

Dorota Bielenda

## ŚMIERĆ – ŻAŁOBA – ESCHATOLOGIA

O *Seansie serdecznym* Stanisławy Kopiec

Cykl 51 wierszy, składających się na *Seans serdeczny*, powstawał w ciągu kilku tygodni, w rocznicę tragedii, która wydarzyła się w rodzinie Stanisławy Kopiec w Święta Wielkanocne w 1996 roku. Najstarszego syna poetki znaleziono wtedy martwego w rzece przepływającej przez Lubenię. Podejrzenie zabójstwa odrzucono i orzeczono, że śmierć nastąpiła w wyniku utonięcia, spowodowanego wypitym alkoholem. Robert Kopiec zmarł w wieku 23 lat. Okres pisania stanowił dla poetki wyjątkowo trudny etap w życiu osobistym i twórczym. Kolejne utwory, mimo upływu czasu, rodziły się bowiem w chaosie myśli i uczuć – nie jako poezja, ale raczej kronika zdarzeń i przeżyć ostatnich miesięcy. Do publikacji cyklu skłoniły autorkę namowy znajomych pisarzy i krytyków, a także ich gotowość do udzielenia pomocy w wydaniu książki. W połowie 1998 roku Kopiec podjęła decyzję o kształcie i tytule tomu, który opublikowano w Rzeszowie jako zbiór szczególnie, nie tylko ze względu na fakt „przeniesienia [...] osobistego przeżycia na płaszczyznę wspólnotowego obrzędu, które [...] dokonuje się przy udziale słowa”<sup>1</sup>, ale przede wszystkim z powodu wymiaru historycznoliterackiego i kulturowego zawartych w nim wierszy<sup>2</sup>.

Ich autorka, od momentu zdobycia Nagrody Literackiej im. Stanisława Piętaka (1987), funkcjonowała bowiem w środowisku artystycznym jako poetka „małej ojczyzny”. Z racji poruszanych wątków, aktualizowanych motywów i toposów, a także specyficznego języka, jej lirykę oceniano raczej w kategoriach bliskich samorodnej twórczości chłopskiej, która – z uwagi na uniwersalizację osobistych doświadczeń – aspirowała do miana poezji współczesnej bez przymiotnika<sup>3</sup>. *Seans serdecznym* pisarka wkroczyła na teren silnie skanonizowanej pod względem wzorów, dwudziestowiecznej polskiej liryki funeralnej z przypisanymi jej niegdyś

<sup>1</sup> A. Spólna, *Nowe „treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007, s. 23.

<sup>2</sup> Miejsce *Seansu serdecznego* na tle tradycji literackiej Józef Baran określił następująco: „W polskiej poezji współczesnej znam zaledwie parę podobnych świadectw, równie wstrząsających i głęboko poruszających. Myślę o Władysławie Broniewskim i jego poemacie *Anka*. O Marianie Grzeźczaku i jego *Kwartale wierszy*. O *Białym rękopisie* Anny Kamieńskiej. I o świetnej, choć niedocenianej poetce, mieszkającej w podrzeszowskiej Lubeni – Stanisławie Kopiec”. Tegoż, *Żalnik młoty* [w:] L. Czuchajowski, *Uśmiechy milczenia*, Kraków 1999, s. 172.

<sup>3</sup> Por. J. Winiarski, *O „Madonnie poezji rędzin i czarnoziemów serc” z Lubeni* [w:] S. Kopiec, *Wielki Wóz*, Rzeszów 1997, s. 95–105.

gatunkami, takimi jak: tren, lament, elegia oraz epitafium<sup>4</sup>. Realizując poetykę cykli epicedialnych<sup>5</sup>, zachowała jednak, objawioną już wcześniej, niezwykłą zdolność wprowadzania własnych refleksji w szeroki kontekst kulturowy, religijny i literacki. Taki charakter tomu sprawił, że dziś *Seans serdeczny* potwierdza i wzbogaca wymiar współczesnej poezji żałobnej. Zbiór stanowi bowiem próbę dokumentacji „pracy żałoby” w rozumieniu freudowskim<sup>6</sup>, ale pozostaje też gestem porządkującym rzeczywistość w sensie światopoglądowym.

Doświadczenie śmierci dziecka, opisane z perspektywy matki i świadomie podporządkowane określonej konstrukcji książki (klamrą spinającą cykl są wiersze opatrzone podtytułami prologu i epilogu), każe równocześnie dostrzegać w utworach Stanisławy Kopicz wyraz – indywidualnej oraz niezależnej poetycko – próby głosu w literackiej dyskusji nad śmiercią i żałobą. Że jest to głos zakorzeniony głęboko w tradycji ludowej wizji świata i człowieka, ale czerpiący otuchę również intensywnie z refleksji chrześcijańskiej, przekonuje już otwierający cykl wiersz *Pierwsza stacja, albo prolog*, w którym poetka wprowadza motyw drogi krzyżowej jako sugestię uniwersalnego wymiaru osobistej tragedii, przedstawionej w formie lirycznej opowieści o cierpieniu ponad ludzką miarę:

Kiedy do waszych nocnych rozmów  
zaczną się wtrącać gwiazdy,  
a aniołowie nagrywać je będą  
na złoty krzątek księżycy –

kiedy w waszym pokoju wewnętrznym  
stanie się jasno  
od dobrych duchów  
i dobrych chęci obu stron –

Gdy meble zaczną pobożnie  
padać na twarz,  
zegary klęczeć na jednej wskazówce,  
sekundy tęsknić za wiecznością.

<sup>4</sup> Tekstem kanonicznym dla powojennej poezji żałobnej są niewątpliwie *Treny* Jana Kochanowskiego, o których jako o architekcie polskiej liryki funeralnej pisze Anna Spólna (*Nowe „treny”?...*, s. 30–31). Zob. też: *Literackie potomstwo trenów* [w:] J. Pelc, *„Treny” Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1969, s. 123.

<sup>5</sup> Tomy, odwołujące się do tradycji epicedium w polskiej literaturze po II wojnie światowej, to m.in.: Anka Władysława Broniewskiego (1956), *Białe rękopisy* Anny Kamińskiej (1970), *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza (1999), *Kamień pełen pokarmu* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (1999), *Żywica* (2001) i *Córka bednarza* (2002) Ludmiły Marjańskiej, *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana (2003). Por. A. Spólna, *Tom poetycki jako historia żałoby: cykle epicedialne*, [w:] tejsze, *Nowe „treny”?...*, s. 104–121. Należy tu także wymienić *Kwartal wierszy* (1980) Mariana Grześcaka oraz, mało znany, ale interesujący zbiór *Uśmiechy milczenia* Leszka Czuchajowskiego (1999).

<sup>6</sup> Zob. S. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. Robert Reszke [w:] *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2007, s. 145–159.

Gdy zda się, proch sterować będzie  
Wolą Absolutu –

Kiedy to wszystko się wypełni  
nie mówcie: och i ach.  
Lepiej miejcie się na baczności.  
jest prawie pewne,  
że w krótkim czasie wysadzą was  
na pierwszej stacji  
drogi krzyżowej<sup>7</sup>.

Parafraza biblijnego napomnienia, obecnego w ewangeliach, realizuje, charakterystyczny dla epicedium, wątek *exhortatio*<sup>8</sup>. Sformułowaniu prawdy ogólnej o przeznaczeniu człowieka i zakresie, w jakim może on stwierdzić swoją bytową samodzielność oraz trwałość form egzystencji, towarzyszy w utworze niepokojący obraz ludzkości skazanej na „bycie ku śmierci”. Antropomorfizacja przedmiotów codziennego użytku, odmierzających cenny czas, dowodzi zaś trwałego przywiązania do poetyk ludowych<sup>9</sup>. Potwierdza je także forma apostrofy do wielu adresatów, która jednocześnie pozostaje sygnałem świadomego odrzucenia współczesnego wzorca tabuizacji rozważań o podstawowych kategoriach ontologicznych<sup>10</sup>, zgodnie z przekonaniem, że: „odmienność i doskonałość [...] różnicuje ludzi: miłość i cierpienie jednoczy ich: i wszyscy płaczą tak samo [...] Wyrażając cierpienie w różnych formach celebrowania i kultu zmarłych przezwycięża się i obiektywizuje ból”<sup>11</sup>.

Projekt zakończenia żałoby oraz ocalenia siebie jako rodzica i człowieka poprzez proces twórczy widoczny jest także w tytule zbioru, który stanowi spe-

<sup>7</sup> S. Kopic, *Pierwsza stacja, albo prolog*, [w:] *Seans serdeczny*, Rzeszów 1998, s. 17. Dalsze cytaty z tego tomu oznaczam w tekście podaniem w nawiasie tytułu wiersza i numeru strony.

<sup>8</sup> Chodzi o słowa z *Ewangelii św. Marka*: „Niebo i ziemia przemina, ale słowa moje nie przemina. Ale o tym dniu i godzinie nikt nie wie: ani aniołowie w niebie, ani Syn, tylko Ojciec. [...] Jest to tak, jak u człowieka, który odjechał, zostawił dom swój, dał władzę sługom swoim, każdemu wyznaczył jego zadanie, a odźwiernemu nakazał, aby czuwał. Czuwajcie więc, bo nie wiecie, kiedy pan domu przyjdzie [...] Aby gdy przyjdzie, nie zastał was śpiącymi. To, co wam mówię, mówię wszystkim: Czuwajcie!” – *Biblia Tysiąclecia*, Mk 13, 31–37; por. też: Mt 25, 1–13, Łk 12, 42–48.

<sup>9</sup> W kulturze ludowej kosmos funkcjonował jako ożywiony wszechświat, czego potwierdzeniem są antropomorfizacje i animizacje przedmiotów martwych oraz apostrofy i pytania retoryczne do słońca, księżycy, gwiazd itp. Por. J. Bartmiński, „*Niebo się wstydi*”. *Wokół ludowego pojmowania tadu świata.*, [w:] *Kultura, literatura, folklor*, red. M. Graszewicz, J. Kolbuszewski, Warszawa 1988, s. 96–106.

<sup>10</sup> Ph. Aries w esej *Człowiek wobec śmierci* pisał: „od samego początku XX w. gotowa była pewna dyspozycja psychiczna, która usuwała śmierć ze społeczeństwa odbierając jej charakter ceremonii publicznej [...]. Drugim wielkim wydarzeniem we współczesnej historii śmierci jest odrzucenie i likwidacja żałoby. [...] Bolesny żal może tkwić ukryty głęboko w sercach, ale w całym niemal świecie Zachodu stało się dziś regułą nieokazywanie go na zewnątrz”, przeł. M. Ochab, „*Polska Sztuka Ludowa*” 1986, nr 1–2, s. 14–15.

<sup>11</sup> B. Croce, *Framenti di etica*, Bari 1922, s. 22. Cytuję za: A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. J. Kornecka i in., Kraków 2006, s. 22.

cyficzny wariant prozopoei – figury, wywodzącej się jeszcze z tradycji poetyk starożytnych<sup>12</sup>. Paul de Man interpretuje ją jako fikcję zwrotu do osoby zmarłej, nieobecnej, która zakłada możliwość odpowiedzi adresata, poprzez nadanie mu nie tylko głosu, ale także określonego oblicza czy maski<sup>13</sup>. Próba przywołania nieżyjącego syna i, mimo jego realnej nieobecności, założenie możliwości uczestnictwa w nieustannym kontakcie z nim, jest także formą wyparcia faktu straty – reakcją obronną, automatycznie sterowaną przez ludzką psychikę, którą Benedetto Croce nazywa jedną z dróg prowadzących do „uśmiercenia zmarłego w sobie”<sup>14</sup>. Na tle tradycji literackiej i kulturowej podobny zabieg sytuuje *Seans serdeczny* w nurcie liryki wykorzystującej topos rozmów ze zmarłymi, ale pozwala także określić filozoficzno-religijny wymiar tomu jako poetyckiej refleksji nad sensem życia i śmierci – refleksji zbudowanej na rozważaniach o charakterze eschatologicznym. Językowe konotacje pojęcia seansu sugerują wprawdzie okultystyczny rodowód tytułu, jednak nie chodzi przecież o przywoływanie duchów w sensie odczyniania praktyk magicznych, ale właśnie o wiarę w możliwość stałego obcowania ze zmarłymi pomimo ich śmierci:

Dlaczego tak ciepło?  
– dziwi się mąż.  
Czuję Roberta.  
Ja też czuję.  
Nie widzę, ale czuję  
W jakimś seansie serdecznym.  
Jest przy mnie i we mnie.  
Ściska moje bezradne dłonie.  
Mówi.  
[...]  
Opływa ściany i meble.  
Oddychamy powietrzem,  
W którym rozplywa się  
nasz Robert.  
Upajamy się, dławimy bólem  
I szczęściem.  
Dziwimy się, że można  
Odejść tak blisko.

(*Seans serdeczny*, s. 55)

<sup>12</sup> O znaczeniu tytułów w utworach literackich Danuta Danek napisała, że „stanowią część utworu, współtworzą jego poetykę i wskazują na nią”. Też, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach treści w powieści*, Warszawa 1980, s. 32.

<sup>13</sup> Por. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314. O prozopoei jako figurze typowej dla poezji żałobnej pisze m.in. także, w rozdziale *Mnemosyne. Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza Krzysztof Kłosiński*. Tegoż, *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 143–153.

<sup>14</sup> B. Croce, s. 22.

Metafora oddechu, powietrza, w którym „rozpływa” się zmarły syn, wyraża przekonanie o twórczej potencjalności umierania<sup>15</sup>. Śmierć zmienia ontologiczny status człowieka – w momencie odejścia staje się on „tchnieniem”, duchem, który powraca do osób i miejsc bliskich mu za życia<sup>16</sup>, czego literackie świadectwo odnajdujemy na przykład w balladzie *Romantyczność* Adama Mickiewicza. Wierzenia te wywodzą się z czasów pogańskich i przetrwały po dziś dzień w świadomości nielicznych już przedstawicieli żywej kultury chłopskiej – świadomości, którą ma Stanisława Kopiec. W kulturze polskiej wsi śmierć, oprócz tego, że była przez wieki oswojoną i całkowicie akceptowaną częścią życia, stawała się każdorazowo wydarzeniem społecznym, z którym wiązano określone zachowania i obrzędy. Co więcej, tym obyczajom towarzyszyło silne przekonanie o współistnieniu świata zmarłych i żywych oraz o ich wzajemnych kontaktach. Powszechna była też wiara w przebywanie duszy przez jakiś czas po pogrzebie na terenie dawnego domostwa, a obcowanie z nią traktowano jako akt finalny pochówku i oplakiwania<sup>17</sup>. Śmierć syna nie może więc być dla poetki końcem, rozpoczętej w świecie materii, rozmowy, ale przenosi jej sensy, niejako *a priori*, w wymiar metafizyczny, gdzie toczące się między żywymi a umarłymi dialogi nie wymagają słów:

Uparcie rozglądam się  
Za tobą.  
Pukam do otchłani,  
Przetrząsam obłoki.  
Czarne okulary  
zmieniłam na szare.  
Raz po raz patrzę  
oczami ślepej wiary.

I nic.

Nie wygłupiaj się, Robert!  
Na pewno gdzieś jesteś  
Piekło nie wchodzi w rachubę  
– zbyt dobrze cię znam.  
A niebo? Czy z nieba  
można krzyknąć: Mamo,  
a kuku?!

(*Bez słów*, s. 48)

Macierzyńska miłość jest językiem przekraczającym granice wieczności, pozwala przywołać dziecko, gdziekolwiek by nie było. Matka, z racji swojego rodzi-

<sup>15</sup> M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 44.

<sup>16</sup> Jw.

<sup>17</sup> K. Renik, *O kontaktach ze zmarłymi – ludowe wyobrażenia*; A. Kowalska-Lewicka, *Ludowe wyobrażenia śmierci*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1–2, s. 23–36.

cielstwa, ma prawo wstąpić wszędzie tam, gdzie śmiertelnym ingerować nie wolno. „Pukanie do otchłani” i „przetrzęsanie obłoków” to metafory aktualizujące z jednej strony kosmologię orfiicką<sup>18</sup>, ale ich dookreślenie pojęciami „nieba” i „piekła” precyzyjnie definiuje także potęgę „ślepej wiary” jako chrześcijańskiej eschatologii, która zmienia kolor żałoby z czarnego na szary – daje nadzieję i oparcie. Idea paruzji, a więc pewność zmartwychwstania, wielokrotnie pojawia się w kolejnych utworach cyklu jako ukryte, drugie dno metafor i porównań. Manifestacja wiary w nieśmiertelność i odrodzenie człowieka w kompletnej postaci ciała i ducha wyrażona zostaje jednak najpełniej w wierszu *Mała różyczka*:

Kiedyś anioł zapuka  
w ścianę grobu.  
Przetrzęsł oczy, spytasz:  
Gdzie ja jestem?  
Z anielskim uśmiechem  
odpowie:  
– Dokładnie w miejscu  
zmartwychwstania.  
Proszę sobie wybrać  
chorągiew zwycięstwa

(s. 84)

„Przecieranie oczu” w reakcji na anielskie wezwanie realizuje, kilkakrotnie sygnalizowany w zbiorze, topos snu, a co za tym idzie – łagodzi i wysubtelnia wrażenie śmierci jako unicestwienia<sup>19</sup>. Podobną funkcję spełniają ponawiane wzywania zmarłego syna po imieniu<sup>20</sup>. Jako apostrofy i pytania retoryczne wywołują bowiem złudzenie tak bardzo pożądanej, namacalnej obecności partnera dialogu. Mają też, określony tradycją kulturową, wymiar aksjologiczny:

wskaźnik kierunkowy imienia wydobywa na jaw szczególny moment [...], określając egzystencję ludzką [...] JA aksjologiczne posiada swą godność, jest wartością. Imię, które wydobywa na jaw obecność w człowieku JA aksjologicznego, także na-

<sup>18</sup> Jak pisał Adam Krokiewicz: „Istotę i żywotny rdzeń orficyzmu stanowi zespół trzech głównie idei, a mianowicie: idea związku wicości z jednością, idea nieśmiertelności dusz ludzkich, ich kary i nagrody oraz wędrówki w śmiertelnych ciałach ziemskich i wreszcie idea miłości”. Tegoż, *Studia orfiickie*, Warszawa 1947, s. 39. Zob. też: J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku* [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1992, s. 53–68.

<sup>19</sup> O toposie snu jako motywie konsolacyjnym i jego funkcji w literaturze oraz sztuce funeralnej pisała obszernie Marta Skwara w książce *„Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin 1999, s. 109–119. W *Seansie serdecznym* topos snu pojawia się, eksponując jego funkcje jako stanu półświadości, w którym możliwy jest kontakt ze zmarłym.

<sup>20</sup> Imienne apostrofy do zmarłych można uznać za cechę gatunkową poezji funeralnej. W tradycji polskiej powojennej liryki żałobnej pojawiają się one w większości cyklów epicedialnych (np. tytuł tomu *trenów* u Broniewskiego, poświęconych córce, jest zdrobnieniem jej imienia).

bywa dzięki tej funkcji jakiejś wartości. W pewnym sensie zastępuje ono człowieka, którego określa<sup>21</sup>.

Wspiera więc wrażenie realnego kontaktu z zaświatami, uprawomocnionego miłością, która upoważnia opłakującą syna matkę do przechodzenia z jednej rzeczywistości do drugiej; balansowania na granicy świata ziemskiego i królestwa zmarłych przy jednoczesnym pozostawaniu w roli rodzica, który troszczy się o dziecko i ma szansę, poprzez napomnienia oraz rady, wpływać na jego pozaziemski byt:

Nie uciekniesz śmierci.  
ale i matce  
nie uciekniesz.  
Widzisz, nawet po niebie  
prowadzę cię za rękę.  
Radzę:  
Dziś podziękuj Bogu  
za to a za to.  
Jutro kręć się koło  
Świętej Tereski, bo ma  
imieniny [...].  
Myśl, ale nie kombinuj  
i nawet w niebie  
nie przegap okazji.

(*Nie uciekniesz*, s. 83)

W kulturze ludowej wierzeniom i poglądom związanym ze śmiercią oraz rytualizowanej obrzędowości żałobnej towarzyszyła koncepcja duszy ludzkiej, która na „tamnym świecie” zachowuje swoje ziemskie potrzeby – ma te same zainteresowania, cierpi i raduje się z tych samych powodów, co za życia. Podobne przekonania zaowocowały nie tylko uznaniem kontaktów ze zmarłymi za naturalne, ale zadecydowały m.in. o potrzebie składania na grobach ofiary z pożywienia. Obrzęd ten znany był także pierwszym chrześcijanom i funkcjonował pod łacińską nazwą *refrigerium*<sup>22</sup>. Echo prastarego obyczaju pojawia się w *Seansie serdecznym* jako dopełnienie motywu troski o los dziecka w zaświatach, a będąc jednocześnie wyrazem poszukiwania pocieszenia, okazuje się także pytaniem o możliwość „orzężwienia dusz” tych, którzy odprawiają rytuał pożegnania:

Mam nadzieję, że Bóg  
gdy jest w dobrym humorze  
daje zmarłym przepustkę  
na obiad,

<sup>21</sup>J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990. Cyt. za: M. Wańczowski, *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, s. 120.

<sup>22</sup>M. Wańczowski, *Księga żałoby i śmierci*, s. 259.

więc odmawiając Anioł Pański  
 podsuwam ci kawalek  
 schabowego.

Potem się martwię,  
 że zęby zostawiłeś  
 w grobie.  
 Potem chytrze podlizuję się  
 Bogu. [...]  
 Potem próbuję się dowiedzieć  
 czy można się najeść  
 w sposób duchowy.

(*Obiad*, s. 56)

Czynność jedzenia stanowi naturalne zachowanie obronne, którego celem jest podtrzymanie życia, a zatem zanegowanie śmierci. Zaproszenie do wspólnego posiłku oznacza symboliczną próbę reintegracji ze zmarłym<sup>23</sup>. Motywy pozostawiania pożywienia dla syna pojawiają się w tomie Stanisławy Kopiec dwukrotnie. W przywołanym wierszu służy refleksji nad możliwością zaspokojenia głodu duchowego – pragnienia otuchy, spowodowanego przez kryzys egzystencjalny. Ale powraca także w utworze *Koci ogon* jako refleksja o nietrwałości rzeczy materialnych, wypowiedziana przez młodszą córkę poetki, która przechowuje słodycze dla nieżyjącego brata (czekoladę, cukierki i owoce) z zamiarem przekazania mu ich w momencie spotkania w zaświatach. Dziecko, wiedzione przeczcuciem, wyraża swój niepokój o sens podobnego zachowania pytaniem: „– Mamo, czy mandarynka nie zgnije / zanim pójdę do nieba?” (s. 80).

Oprócz wątku wanitatywnego<sup>24</sup> wątpliwości, związane z intuicyjnie odprawianym obrzędem, ewokują więc myśl o biologicznym wymiarze śmierci, a co za tym idzie sygnalizują moment uświadomienia sobie przez podmiot liryczny materialnej dezintegracji zmarłego syna. Koncepcji człowieka jako prochu i marności poetka przeciwstawia jednak pojęcia wiecznej miłości i pamięci, które pozwalają wspominać nieobecnych takimi, jakimi byli za życia:

Miłość nie umiera, więc zawsze  
 stać będziemy na kolorowym  
 obrazku,  
 a córeczka dorysowuje do nas  
 jeszcze dwa dodatkowe bohomyzy.  
 Widząc moje zdziwienie objaśnia:

<sup>23</sup> Jw., s. 339–340.

<sup>24</sup> Motywy wanitatywne pojawiają się w *Seansie serdecznym* także w wierszach, realizujących średniowieczny topos *Ubi sunt, qui ante nos fuerunt?* (*Gdzie są ci, którzy byli przed nami?*) – w utworach: *Biała koszula* (s. 41), *Pomysł* (s. 62), *Ależ nie!* (s. 78).



– Tu z nami jest jeszcze kot  
i Pan Bóg.

(*Koci ogon*, s. 80)

Uczucie, przedstawione jako niepodlegająca prawu śmierci wartość, to reminiscencja porównania ze starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami*<sup>25</sup>. Funkcjonuje ona w języku potocznym często bez wiedzy o pierwotnym źródle i niesie znaczenie naprowadzające na dwie najważniejsze dla ludzkości kategorie, które w historii kultury znalazły odzwierciedlenie w mitologicznym motywie nierozłącznego rodzeństwa – Erosa i Thanatosa<sup>26</sup>. Stanisława Kopiec, poprzez przedstawienie sceny z życia rodziny pogrążonej w żałobie, parafrazuje biblijną apoteozę miłości, by móc sformułować swoje osobiste *credo*. Metafora Boga jako „bohomazu” na rysunku córki jest zaskakująco prostym, ale niezwykle trafnym ujęciem idei wiary i religii. Obie polegają przecież na zaufaniu, że mimo niewiedzy i niemożliwości poznania faktycznej postaci Boga – mimo braku naukowych i zmysłowych dowodów na Jego istnienie – On jest i stanowi przyczynę, dla której świat ma taką, a nie inną, znaną człowiekowi formę. Rozmazany kot i – równie niewyraźny Bóg, przedstawieni na jednej ilustracji, to nie tylko opowieść o naiwnej, dziecięcej fantazji, ale także oryginalna literacko próba opisanego doświadczenia transcendencji. Jej filozoficzny wymiar sprowadza się do uznania ludzi za istoty, które – skazane na uczestnictwo w grze pozorów – trwają w rzeczywistości przedmiotów i pojęć odbitych tylko od swoich właściwych idei.

Poetka intuicyjnie odwołuje się więc do symboliki platońskiej jaskini, przez co otwiera swojej lirycy perspektywę na sensory uniwersalne. Ogólnoludzki wymiar refleksji każe zatem interpretować *Seans serdeczny* jako próbę triumfu nad niebytem, który, oznaczając tajemnicę, nie przeraża już przecież umarłych, ale wciąż intryguje i niepokoi żywych. Co zaś najważniejsze dla humanistycznego przesłania poezji Stanisławy Kopiec – porównanie ocalającej pamięć zmarłego syna potęgi miłości i zagrażającej jej mocy śmierci, jest próbą określenia własnej, przekraczającej chrześcijański przykaz umiłowania bliźniego, definicji człowieczeństwa:

to nie moje nie-bycie wywołuje trwogę, lecz nie-bycie ukochanego czy innego człowieka, bardziej ukochanego niż moje własne bycie. Nieco zafałszowanym określeniem „miłość” nazywamy *par excellence* fakt, że śmierć innego przejmuje mnie bardziej niż moja własna. Miłość innego to uczucie śmierci innego.[...] Śmierć napotykały w twarzy drugiego człowieka<sup>27</sup>.

<sup>25</sup>W *Biblii Tysiąclecia* ma ono następującą postać: „Bo jak śmierć potężna jest miłość, /a zazdrość jej nieprzejednana jak Szcol./ żar jej to żar ognia,/ płomień Pański.” W poetyckim przekładzie R. Brandstaettera brzmi zaś: „Albowiem miłość mocna jest jak śmierć,/A namiętność trudna jest jak świat podziemny,/a jej żar jest żarem ognistym,/Płomieniem Boga!”. *Pieśń nad pieśniami*, s. 46.

<sup>26</sup> Por. M. Wańczowski, s. 188.

<sup>27</sup> E. Levinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 123.

W ujęciu Alfonso di Noli najistotniejszym z punktu widzenia psychologii celem zrytualizowanej żałoby jest uczucie przewyciężenia śmierci, zniwelowania jej niszczylielskiej mocy jako zgonu, przez uznanie straty, a co za tym idzie, dostosowanie się do nowej rzeczywistości, w której obiekt rozpoczy już nie istnieje<sup>28</sup>. Dla matki, oplakującej zmarłe potomstwo, akceptacja śmierci dziecka nigdy nie jest do końca możliwa – stanowi bowiem zaprzeczenie praw natury; implikuje uczucie zerwania więzi, określającej niejednokrotnie sens egzystencji kobiety jako tej, która daje życie. Dlatego, patronujący *Seansowi serdecznemu*, poetycki motyw poszukiwania zmarłego syna w zaświatach i wiary w możliwość utrzymania kontaktu to – oprócz gestu rozpoczy – także pytanie o sens narodzin, życia i śmierci, na które odpowiedzi szukała już antyczna postać Demeter. Echo wspomnianego mitu jest zresztą w zbiorze wyraźnie, nie tylko ze względu na motyw podążania za dzieckiem w zaświaty. Konotacja ta wynika z wcześniejszego kształtu twórczości poetki, w której jednym z motywów dominujących było przekonanie o macierzyńskiej naturze wszechświata. Kosmiczna kobiecość w wierszach z poprzednich tomów znalazła wyraz w realizacji archetypu Wielkiej Matki. Idea i treść engramu spełniały się zaś w toposach ziemi-rodzicielki (*Terra Mater*), przyrody i ojczyzny, aby ostatecznie zmaterializować się w postaci bogini i jej chrześcijańskiego wcielenia – Marii, matki Jezusa – orędowniczki natury, patronki wszystkich kobiet<sup>29</sup>.

Konsekwencją postawy światopoglądowej przyjętej niegdyś przez poetkę jest w *Seansie serdecznym* przejście funkcji archetypicznego motywu przez średnio-wieczny topos *Stabat Mater Dolorosa*<sup>30</sup>. Impuls dla intertekstualnego dialogu z polskim architektem pieśni stanowi także przywołany wcześniej wiersz *Pierwsza stacja, albo prolog*<sup>31</sup>. Powiązania z wizerunkiem Matki Boskiej oplakującej Chrystusa kształtowane są więc w pierwszych utworach z tomu i stają się coraz wyraźniejszym elementem zaplanowanego układu symboliczno-alegorycznego, który rozwija się w kolejnych etapach cyklu. Bezpośrednim sygnałem ukonstytuowania alegorii, jako jednej z dominujących w zbiorze figur, jest wiersz *Nad rzeką*:

<sup>28</sup> A.M. di Nola, s. 10.

<sup>29</sup> Postać Matki Boskiej pojawia się we wszystkich tomach wierszy Kopiec, w różnych wcieleniach, nieodbiegających z reguły od ujęć charakterystycznych dla kultu maryjnego, żywego w polskim katolicyzmie. Matka Boska jest królową wszechświata i Panią przyrody: „centralną bohaterką misterium zbawienia”, „Matką Boską Ptasią”, „Akuszerką pszczoł i motyli”, „Leśną siostrzycką strzegącą każdej nory i gniazda”, „Madonną Dobrego Macierzyństwa”.

<sup>30</sup> *Stabat Mater Dolorosa* (z łac. *Stała Matka Boleściwa*) to alegoryczne wyobrażenie Matki Boskiej pod Krzyżem Chrystusa Umierającego, które wywodzi się od dramatyczno-kontemplacyjnych pieśni średniowiecznych, a – z punktu widzenia liturgii – ma swoje źródło w tradycji Kościoła wschodniego (jako hymn *staurtheotokion*). Por. M. Wańczowski, s. 322–323.

<sup>31</sup> *Seans serdeczny* odwołuje się do polskiego wzoru pieśni z XV wieku *Żale Matki Boskiej pod Krzyżem*, którą – podobnie jak pierwszy wiersz tomu Kopiec – rozpoczyna skarga matki oplakującej syna. Tom poetki z Lubeni pośrednio nawiązuje zatem relację intertekstualną także z tradycją staropolskich utworów lamentacyjnych, takich jak *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego czy Franciszka D. Książnika *Żale Orfeusza nad Eurydyką*. Cechą żalu, jako literackiego lamentu, jest wyrażenie własnego bólu po stracie kogoś bliskiego lub jakiejś istotnej wartości, np. idei ojczyzny lub miłości.

Niewiasty płaczące  
nad moim synem.  
Mężczyźni do towarzystwa.  
Hela – od dzisiaj  
dla mnie Weronika.  
Chusta – prześcieradło  
podane z miłością.[...]

Rzeka – samo życie.  
I ŚMIERĆ!

(s. 31)

Nieprzypadkowo to niewiasty oplakują zmarłego, podczas gdy mężczyźni mogą im tylko towarzyszyć, pozbawieni wiedzy i empatii wynikających z doświadczeń, jakie niesie przywilej macierzyństwa. Zamknięty krąg współodczuwającej kobiecości ma określoną siłę sprawczą: zwykle prześcieradło podane matce jest dowodem wzajemnej, bezinteresownej miłości, która zamienia kawałek materiału w biblijną chustę Weroniki. W bardzo prostym, ujętym ostatnim dwuwersem, paradoksie zawiera się jednak, nadbudowany nad sugerowanym przez podmiot liryczny obrazem bolejącej matki, złożony system symboliczny. Rzeka, a więc woda: „będąc wcieleniem wszystkich możliwości (wirtualności), staje się symbolem życia. Zasobna w zarodki, zapładnia ziemię, zwierzęta, kobiety”<sup>32</sup>. W wyniku faktycznego zdarzenia przynosi także śmierć. Symbolika akwaticzna, podkreślona wyodrębnieniem z tekstu, ma przyczynę nie tylko autobiograficzną. Znajomość całej twórczości poetyki z Lubeni nakazuje rozpoznawać, zrealizowany w podobnym ujęciu, negatywny biegun obrazu Wielkiej Matki:

Samo życie jest „przerażającą Wielką Matką”, która ściera głowy swoich dzieci, która jednocześnie daje płodność i zbrodnię, natchnienie, wielkoduszność i bogactwo. [...] Zbrodnia i wielkoduszność, zbrodnia i płodność. Bogini – matka rodzi i zabija zarazem<sup>33</sup>.

Louis-Vincent Thomas w esejju *Tworzenie tanatologii* wskazuje (za Michélem Fromagetem) na historycznie ukształtowane sposoby przeżywania śmierci jako agresji i sankcji. Perspektywą dopełniającą dwie poprzednie jest, przedstawiany w sztuce i w mitach niejednokrotnie, obraz śmierci macierzyńskiej, której wyrazem w ikonografii chrześcijańskiej może być właśnie scena Piety<sup>34</sup>. Wiersze żałobne, jako liryczna opowieść o osobistej tragedii, wtrącają zatem formułę archetypiczną

<sup>32</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 186.

<sup>33</sup> M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992, s. 135.

<sup>34</sup> L.V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, przeł. M.L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 23.

w kontekst autobiograficzny, który osobami dramatu, toczącego się poprzez poetycki seans ze zmarłym, czyni nie tylko oplakującą go poetkę, ale i dwie boginie: chrześcijańską Marię, matkę Jezusa i archaiczny, pierwotny żywioł, znany m.in. pod imieniem Gai:

Zaiste w błogosławionym stanie  
jestem.  
Nie ma dla mnie rzeczy ważniejszej,  
niż szczęśliwe rozwiązanie.  
Który to miesiąc?  
Przykładam rękę do mogiły  
– obumieraj zdrowo synku.

(*W błogosławionym stanie*, s. 67)

Symboliczne pożegnanie dziecka poprzez przyłożenie ręki do mogiły stanowi rodzaj rytuału – powierzenia syna ziemi<sup>35</sup>. Językowy kształt wypowiedzi lirycznej każe sądzić, że poetka intuicyjnie odtwarza archaiczne wyobrażenia, dotyczące regeneracji poprzez powrót do łona rodzicielki. Forma „obumierać” to niedokonana odmiana czasownika „obumrzeć”. W języku polskim nie używa się jej raczej w odniesieniu do człowieka, który zwykle umiera lub odchodzi. Obumierają tkanki albo rośliny i jest to proces długotrwały, rozciągnięty w czasie, podobnie jak „błogosławiony stan” – ciąża. Mimo iż w wierszu Wielka Matka nie zostaje przywołana z imienia, jej obecność zaznacza pojawienie się swoistego archaizmu językowego. „Mogiła” nie jest przecież określeniem grobu stosowanym współcześnie ani na co dzień, ani w poezji. W liryce, jeśli już się pojawia, jest raczej reliktem i sygnałem konotacji z tradycją romantyczną, która też ustaliła jej tradycyjne znaczenie jako miejsca spoczynku zmarłych z nasypem ziemi, tworzącym kopiec – swoisty kurhan<sup>36</sup>. Z psychoanalitycznego punktu widzenia:

Powrót do Ziemi – Matki [...] nadaje śmierci ambiwalentny wydźwięk: owszem, wchodzi tu w grę strach, rozstanie, ale także ufność, spokój wewnętrzny; śmierć i narodziny są bowiem odwrotnymi stronami tego samego przejścia z jednego świata do drugiego<sup>37</sup>.

Pamiętać też trzeba o kulturowych wyobrażeniach dotyczących płci śmierci. Zarówno w języku, jak i w sztuce większość przedstawień nadaje jej przecież wygląd i cechy kobiety<sup>38</sup>. Obumieranie ma w przytoczonym fragmencie wiersza jednak

<sup>35</sup> A. Spólna pisze o podobnym, ale nietożsamym, topicznym wyobrażeniu koła przemian jako motywie częstym w polskiej liryce żałobnej. W rozdziale *Topos powtarzany – topos podważany* podaje przykłady jego realizacji w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Haliny Poświatowskiej i Tomasza Jastruna. Też, *Nowe „treny”?*..., s. 63–64.

<sup>36</sup> M. Wańczowski, s. 193.

<sup>37</sup> L.V. Thomas, s. 23.

<sup>38</sup> Por. M. Courtois, *Pani śmierć*, przeł. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, s. 97–120.

sens niejednoznaczny – w kontekście antropologii żałoby i jej psychologicznego wymiaru może także określać moment „uniesienia tabu” (*lifting of the tabu*) – początek niezwykle trudnego etapu, w którym dochodzi do wewnętrznego konfliktu między koniecznością powrotu do normalnego życia a poczuciem winy z powodu porzucenia opłakiwania<sup>39</sup>.

Wielka Matka jest w *Seansie serdecznym* obecna w swojej archaicznej postaci, jednak jej wcielenie chtoniczne jest zaledwie refleksem odbitym od wizji chrześcijańskiego wizerunku Matki Boskiej Bolesnej. Myśl o podobieństwie kobiecych dramatów staje się podstawą swoistej próby utożsamienia podmiotu lirycznego z boginią i pretekstem dla poszukiwania w losach zmarłego syna analogii do legendy Zbawiciela:

Skądś wiedziałam,  
że wrzucili go  
do rzeki.  
Modliłam się na różańcu,  
żeby się odnalazł.

Od tego czasu  
znalezienie Pana Jezusa  
myli mi się  
ze znalezieniem Roberta.

Matka Boska,  
która często zagląda  
do strugi,  
powiedziała, że Jej  
się zdarza to samo.

Na wpół radosna,  
na wpół bolesna –  
to jest po prostu  
nasza  
matczyna tajemnica.

(*Matczyna tajemnica*, s. 30)

Rozpatrywanie osobistej tragedii na drodze duchowej ekstazy jest świadectwem rozpaczliwej walki o uzasadnienie śmierci, której kontekst chwilami zdaje się bardziej przerażający dla rodzica niż sam fakt konieczności wiecznego pożegnania:

Chodzi tu o zaklęcie za pomocą świętych formuł i postaci, które umożliwiają orientację w przestrzeni homogenicznej. Człowiek pożąda znaku, który położyłby

<sup>39</sup> Por. A.M. di Nola, s. 43.

kres napięciu i lękwowi zrodzonemu z bezradności, zatem takiego znaku, który ustanowiłby punkt stały<sup>40</sup>.

Współczesna antropologia zna dwa modele mitów, które człowiek wytworzył, aby wytłumaczyć istnienie śmierci: mity hiobowe, które niosą przekonanie o winie oraz oddaleniu od Boga i mity edypowe, w których rolę dominującą odgrywają pojęcia przypadku lub fatum<sup>41</sup>. Obydwa wątki myślowe są w tomie Stanisławy Kopiec obecne w wyrażonym wielokrotnie w wierszach przekonaniu o zaprzepaszczonej możliwości uniknięcia nieszczęścia (np. w wierszu *Iskierki*, s. 20) oraz niepewności, czy dusza zmarłego przebywa w niebie (z racji sposobu, w jaki umarł – wiersze *Głupiej nadziei* oraz *Czy tylko*, s. 72, 79). Obraz śmierci jako kary zagraża jednak statusowi podmiotu lirycznego. Oznacza bowiem klęskę moralną kobiety-matki:

To ci się po prostu przydarzyło,  
ale przez te świąteczne promile  
stoję na samym końcu  
kolejki po miłosierdzie.

Tyle kobiet mnie wyprzedziło:  
matka świętego  
matka kapłana  
matka króla  
matka uczonego  
matka szarego człowieka.

Ja jestem matką pijaka.[...]

Stoję na samym końcu.  
Wstyd mi i smutno,  
bo tylko klęskę trzymam  
na obronę.

Poza kolejką stoi Matka  
Ukrzyżowanego Przesłpecy.  
Pyta nieśmiało:  
– Synu, może zaczniesz  
od końca?

(*Kolejka*, s. 59)

Przywołany wiersz to swoiste *comploratio* Stanisławy Kopiec, które na tle całego zbioru przeplata się z pochwalnym tonem (*laudatio*) mówienia o zmarłym

<sup>40</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 21.

<sup>41</sup> L.V. Thomas, s. 22.

synu<sup>42</sup>. Natężenie skargi bohaterki cyklu wzrasta w kolejnych wierszach, by przez utwory lamentacyjne, właśnie w *Kolejce* spełnić się w bezpośrednim wyznaniu<sup>43</sup>. Rezygnacja z kreacji lirycznego „ja” – innego niż rzeczywiste – jest w *Seansie serdecznym* konsekwencją problematyki, ale faktograficzny charakter autobiografizmu decyduje też o wyjątkowym na tle tradycji funeralnej dramatyzmie sytuacji poetyckiej<sup>44</sup>. Monolog do syna już w pierwszych słowach interpretuje okoliczności tragedii jako przypadek (metafora „świętecznych promili”). Oprócz materialnego unicestwienia, kontekst śmierci degraduje jednak zarówno zmarłego, jak i opiekującą go matkę, bo wydaje się odbierać jej macierzyństwu jakości, które stanowią pozytywny, archetypiczny wzorzec kobiecego rodzicielstwa. Stanisława Kopiec tworzy więc negatywny autoportret („jestem matką pijaka”), u którego podstaw stoi, obok rozpaczy, poczucie dewaluacji.

Nazwanie bólu, zamknięte w formie samooskarżenia, a przez to podporządkowane kulturowym regułom zrytualizowanej żałoby, odbywa się na drodze, która prowadzi poetkę od lamentu i upokorzenia do spokoju oraz duchowego oczyszczenia<sup>45</sup>. Taką funkcję spełnia w *Kolejce* wizja oczekującej poza grupą kobiet, a więc wykluczonej lub wyróżnionej z ich wspólnoty, Matki Ukrzyżowanego Przeszłości. To ona ma w wierszu prawo głosu, którym zwraca się do Chrystusa (jako osobowego źródła miłosierdzia) o powtórne spełnienie, zapisane w Ewangelii św. Mateusza, parabol<sup>46</sup>. Dosłowne, zgodne z biblijną relacją apostołów i toposem złoczyncy, odczytanie charakteru tej postaci nie jest jednak możliwe. Wyodrębnienie figury z tekstu nazwą, która naśladuje reguły zapisu imienia, a także forma wypowiedzianego pytania, sugerują peryfrastyczne określenie Marii, matki Jezusa. Zabieg omówienia nie wynika z obawy przed bluźnierstwem, ale z odnalezienia poszukiwanego

<sup>42</sup> Podobny charakter ma zbiór żałobny *Anka* Broniewskiego: „Autor świadomie odrzuca model uporządkowany [...]. Zmienia retoryczne rejestry wypowiedzi [...]. Bohater cyklu odzyskuje dziecko na chwilę, po czym znów zwraca się w przestrzeń utraty, do kręgu żałoby”. A. Spólna, *Nowe „treny”?*..., s. 244–245.

<sup>43</sup> Podobny charakter mają wiersze: *Matka, Zapomnieli, Gdzie byłeś* (s. 32, 35–36).

<sup>44</sup> O autobiografizmie poezji żałobnej jako połączeniu paktu autobiograficznego i referencjalnego pisze A. Spólna w rozdziale *Poezja żałobna – współcześnie*. Też: *Nowe „treny”?*... s. 23–24. Por. też: Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49. O kontekście autobiograficznym *Seansu serdecznego* Kopiec opowiadała na przełomie 1996/1997 roku w wywiadzie, udzielonym dziennikarce Rzeszowskiego Oddziału Polskiego Radia Annie Leśniewskiej. Zob. też: J.J. Fąfara, *Zamiast wstępu*, [w:] S. Kopiec, *Seans serdeczny*, Rzeszów 1998, s. 7–14.

<sup>45</sup> „Fenomenologia winy i samoukarania jest szczególnie widoczna w niektórych kulturach ludowych, w których kobietom narzuca się publiczne okazywanie cierpienia: Oczekuje się od nich głośnego płaczu i lamentu”. [W:] A.M. di Nola, s. 25. Wątek oczekiwania środowiska wobec żałoby po zmarłym dziecku pojawia się w *Seansie serdecznym* m.in. w wierszu *Moment*: „Większość / współczuła nam, oczywiście. / Ale niektórzy, / bardziej wymagający, / wykupili bilety / na melodramat [...] / Nie wpadłam do grobu. / Skąpa była łza. / Momentów nie było, / a dramat wciąż trwa” (s. 20).

<sup>46</sup> Chodzi o Przepowiednię o robotnikach w winnicy, której morał brzmi: „Tak to ostatni – będą pierwszymi, a pierwsi – ostatnimi [Bo wielu jest wezwanych a mało wybranych]”. Mt 20, 1–16, [w:] *Biblia Tysiąclecia*.

podobieństwa losów Zbawiciela i zmarłego syna. Obu łączy bowiem potępienie ze strony zbiorowości.

Wiersz *Kolejka* trzeba więc interpretować z jednej strony jako apogeum lęku i obawy, a z drugiej – jako oswobodzenie ducha i przygotowanie do procesu *decathexis* – zjawiska kończącego okres oplakiwania i „pracy żałoby”, którego funkcja polega na przekształceniu rzeczywistego obrazu zmarłego w postać jakby fikcyjną, wyobrażoną i utrwaloną w pamięci, ale niewzbudzającą gwałtownych emocji i niepokoju<sup>47</sup>. Sakralizacja zmarłego, a co za tym idzie przeniesienie sytuacji lirycznej z kręgu symboliki Piety w obręb motywów i wyobrażeń pokrewnych obrazem *deesis* czy *deisis* stanowi równocześnie początek konsolacji, którego wyrazem jest poetycka apoteoza dziecka:

Uklękałam  
i wezwawszy Imienia  
Bożego

Zaczęłam wymawiać  
słodkie Imię  
Robert.

(*Słodkie Imię Robert*, s. 91).

W wizji zmarłego syna jako bóstwa trzeba, oprócz rozpaczliwej próby ocalenia własnego rodzicielstwa, dostrzec skomplikowany kod symboliczny, który swoimi korzeniami sięga ponownie archetypicznej głębi i fenomenologii kobiecości; wyrasta z napięcia pomiędzy tym, co świadome i zrozumiałe a tym, co nieświadomione. Kontekstem porównawczym dla poetyckiej deifikacji męskiego potomka jest bowiem doświadczenie duchowej przemiany kobiecości, którą historycznie najpełniej wyrażał przebieg starożytnych misteriiw eleuzyjskich, odtwarzających wspomniany mit o Demeter i Korze. Elementem konstytutywnym tych obrzędów, obok tzw. *heuresis* (czyli odnalezienia córki), były narodziny syna światła – boskiego dziecka<sup>48</sup>. Kazirodczy związek matki i syna, wynikający z archetypowego

<sup>47</sup> A. Ostrowska, *Śmierć i umieranie*, Warszawa 1991, s. 102. O przykładzie *decathexis* (przekształceniu w antenata) pisze A.M. di Nola: „Zmarły powoduje w jakiś sposób reakcję lęku, żalu i dręczące poczucie zubożenia i straty, jest więc negatywnym bohaterem dramatu. Natomiast przodek przeniesiony zostaje do wymiaru istnienia jednoznacznie oddzielnego od rzeczywistości świata żyjących, traci swe niepokojące cechy i zyskuje pozytywną funkcję opiekuna i stróża grupy żyjących. Dzięki temu rozpacz i cierpienie zostają ukojone, a więź ze zmarłym nabiera charakteru pogodnego i krzepiącego” (s. 24).

<sup>48</sup> „Ów Syn Boży jest bytem całkiem nowym nie tylko podług płci, lecz również podług jakości, jest on nie tylko [...] istotą poczynającą, jest też światłem przeciwnym ciemności, ruchem przeciwnym spoczynkowi. Kobiecość dowiadyuje się w ten sposób, że jest w stanie zrodzić [...] ducha świetlistego, który mimo wszystkich przemian i klęsk, jakie stają się jego udziałem, jest istotą trwałą i nieśmiertelną. [...] Boskiego syna kobiecość przedstawia jako własny nieświadomy aspekt duchowy [...] po to, by to on ją zapłodnił, by go zaabsorbować”. [w:] E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, tł. Robert Reszke, Warszawa 2008, s. 308–327.



charakteru misteriów, znalazł w kręgu kultury judeochrześcijańskiej potwierdzenie w wizerunku Chrystusa jako oblubieńca Maryi i Kościoła, które pozostają wobec Zbawiciela w stosunku matka – dziecko<sup>49</sup>. Żaloba poetki, zanurzona w sferę archetypów i symboli kulturowych oraz religijnych, wzbogaca jej teksty liryczne o warstwę zapośredniczonych znaczeń. Uświęcenie, a przez to potwierdzenie wniebowstąpienia opłakiwanego syna przy pomocy katolickich wyobrażeń i dogmatów umożliwia zaistnienie, zaprojektowanego w tytule tomu, dialogu ze zmarłym:

Jestem ci wdzięczna, rudasko –  
rudasko zwabiona zdrowaśką,  
pupilko samego Świętego Franciszka  
z niebem na ogonie. [...]

Nie wiedziałam, że wiewiórka  
może się tak uczepić  
cierpiącego człowieka.  
Chodzić za nim jak pies  
z domu do kościoła  
z kościoła na cmentarz.

Chyba miałaś polecenie  
na miği-śmigi przekonać  
zbołałą matkę, że wiecznie  
młody, wiecznie wesoły jest  
jej syn.

(Rudasko, s. 37)

Metafora wiewiórki-prześladowcy, jej symbolika jako „pomocnego zwierzęcia”<sup>50</sup> i zarazem, wywołanego modlitwą *Zdrowaś Mario* (lub interwencją św. Franciszka), posłańca stanowi opis doświadczenia *numinosum*, nie w jego aspekcie *mysterium tremendum*, ale jako *fascinans*<sup>51</sup>. W tomie towarzyszą mu także inne gesty i zdarzenia o charakterze hierofanii, które interpretować należy jako znaki z zaświatów. W wierszu *Czy tylko* pośrednikiem w kontakcie ze zmarłym synem jest poezja

<sup>49</sup> Tamże, s. 14.

<sup>50</sup> Figura „pomocnego zwierzęcia” to jedna z form uobecniania się archetypu Wielkiej Matki. Por. K. Pajor, *Rola archetypu w analitycznej psychologii C.G. Junga*, Poznań 1992, s. 92.

<sup>51</sup> Znaczenie *numinosum* jako doświadczenia religijnego sprowadza się do objawienia pewnego aspektu boskiej mocy – poczucia grozy, powodowanego przez to, co jest inne, niewyraźne – w porównaniu z tym, co naturalne i rzeczywiste. Doświadczenie *numinosum* rozważać można w aspekcie przerażenia potęgą nieznanego (*mysterium tremendum*), a równocześnie jako fascynację tajemnicą (*mysterium fascinans*). Kategorię *numinosum*, jako odnoszącą się do sfery *sacrum*, opisał w 1917 r. Rudolf Otto (tegoż, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993). Według Mircei Eliadego wiedza na temat wszelkiej świętości przejawia się poprzez *hierofanie* (z gr. *hieros* i *phainomai* znaczy „świętość się nam objawia”). Tegoż, *Sacrum i profanum*, s. 5–13.

ks. Jana Twardowskiego (s. 79). W utworze *Siostra Roberta* spotkana przypadkowo, w momencie przeżywania największej rozpacz, zakonnica nosi imię oplakiwanego dziecka (s. 49). W lirycznej refleksji nad prawdą (*Veritas*, s. 77) pocieszenie przynosi sen ojca chrzestnego. Komunikacja z zaświatami to nie tylko wytwór pogrążonej w rozpacz duszy ludzkiej, ale i ponowna manifestacja obecności w *Seansie serdecznym* ludowej filozofii i teorii kosmosu jako materii ożywionej – wrażliwej etycznie istoty, która reaguje na ludzką działalność. W sytuacji kryzysu potrafi także okazać współczucie na równi z człowiekiem, o czym poetka wie i pamięta nawet wtedy, gdy jako matka pisze o utracie pierworodnego syna:

Święty Franciszku ze swoim  
wiewiórczym zoo na cmentarzu.  
Wiewiórko – patronko tej  
śmierci.  
Orzechu, co z Robertem  
chciałeś iść do grobu.  
Gałązko akacjaowa  
zielonoświątkowa,  
może z tobą Duch Święty  
siedział na mogile?  
Kwiaty z pachnącymi wyrazami  
współczucia –  
Bóg raczej wiedzieć od kogo.

(*Nie do pojęcia*, s. 89)

Wizja postrzeganej zmysłowo materii (antropomorfizowanej i animizowanej), która uczestniczy w rytuale oplakiwania i żałoby, by stać się jednym ze źródeł otuchy, towarzyszy w tomie, opisanemu już, połączeniu obecnej w filozofii Kościoła katolickiego od starożytności koncepcji dualizmu antropologicznego z ludowymi wierzeniami o często pogańskim rodowodzie<sup>52</sup>. Integracja tego, co święte z tym, co według doktryny katolickiej jest świeckie w formę poetyckiego dyskursu jest możliwa jest dzięki uobecnieniu duchowości pierwotnej, którą antropologia określa mianem *homo religiosus*. Człowieka religijnego wyróżnia egzystencja „otwarta na

<sup>52</sup> Uruchomienie sfery symboliki chrześcijańskiej, z nadbudowanym nad nią cchem światopoglądu pierwotnego, znajduje wyraz na zarówno na poziomie treści, jak i formy. W zakresie poetyki ujawnia się m.in. w przelamaniu dystansu do przywoływanych w wierszach postaci biblijnych (Łazarza i Hioba), świętych Kościoła (Franciszka, Teresy, Matki Bożej), a nawet samego Chrystusa, za pomocą apostrof, pytań retorycznych czy wykrzyknień. Jako chwyt są one z jednej strony środkami artystycznymi, które przynależą poezji żałobnej, ale ich bezpośredni, a często wręcz poufały ton, decydując (w połączeniu z charakterystyczną kosmologią), o typowej dla tradycyjnej twórczości ludowej dialektyce *sacrum* i *profanum*. U jej źródeł stoi ludowa wiara w moc słowa i możliwość „zamawiania” wszechświata za pomocą formuł magicznych i zaklęć. Por. B. Malinowski, *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. I, red. W. Markiewicz, Warszawa 1984, s. 91–107 oraz J. i R. Tomicycy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975, s. 13–14.

świat i ku światu”, która wspiera się na autentycznej wierze, że otaczająca rzeczywistość zawdzięcza swoje istnienie twórczej woli bogów, a przez to nie jest martwa, zaklęta w ciszę. Wręcz przeciwnie: każdy przedmiot, każda najmniejsza cząstka wszechświata mówi własnym głosem, ma swoje echo, które odbija się od ścian kosmosu, by powrócić do swego centrum i stać się choć na chwilę jednym z wiodących głosów w chórze stworzenia<sup>53</sup>.

Podobne przekonanie patronuje Stanisławie Kopiec od pierwszego do ostatniego tomu wierszy. Dlatego w *Seansie serdecznym*, w sytuacji utraty ukochanego dziecka, kiedy zdaje się, że – wobec faktycznego znieruchomienia materii – ludowy mit tętniącego życiem kosmosu musi upaść, poeta wykorzystuje wszystkie uświadomione (lub nie), możliwe koncepcje i światopoglądy, które w ostatecznym rozrachunku potwierdzą wiarę, że odejście najbliższego człowieka nie ma charakteru absolutnego. Śmierć zaś nie jest milczeniem – oznacza tylko przejście materii w stan ducha, dla którego czas i przestrzeń nie stanowią ograniczeń, bo mają – podobnie jak on sam – charakter płynny. Mimo swojej nieuchwytności są stale obecne wokół człowieka jako znaki trwania. Światopogląd *homo religiosus* tylko raz zostaje w *Seansie serdecznym* wystawiony na próbę. Filozoficzna analiza, przeprowadzona przez poetkę w utworze *Niegramatycznie smutny wiersz*, kończy się jednak odrzuceniem pokusy zwątpienia:

więc przy śmierci nie jest  
już potrzebna matka  
więc żal nieskuteczny  
choćby doskonały [...]  
więc śmierć nie świętuje  
święta zmartwychwstania  
więc można całe życie  
powtarzać: wierzę  
by w jednym dniu powiedzieć:  
nie wiem

więc już nawet nie wiem  
co myśleć –  
to wszystko tak niegramatycznie  
smutno brzmi.

(s. 29)

„Gramatyka”, do której odwołuje się bohaterka cyklu, to właśnie ów ludowo-chrześcijański porządek świata, który nie zna pojęcia nicości. Wobec tradycji religijnych oraz kulturowych mitów i archetypów agnostycyzm wydaje się „niegramatycznie” smutny. Dlatego zostaje odrzucony. Sugerowana w niektórych wierszach interpretacja osobistej tragedii jako boskiego figla pozwala zaś zastąpić ateistyczną

<sup>53</sup> Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, s. 135–147.

kosmologię i sceptycyzm optymistyczną wizją zmartwychwstania<sup>54</sup>. Dzięki podobnej refleksji to, co we współczesnym, do bólu racjonalnym świecie uznaje się za przejawy infantylizmu myślowego lub zabobonu, okazuje się w poezji nadal świeże i aktualne. A w życiu decyduje o prawdzie wiary, nadziei i miłości do siebie, świata, a wreszcie także Boga:

Mój kochany. Nie mogę ci wyrzucić, że zabrałeś mi  
syna. Ty tylko dajesz. Niczego nie zabierasz.  
Dajesz życie. Szkoda, że poprzez śmierć.  
Przecież to nawet dla ciebie smutne. Na pewno  
Mogłeś zrobić inaczej. Zrobiłeś lepicj.[...]

Nie zmienię  
Nie docieknę  
Nie zrozumiem  
Nie przestanę Cię kochać  
Nie zapomnij pozdrowić ode mnie Roberta,  
mój kochany.

(*List do... albo epilog*, s. 92)

*List do... albo epilog* zamyka *Seans serdeczny* miłosnym pozdrowieniem, którego adresatem nie jest bezwzględny sędzia ani złośliwe, okrutne bóstwo. Stwórca, podobnie jak skonstruowany przez niego wszechświat, okazuje się mądrym i czułym ojcem, ale i dającą życie matką. W sferze duchowej pozostaje zaś kochankiem, którego wszechobecność pozwala zachwycić się ideą ludzko-boskiej miłości. To jej wyrazem była przecież pasja Chrystusa. Zakończenie żaloby powtórnym wyznaniem wiary jest potwierdzeniem postawy afirmatywnej, którą trzeba traktować jako świadectwo wyjątkowego heroizmu. Dostrzec w śmierci własnego dziecka najlepszy z możliwych wybór Boga i przyjąć go bez sprzeciwu potrafiła bowiem w kręgu kultury judeochrześcijańskiej tylko jedna kobieta – Maria, matka Chrystusa.

Autorka *Seansu serdecznego* daje historii „bolesnej matki” przejmujące, poetyckie świadectwo – tym wartościowsze, że autentyczne. Uruchomienie w tomie konwencjonalnych, utrwalonych tradycją toposów i motywów przypisanych poezji żalobnej, a także znaczeń kulturowych, sięgających pierwotnych, archetypicznych intuicji, wprowadza w twórczość Stanisławy Kopiec dyskursy ponadliterackie. Intertekstualne sygnały, symbolika Piety<sup>55</sup> oraz poetyka twórczości ludowej nakazują rozpatrywać zbiór nie tylko jako dialog z kanonem utrwalonym przez *Treny* Jana

<sup>54</sup> Podobnemu przekonaniu poetka daje wyraz także w wierszu *Iskierki*: „Tego nieszczęścia / chyba naprawdę / można było uniknąć, / ale bardzo lubię iskierki/ – wesołe iskierki / w oczach Boga” (s. 20).

<sup>55</sup> Motyw Piety, oprócz omówionych w artykule znaczeń w poezji S. Kopiec, interpretuje się także jako istotny fragment dyskursu o roli kobiety w zbawieniu świata. Por. P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991.

Kochanowskiego i ich „literackie potomstwo”. Jest to bowiem wyrastający z osobistej tragedii cykl epicedialny, który przekracza swoje ramy gatunkowe, aby stać się traktatem teologiczno-filozoficznym. I nie decydują o tym: ani uniwersalny wymiar śmierci (choć nadal każdy, kto o niej mówi, staje się badaczem i poetą bytu), ani nawet złudzenie religijnej dewocji, ale ujęty w liryczne ramy rytuał żałoby, który, będąc gestem pożegnania z umarłym, jest zarazem triumfem człowieka nad obawą oraz lękiem przed nicością i osamotnieniem w kosmosie.

Dorota Bielenda

### Summary

The article *Death—Grief—Eschatology. A Few Statements on „Seans serdeczny” by Stanisława Kopiec* is the first, complete and coherent attempt at analysis and interpretation of the volume of poetic lamentations *Seans serdeczny* written by a regional poet, Stanisława Kopiec. The in-depth analyses refer to the traditions associated with psychoanalysis, contemporary thanatology, religion and folklore. The aim of the analyses is to present the volume as an epicedial cycle of poems set in various cultural contexts which indubitably makes them a part of the canon of Polish funeral poetry.