmowa, *Moja pełnia czyli wiersze lubiane*, Warszawa 2000, s. 69. Tekst *Matki człowieczej lamentu* został nagrodzony w 1970 r. na Sacrosongu.

¹² Np. w wersie „Kiedym na świat wydawała brzemię” – mechanicznie powtórzyć można, poddając się rytmowi, akcent pierwszego wersu strofy, czego efektem byłoby niepoprawne zaakcentowanie wyrażenia przyimkowego „na świat”. Ujednolicenie (niewłaściwe) może także objąć wersy: „I poznałam w tobie umieranie, / I poznałam, żeś Ty krzyżem dla mnie”.

ne¹³. Rymy przy tym bardzo różnorodne jakościowo: od łączących w parę rymową różne części mowy (w sposób czasem wyszukany) po gramatyczne, dokładne lub niedokładne: w ogóle znaczny jest udział rymów opartych na częściowym współbrzmieniu.

Regularny układ obejmuje także rymy wewnętrzne w trzecim i ostatnim wersie strofy. Rym wewnętrzny bywa jednak dla współczesnego ucha niemal niesłyszalny: w trzecim wersie w pierwszej strofie wymagałby pominięcia nosówki w słowie „udręka”, w trzecim wersie drugiej sprowadzałby się do zbieżności samogłosek. Dla polskiej pieśni średniowiecznej byłyby to jednak rymy spełniające w zupełności swą funkcję artystyczną. Na charakter *quasi*-pieśni wskazuje też refreniczny zwrot w liryku Kulmowej: *Synku*.

Dystychy poezji średniowiecznej miały charakter składniowo-intonacyjny¹⁴. Również u Kulmowej system składniowy uzgodniony został z metrycznym. Pojawiające się zdania wielokrotnie złożone są tak rozplanowane, że człon składniowy zawsze mieści się w ramach wersu. Mogą też być dwa, a z apostrofą trzy człony w jednym wersie, ale nie ma nieznannej wierszowi średniowiecznemu i w ogóle poezji polskiej przed Janem Kochanowskim przerzutni.

Zarówno układ rymów, ich jakość, jak i struktura składniowa, obok wartości stylizacyjnej, mają motywację związaną z sensem wypowiedzi. Intensywność obecności rymów oraz ich zgrzebność tworzą efekt nużącego, jednostajnego rytmu, właściwego lamentacji. Składnia natomiast sprawia wrażenie chaotycznej, niedbałej, nie jest to składnia logicznie uporządkowanej, precyzyjnej wypowiedzi, gotowej od razu, danej jako wypracowana całość. Naśladuje raczej składnię wypowiedzi na żywo, z dopowiedzeniami, elipsami. Dwa lub trzy zdania podrzędne przy jednym nadrzędnym obrazują myśl w trakcie formułowania jej, oblekania w kształt słowny. Zatem ukształtowanie składniowe potęguje wrażenie zgrzebności i autentyzmu.

Matki człowieczej lament nawiązuje do sławnego *Lamentu świętokrzyskiego* także samą sytuacją liryczną i kreacją podmiotu. Matka w monologu lirycznym zwraca się wprost do Jezusa, nazywanego kilkakrotnie i jednakowo, w bezpośrednim zwrocie, Synkiem – jak w pierwowzorze. Z *Lamentu świętokrzyskiego* przejęte też zostało porównanie radości zwiastowania z obecnym cierpieniem. Adresatem, do którego zwrócone jest pełne bólu wyznanie, jest jednak tylko Syn – w *Żalach...* także Gabriel i społeczność ludzkich matek. Konkretny moment w wierszu Kulmowej nie jest dookreślony, choć może nim być ukrzyżowanie. Brak jednak jakiegokolwiek opisowo-narracyjnego wprowadzenia w sytuację, obecnego w *Lamencie świętokrzyskim*.

¹³ Tadeusz Witczak wskazuje na parzystość rymowania, początkowo tylko asonantycznego, tworzącego układy dystychiczne, jako jeden z najstarszych wyróżników artystycznych poezji polskiej. Zob. T. Witczak, *Literatura Średniowiecza*, Warszawa 1990, s. 129.

¹⁴ Zob. *loc. cit.*

Reasumując – liryk Kulmowej wskazuje na *Żale...* jako swój wzorzec tematyczny i gatunkowy, choć w sferze formalnej, wersyfikacyjnej, odnosi się także do uogólnionego obrazu poezji średniowiecznej. Warto, po stwierdzeniu zbieżności, zapytać o wymowę liryku Kulmowej w konfrontacji z pierwowzorem.

Przede wszystkim stwierdzić trzeba znaczne zawężenie treściowe w stosunku do *Lamentu świętokrzyskiego*. Brak wielu toposów treściowych składających się na motyw *compassio*, takich jak: pragnienie podzielenia z Synem fizycznej męki i nawet śmierci; topos „pomogłabym Ci, ale wiesz zbyt wysoko”; „przemów i pociesz swą matkę”; kierowana do wszystkich prośba o współczucie¹⁵. Topos „urodziłam Cię, wykarmiłam, czemu mnie opuszczasz” występuje natomiast w wersji specyficznie okrojonej: pozostaje wspomnienie bólu narodzin (wydawane na świat „brzemie”), brak odwołania do tej szczególnej więzi matki z dzieckiem, jaką stanowi karmienie piersią. Zresztą w ogóle miłość do Syna wyraża się w liryku znacznie oszczędniej niż we wzorcu; brak ciepłych, serdecznych słów, adresowanych do Jezusa, ujmujących do dziś czytelnika późnośredniowiecznego arcydzieła. Określenia pozytywne („niebo mi otwarli”, „jasność”) odnoszą się wyłącznie do przeszłości i są przez terażniejsze doświadczenie przekreślone, unieważnione.

Nawet niedola Syna, Jego cierpienie wspomniane jest właściwie marginalnie, ubocznie – dominujący motyw to cierpienie matki. Można tu mówić o współcierpieniu, ale nie o współodkupieniu. Matka nie dołącza swych cierpień do cierpienia Syna, brak ku temu duchowej motywacji. Brak perspektywy sensu Wcielenia, nawet krzyż – słowo związane z ideą Odkupienia – tu przywołuje jedynie sferę znaczeń związanych z bólem i pojawia się w zaskakującym sformułowaniu: „i poznałam żeś Ty krzyżem dla mnie”.

W wypowiedzi matki dominuje ton oskarżenia. Wprawdzie Maryja w *Żalach...* także zwraca się do Gabriela ze słowami, w których brzmi tonacja gorzkiego wyrzutu. Nazywa też bezpośredniego sprawcę męki, „okrutnego Żydowina”¹⁶; zgodnie z duchem epoki, choć niezgodnie z prawdą Ewangelii, gdyż ukrzyżowania dokonali żołnierze rzymscy.

Zastanawiające jest natomiast ujęcie sprawcy cierpienia w liryku Kulmowej. Jedyńm „oskarżonym” potraktowanym indywidualnie jest Syn. Poza tym są tylko anonimowi „oni” w pierwszej strofie – określenie to obejmuje zarówno moce niebieskie, jak i ludzi, skoro wspomniane fakty to zwiastowanie i, jak można się domyślać, pokłon mędrców ze Wschodu. Formuła słowna „oni” wskazuje, że Maryja Kulmowej nie odczuwa więzi ani ze światem nadprzyrodzonym, który narzucił jej szczególną rolę, ani ze światem ludzi, oczekujących przecież na eschatologiczne spełnienie (a objawienie się

¹⁵ Określenia toposów wg: T. Michałowska, *op. cit.*, s. 454–456.

¹⁶ Cyt. wg T. Michałowska, *op. cit.*, s. 453.

Jezusa mędrcom i pasterzom w grocie to zapowiedź owego spełnienia). Matczyny ból nie pozwala dostrzec tego wymiaru faktów, zakłóca hierarchię ważności: „Kiedym w sobie tę nosiła jasność / anim czuła że na krzywdę własną” – jakby ta krzywda była sprawą najistotniejszą.

Maryja w liryku nie widzi żadnego pozytywnego sensu wydarzeń, jej stwierdzenia mogą się nawet wydać z religijnego punktu widzenia szokujące: „oblekasz ciało aby źle się stało” – choć można uznać, że w formule pozornego oskarżenia znajduje ujście spotęgowany ból, tym dotkliwszy, że pozbawiony duchowej motywacji, świadomości sensu cierpienia.

Temat wiersza konsekwentnie sprowadzony został do jednej myśli, skupionej wokół teologicznego motywu Wcielenia. Wskazuje na to sama warstwa słowna – określenie Maryi w tytule i jej samookreślenia pojawiające się w monologu (matka człowieka, matka człowiecza). Sens Wcielenia został jednak radykalnie zawężony, właściwie unicestwiony. Trudno nawet mówić o sensie, raczej – o skutku. Dla matki w liryku Kulmowej Wcielenie jest przyczyną jej bólu, cierpienia – tym i tylko tym. Wszystko, co dotyczy Syna, ujęte zostało z tej wyłącznie perspektywy.

Maryja Kulmowej skupiona jest na swym bólu i na jego przyczynie. Uderza monotonia, obsesyjność lamentu. Także semantyka – mnogość synonimów (udręka, męka, krzywda, brzemień, boleść, umieranie, okrutna rzecz), powtarzanie tych samych czy podobnych myśli sugerują taki krąg udręczenia, z którego umysł i duch człowieczy nie może się wyzwolić¹⁷.

W ujęciu ściśle religijnym Maryja nigdy nie pogrąża się w rozpacz¹⁸. Jak stwierdza współczesny teolog Józef Kudasiewicz, pobożność chrześcijańska słusznie nazywa Maryję Bolesną, a nie Rozpaczającą¹⁹. Można nawet, paradoksalnie, mówić o Jej radości: „[...] Ona, Przyczyna naszej radości, potrafiła zachować w duszy pokój i pogodę, mimo że nie było w dziejach człowieka, któremu by Bóg dał okrutniejszy los i więcej cierpienia. Jeśli nasi malarze przedstawiają Ją pod krzyżem stojącą, to dlatego, że nawet męka Jej Syna nie potrafiła złamać męstwa i radości rządzących Jej wielkim sercem”²⁰. Tak samo ujmowała tę kwestię religijność

¹⁷ W takim kontekście znajdują dodatkowe uzasadnienie męczące jakości estetyczne. Same słowa wyrażają refleksję, ale forma wersyfikacyjna informuje o poddaniu się rytmowi, transowi bólu, jakby poza refleksją, w sferze zawężonej do emocjonalności.

¹⁸ Co prawda *Lament świętokrzyski*, izolowany z kontekstu kulturowego, mógłby sprawiać takie wrażenie. Jednak praktyka wykonawcza sytuowała go najprawdopodobniej w ramach liturgii; mógł służyć wielkopiątkowej adoracji krzyża (zob. T. Witczak, *op. cit.*, s. 133). Jakkolwiek są to tylko hipotezy, bezsporne jest uczestnictwo tekstu w kulturze religijnej, zatem wykraczającej poza smutek Wielkiego Piątku ku perspektywie Zmartwychwstania, będącego gwarancją sensowności bolesnych doświadczeń.

¹⁹ Zob. J. Kudasiewicz, *Matka Odkupiciela*, Kielce 1991, s. 25.

²⁰ J. I. M. Bocheński OP, *Dwa kazania*, „W drodze” 1995, nr 6, s. 48 (*O radości*, kazanie nadane w radiu „Wolna Europa” 11.05.1952).

średniowieczna. Czytamy u Brygidy Szwedzkiej słowa przekazane jej przez Marię: „ponieważ łaska Boża ze mną była, a moja wola kierowała się wolą Bożą, pociecha mieszała się nieustannie z bólem”²¹. Ból interpretowany jest jednak jako wartościowy, co więcej, niezbędny dla zbawienia ludzi.

Plankt średniowieczny wprowadzał wymiar wspólnotowy. Jego osią konstrukcyjną był zwrot ponaglący do oplakiwania. Nawet jeśli *Lament świętokrzyski* ma w centrum przeżycie jednostki i, jak pisze Michałowska, „średniowieczna poezja polska wydała arcydzieło czystej liryki, wyrażające cierpienie osamotnionej jednostki, podniesione do godności najgłębszego, ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego”²² i nawet jeśli utwór, co stanowi właśnie o jego niezwykłości, podkreśla podmiotowość²³, to Maria w nim nie jest radykalnie sama; podkreśla „swą ludzką solidarność z matkami całego świata”²⁴. Maryja Kulmowej nie zwraca się do nikogo. Zarówno moce niebieskie, jak ludzie – to w jej wypowiedzi „oni”. Brak kontaktu z kimkolwiek, nawet z Synem, od którego nie oczekuje pociechy. To pogłębia wrażenie rozpacz i beznadziejności²⁵.

Zatem – czy nagrodę Sacrosongu otrzymał tekst, którego religijna, chrześcijańska wartość jest niepewna? Tego typu wątpliwości są jednak, wydaje się, przesadne. Wedle poglądów Karla Rahnera, poezja istotna i wartościowa dla chrześcijanina może okazywać „misterium łaski”, ale i „misterium zagubienia”, i nie powinna zawierać „tych naiwnych elementów budujących, jakich chętnie życzyliby sobie nie najlepsi pedagodzy dla swoich podopiecznych”²⁶. Musi być otwarta na radykalną prawdę o człowieku.

²¹ Brygida Szwedzka *św. Revelationes celestes VI*, 57, cyt. wg: *Masz być jak zwierciadło...*, s. 201.

²² T. Michałowska, *op. cit.*

²³ Michałowska wskazuje na gramatyczne sygnały podmiotowości, którymi utwór jest przesycony. Zob. *ibidem*, s. 456.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ W tej samej sferze wrażliwości mieści się zupełnie laicka *wielkopostna legenda* Haliny Poświatowskiej (z tomu *Oda do rąk*, 1966), niosąca perspektywę bólu, bezsensu, skrajnie pesymistyczna. Wprawdzie komentując ten i dwa inne wiersze Poświatowskiej, odwołujące się do macierzyństwa Marii, Grażyna Borkowska pisze: „Paradoksalnie – to nie religijny kontekst nadaje macierzyństwu (Marii) wyjątkowy, boski charakter. To Maria, ze swoim poświęceniem, pokorą, miłością, nadaje religii chrześcijańskiej humanitarny wymiar” (G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 47). W *wielkopostnej legendzie* ów ludzki wymiar, wniesiony przez macierzyńską miłość, nie zmienia jednak faktu, że nie istnieje żadna instancja, żadna siła, która mogłaby przeważyć okrucieństwo i beznadziejność życia. Wniebowstąpienie Marii (reprezentujące wymiar transcendencji) wydaje się niewiarygodne; pewny jest tylko ból, cierpienie, nieodłączne od macierzyńskiego doświadczenia.

²⁶ K. Rahner, *Chrześcijanin i poezja*, przeł. K. Wójtowicz, [w:] *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas, Warszawa 1983, s. 35.

3.

Matka i Syn Ewy Szelburg-Zarembiny²⁷ to cykl poetycki. Jego kompozycja skupia się wokół wydarzeń z życia Jezusa, zarówno tych zaświadczonych przez Ewangelię, jak sytuacji domyślnych, dających się wyprowadzić z życiowego kontekstu nazaretańskiej rodziny, a także całkowicie apokryficznych (postać Weroniki). Wydarzenia prezentowane są z perspektywy matki, formą podawczą jest jej monolog, skierowany do różnych adresatów, lub (przede wszystkim, nawet przy określonym adresacie) mający charakter monologu wewnętrznego, słownej artykulacji przeżycia lub refleksji. Taka forma artystyczna pozwala odnieść fragment skupiony na wydarzeniu ukrzyżowania do *Lamentu świętokrzyskiego*.

Fragment ów, zatytułowany *Pieta*, będę rozpatrywać najpierw jako osobną całość literacką, później z uwzględnieniem kontekstu całości cyklu, modyfikującego i współtworzącego znaczenie części.

Tytuł *Pieta* jest nieco mylący, sugeruje motyw oplakiwania zdjętego z krzyża, umarłego Chrystusa. W liryku Zarembiny, mającym postać monologu, skierowanego, podobnie jak u Kulmowej, do jednego adresata, Syna, już pierwsze zdania sygnalizują przestrzeń, w której usytuowana jest wypowiedź – to miejsce u stóp krzyża. Słowa matki: „oczami wspierasz się o ziemię”, nasuwają przypuszczenie, że Chrystus na krzyżu żyje jeszcze, choć w dalszym fragmencie mowa o przebiciu włócznią.

Przestrzeń w monologu ujęta jest przede wszystkim w wymiarze wertrykalnym: „Podnieśli Cię, Synu, wysoko”; „Z wysokiego, wysokiego drewna” (s. 67). Przestrzenne ujęcie ukrzyżowania ma wymiar symboliczny; wydarzenie przedstawione jest w aspekcie sensu, zbieżnego z biblijnym. „A ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie” (J 12, 32) – zapowiedział Chrystus apostołom; słowa te dotyczą męki i chwały Wniebowstąpienia.

A oto jak matka w poemacie Zarembiny postrzega ukrzyżowanego Syna:

Dzieckiem małym
chciałam Cię,
matka,
zamknąć w łonie –
a Tyś mi urósł
i królujesz teraz
w wielkiej cierniowej koronie. (s. 67)

²⁷ E. Szelburg-Zarembina, *Matka i Syn*, Warszawa 1961. Cyt. wg wyd. VI, Warszawa 1978. Adres bibliograficzny skrócony po cytatach w tekście głównym: w nawiasie podana stronica według tego wydania.

Zatem Ukrzyżowany Syn to Ten, który „urósł”, przekroczył ramy matczy-nych wyobrażeń, pragnień, aspiracji, by spełnić swe posłannictwo. Opisując obecną sytuację, matka używa słów związanych z polem semantycznym władzy królewskiej: „królujesz” i „wzniesli Cię / i ukoronowali” (s. 67). Wiadomo z Ewangelii, że oprawcy szyderczo potraktowali Jezusa jako króla. Słowa matki w żaden sposób nie nawiązują jednak do tych szyderstw, nie są ich odparciem ani wyrazem cierpienia z ich powodu. Maryja Zarembiny nie skupia się na fizycznym ani emocjonalnym bólu. Stwierdzając fakt, interpretuje go w kategoriach rzeczywistego królowania. Jezus ukrzyżowany w pełni realizuje to, kim jest w stosunku do stworzeń: królem. Ukrzyżowanie jest zatem spełnieniem.

Monolog odwołuje się do przeszłości w inny sposób niż w *Lamencie świętokrzyskim*. Jedyne konkretne moment, jaki matka wspomina, to znalezienie dwunastoletniego Jezusa w Świątyni Jerozolimskiej. To pierwsze ewangeliczne wydarzenie, w którym Jezus osobiście zaświadcza, że przyszedł spełnić wolę Ojca.

W wypowiedzi matki wspomnienie to powiązane zostaje z teraźniejszością, doświadczeniem krzyża, przez wspólne słowo-klucz: „serce”. Słowo to zostaje użyte w zdecydowanie różnych znaczeniach:

Myślałam:

Dziecko bez serca –
gdyś zgubił się nam w drodze
i znaleźliśmy Cię między kapłany
nad księgą w synagodze. (s. 67)

Tu słowo „serce” ma takie znaczenia, jakie powszechne jest w naszym kręgu kulturowym, odnosi się do sfery uczuć. Brak zrozumienia Jezusa dla niepokoju Maryi i Józefa odebrany został niegdyś jako brak synowskich uczuć.

Taka jest przeszłość. Przypomniana po to, by ją zweryfikować poprzez obecne doświadczenie matki:

A oto –
bok Ci włócznie otwarli
i serce Twe widać,
jak krwawi. (s. 69)

Tylko pozornie chodzi o serce jako organ fizyczny. Trudno sobie wyobrazić naturalistyczne rozumienie tego zdania. Odwołać się trzeba do biblijnego pojęcia „serca”, centrum człowieczeństwa, ośrodka woli, nie samej sfery uczuć²⁸.

²⁸ „Serce jest w terminologii biblijnej siedliskiem życia człowieka, wszystkiego, co dotyka go w głębi osobowości: wszelkich uczuć, namiętności, pragnień, siedliskiem całej jego wiedzy i myślenia” (G. A. Maloney, *Tchnienie mistyki*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1984, s. 22).

Weryfikacja, po latach, macierzyńskiego doświadczenia dotyczy rozumienia miłości. Dla zakładanego przez utwór odbiorcy powinien być czytelny motyw ikonograficzny otwartego serca Jezusa i wypływającej z niego krwi, obmywającej grzechy. Słowa matki nie są stwierdzeniem tego, co doświadczane empirycznie; podobnie jak ich wzorzec, Ewangelia według świętego Jana (J 19, 34), oznaczają poznanie i adorację zbawczej roli Chrystusa.

Następuje zatem przejście od perspektywy osobistej, intymnej, związanej z matczynym wspomnieniem, do teologicznej, pozwalającej mówić o współudziale Maryi w dziele Odkupienia; matka, rozumiejąca Syna i akceptująca jego misję, przez to staje się współodkupicielką. Fizyczne macierzyństwo samo w sobie nie ma teologicznej wartości. „Macierzyńskie pokrewieństwo nic by nie pomogło Maryi, gdyby nie nosiła w sposób bardziej błogosławiony Chrystusa w sercu niż w ciele”²⁹ – stwierdzał dobitnie św. Augustyn.

Następny człon tekstu wydaje się jednak, w dość zaskakujący sposób, powracać do perspektywy osobistej:

Nie dziw się, Synu,
 że matka oprawcom Twym
 błogosławi.
 Żeby nie ludzie,
 nie grzeszni,
 nic by nie zaszło w niebie:
 nie poczęłabym,
 nie urodziłabym
 Ciebie.
 I nie poznałabym, co to
 matczyna radość
 i boleść. (s. 69)

W aspekcie teologicznym fragment ten odnosi się do kwestii *Cur Deus homo* w wersji powszechniejszej, wyjaśniającej Wcielenie jako wyłącznie spowodowane grzechem i koniecznością odkupienia³⁰. Ale jakie przeświadczenie matczynie kryje się w tych słowach? Osobisty macierzyński „interes”, w którym przeżyte szczęście warte jest każdej ceny? Czyżby Maryja Zarembiny jawiła się jako osoba wyznająca taki porządek wartości, w którym doświadczenie macierzyństwa jest więcej warte niż możliwość istnienia świata bez grzechu (a zatem bez konieczności Wcielenia)?

Takie odczytanie, choć szokujące, w świetle samej *Piety* byłoby możliwe, jakkolwiek mogą je podać w wątpliwość ostatnie słowa:

²⁹ Augustyn św., *De sancta virginitate* 3,3, cyt. wg: B. Forte, *Maryja, ikona tajemnicy. Zarys mariologii symboliczno-narracyjnej*, przeł. B. Widła, Warszawa 1999, s. 120.

³⁰ Raczej ubocznie w teologii, a jako temat literacki, wyjątkowo, pojawia się wersja inna, w której Wcielenie jest zaplanowane przed grzechem i niezależnie od niego.

Taka to, Synu Boży,
o nas obojgu opowieść. (s. 69)

Pozwolenie na „bycie opowieścią”, zatem, dziełem innego (Innego – Boga), świadczy o tym, że matka nie sytuuje siebie i swego doświadczenia w centrum świata. Że zachowuje postawę pokory, że jest „służebnicą Pańską”.

Sugerowanemu wyżej kontrowersyjnemu odczytaniu, przez zakończenie *Piety* jedynie podanemu w wątpliwość, wyraziście przeczą poprzednie części cyklu. Macierzyństwo Maryi jawi się jako udręka, nie radość. Czysto ludzka, naturalna miłość nie zdobyłaby się zatem na taką akceptację, jaką wyraża *Pieta*.

Można powiedzieć, że poemat Zarembiny to pasja rozpisana na całe życie matki, na elementy codziennych doświadczeń. Nie od razu jest to jednak compassio, współcierpienie o wartości jednoczącej z Synem i Jego zbawczym dziełem, jakkolwiek toposy treściowe składające się na motyw compassio obecne są w całym poemacie.

To Ona – pierwszy człon cyklu, będący wprowadzeniem interpretacyjnym, w przeciwieństwie do pozostałych opisuje Maryję z zewnątrz, od strony społeczności wierzących, zbiorowego podmiotu. Wprowadza ponadto czas misteryjny, czas corocznego odnawiania wydarzeń historycznie jednorazowych. We wszystkich uczestniczy matka, a jej cierpienie ukazane jest jako większe od cierpienia Syna:

Mówimy:

Ukrzyżowanie.

A to Jej serce krzyżują,
bez gestu łaski dla skazańca –

bez znieczulającego napoju
z żółci, octu i mirry. (s. 7)

W *Ucieczce do Egiptu* uczuciem matki nie jest wdzięczność za ocalenie dzięki nakazowi, jaki dostał Józef, lecz rozpacz i bunt. Matka ma poczucie, że ucieka nie od Heroda, lecz od Boga. To przed Nim, przed wyrokiem wydanym przez Niego na dziecko, chciałaby uciec. Ma świadomość, że to niemożliwe. Jej słowa są wręcz oskarżeniem:

Straszna to Twoja zapłata
za moją miłość dziewiczą
ten krzyż
i męka Syna (s. 16)

Macierzyńskie radości pozwalają na chwile zapomnienia, ale wciąż odnawia się bolesna świadomość, wiedza:

o drzewie krzyża,
które się wciąż przybliża:
od pierwszego dziecięcego oddechu. (s. 21)

Średniowieczna wyobraźnia religijna obdarzała Maryję uprzedzającą wydarzenia świadomością męki czekającej Jezusa; Zarembina przejmuje to wyobrażenie.

Rozmowa z Martą odwołuje się do perykopy o skarceniu Marty i lepszej części jej siostry Marii (Łk 10, 38–42). Maryja czuje się bliższa Marcie, wyraża jej współczucie. Swoje życie i miłość macierzyńską postrzega na podobieństwo trudu Marty, uznanego przez Jezusa za zbędny, gdyż nie dotyczący spraw naprawdę istotnych.

Tu również relacja współczucia jest obustronna: Maryja dyskretnie wyraża zrozumienie dla przemilczanych uczuć Marty, a zarazem ją prosi o współczucie:

Ty, Marto, płaczesz?
Nade mną płacz, Marto.
Iście dola sroga
urodzić człowieka,
by być
matką Boga. (s. 41)

Perykopę ewangeliczną o krewnych Jezusa (Mt 12, 46–50) przywołuje częśćka zatytułowana *Jego matka*. To relacja matki o stopniowym odchodzeniu syna, rozluźnianiu się więzi płynącej z macierzyństwa. Maryja interpretuje odchodzenie w kategoriach ludzkich, psychologicznych, jako nieuchronnie związane z dorastaniem i dorosłością każdego dziecka, ale po słowach Jezusa wskazujących na wyższość relacji duchowych nad więzami krwi, uświadamia sobie, że odejście Syna wiąże się z Jego misją.

Spoglądam
na mą zwisłą, pustą rękę,
z której wysunął swą dłoń
stanowczo
i tak ostatecznie.
...Bezpieczniej
byłoby mi nie wiedzieć,
że taki dzień zaświta,
gdy Jego dłoń martwa, przebita,
znów w mojej spocznie ręce.
[...]
to zwiastowałeś mi był
w Nazarecie,
aniele Gabryelu? (s. 45–46)

Fizyczna niemożliwość ulżenia przez matkę cierpieniom Syna – jeden ze stałych toposów *compassio* – nie pojawia się u Zarembiny w *Piecie*, lecz w poprzedzającej ją *Weronice*. Ulega tu interesującemu przekształceniu. Pragnienie ulżenia w cierpieniu odnosi się do Jezusa już w drodze na Golgotę i w pewnym stopniu znajduje ono spełnienie. Weronika jak gdyby zastępuje Maryję:

Mogłabym niemal uwierzyć,
 że moja ręka
 tobą kierowała,
 Lecz nie.
 Ty sama,
 tyżeś, Weroniko,
 zwyczajnie pomyślała,
 że –
 jeśli krew po twarzy ścieka,
 a człowiek, który krwawi,
 ma skrępowane ręce
 i krwi sam otrzeć nie może,
 to trzeba wyręczyć człowieka. (s. 64–66)

Choć intencja gestu Weroniki dotyczy Jezusa, nie Marii, to właśnie ona znajduje w nim pocieszenie wcześniej, niż o nie prosiła. U Zarembiny nie ma zresztą toposu prośby o ludzkie współczucie – prawdopodobnie dlatego, że tłumaczy się on raczej tylko w ramach poetyki planktu; w relacji psychologicznej, jaką stanowi w większej swej części poemat Zarembiny, brzmiałby niewiarygodnie.

Doświadczenie sprzed ukrzyżowania było udręką czekania na krzyż, naznaczoną goryczą i nawet buntem przeciwko Ojcu. Dopiero *Weronika* ukazuje moment przemiany doświadczenia; zgodzie Jezusa, w ewangelicznym przekazie wyrażonej w Ogrójcu, wtóruje zgoda matki. Po niej nadchodzi zrozumienie, a z nim pełnia macierzyństwa.

Postać Marii w cyklu jest dynamiczna; jej wiara podlega rozwojowi, pogłębieniu. Jest to w pełni zgodne ze współczesnym ujęciem teologicznym, choć przeciwne utrwalonej tradycji.

Współczesne koncepcje w pełni wyraża ostatni człon poematu, nawet w samym tytule: *To było długo potem*. O ile poprzednie człony odnoszą się do wydarzeń sytuowanych w bliskiej perspektywie czasowej (czas refleksji matki wobec czasu wydarzenia jest maksymalnie zbliżony), w członie ostatnim istotny okazuje się właśnie dystans. Hermeneutyka biblijna nazywa ten dystans i wynikającą z niego perspektywę, prezentowaną w Ewangeliach, relekturą paschalną; ponowną lekturą, odczytaniem wydarzeń w świetle Zmartwychwstania. Ewangelie przedstawiają doświadczenie apostołów nie takie, jakie bezpośrednio przeżyli, lecz sens tego doświadczenia, wyłoniony dopiero po Zmartwychwstaniu.

Również Maria Zarembiny pełnię swej wiary i macierzyńskiego doświadczenia zyskuje „długo potem” – to określenie dystansu czasowego odniesione jest do momentu ukrzyżowania. Zatem ten sam moment historyczny (wycinek czasu), co w *Piecie*, powraca w poemacie raz jeszcze.

Uczniowie przypominali,
 że z mroku
 (...skąd – z mroku?
 Z bardzo wysoka? Z wierzchołka krzyża?
 Czy może
 z mego, przez Ciebie, Boże,
 na dno ciemności strąconego serca?)
 wypłynęły na światło dnia
 słowa:
 „Niewiasto, oto Syn twój”.
 Kogo mi wskazywały? (s. 73)

Ukrzyżowanie było pograżeniem w mroku. Wyraża to metafora, prosta i zarazem sugestywna. Było też jeszcze czasem niewiedzy, choć, na co wskazuje *Pieta*, już czasem pogodzenia. Zaufanie musi wyprzedzać zrozumienie, według zasady: *credo, ut intelligam*. Dopiero długo potem matka może powiedzieć o Jezusie, mając na myśli Jego słowa kierowane do niej z krzyża: „Pojęłam Go” (s. 75).

I dopiero wtedy możliwa jest konkluzja:

Otoczona synami
 dożywam w słońcu pogodnej starości.
 Oto jak krzyż
 moje życie uprościł. (s. 75)

W poemacie Zarembiny pasja nie jest kresem doświadczeń macierzyńskich Marii. To pełne misterium chrześcijańskie, uwieńczone Zmartwychwstaniem. A skoro w centrum poematu jest matka, również Zmartwychwstanie ukazane jest przede wszystkim w aspekcie jego maryjnego wymiaru, skutków, jakie przyniosło ono szczególnemu, jedynemu w dziejach macierzyństwu: dzięki Zmartwychwstaniu Maryja staje się matką wszystkich ludzi. Wymiar wspólnotowy, w średniowiecznych planktach oparty na nieodłącznym od ludzkiej kondycji doświadczeniu cierpienia, wzbogaca się o nowy aspekt; to wspólnota radości wynikającej z wiary. Radości, do której jedyną drogą jest cierpienie, będące współcierpieniem i co za tym idzie – współodkupieniem.

Poemat Zarembiny stylistycznie jest znacznie odleglejszy od *Lamentu świętokrzyskiego* niż *Matki człowieczej lament* Kulmowej. Oba teksty noszą znamiona stylizacji: u Kulmowej jest ona bardzo konsekwentna i wyrazista, u Zarembiny śladowa, jej głównym sygnałem są archaizmy leksykalne.

W liryku Kulmowej bardziej odczuwalny jest „adres na zewnątrz”³² i łatwo rozpoznać ów „adres”, „cudze słowo”.

O ile u Kulmowej mamy do czynienia z zawężeniem treści pierwowzoru, u Zarembiny stwierdzić trzeba znaczne wzbogacenie; dotyczy to zarówno liczby wprowadzonych motywów, jak perspektywy, w jakiej są one ujęte, zdradzającej współczesną wrażliwość religijną.

Oba teksty poświadczają żywotność artystyczną i przede wszystkim – najzwyczajniej ludzką, uniwersalną, *Lamentu świętokrzyskiego*. Liryk Kulmowej pozwala w nowym artystycznym przetworzeniu przeżyć doświadczenie skrajnej samotności w cierpieniu; poemat Zarembiny zaś – przekroczyć ową samotność. Oba te doświadczenia można opowiedzieć, korzystając z wzorca, który powstał przed wiekami. Nie wiadomo, kim był autor średniowiecznego arcydzieła polskiej liryki, jednak ówczesna sytuacja kulturowa raczej wyklucza kobiece autorstwo; w XX w. wydaje się naturalne, że głos Matki Bolesnej rozbrzmiewa w poezji kobiet.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

TOWARDS LAMENT ŚWIĘTOKRZYSKI.
COMPASSIO IN POLISH CONTEMPORARY POETRY

(Summary)

The Holy Virgin in Polish tradition became an archetype of mother suffering. *Lament świętokrzyski*, that presents the lyrical monologue of Holy Virgin, is a masterpiece of Polish medieval passion song. Because of its artistic and human value, *Lament* has its continuations in contemporary poetry. The analysis of two poems (by Joanna Kulmowa and Ewa Szelburg-Zarembina) exposes similarity and differences between them and their prototype.

³² Będący, wg Stanisława Balbusa, podstawowym wyznacznikiem stylizacji; niekoniecznie musi być to adres identyfikowany i rozpoznany, wystarczy ukierunkowanie typu „to zostało skądś wzięte”. Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 20.