

Pamiętnik Literacki 2010, 4, s. 209-213



**Anna Spólna, Nowe „Treny”? Polska poezja  
żałobna po II wojnie światowej a tradycja  
literacka. (Kraków 2007)**

Dariusz Szczukowski

Anna Spólna, NOWE „TRENY”? POLSKA POEZJA ŻAŁOBNA PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ A TRADYCJA LITERACKA. (Recenzent: Marian Stala). (Kraków 2007). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 394.

Polska literatura nowoczesna doczekała się kilku publikacji próbujących opisać jej fenomen w kontekście śmierci, przemijania i doświadczenia żałoby. Przypomnę tutaj klasyczną już rozprawę Anny Legeżyńskiej *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* (Poznań 1999), pracę Przemysława Czaplińskiego *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (Poznań 2001) czy *Poezję żalu* Krzysztofa Kłosińskiego (Katowice 2001). Książka Anny Spólnej, niewątpliwie inspirowana przywołanymi pracami, została pomyślana jako monograficzna próba czytania powojennej polskiej poezji funeralnej w perspektywie jej gatunkowych oraz intertekstualnych powiązań z literacką tradycją pisania o śmierci. I – co trzeba powiedzieć już na początku – ta próba autorce się powiodła.

Dysertacja Spólnej, prócz *Uwag wstępnych* i *Zakończenia*, została podzielona na dwie części. Część pierwsza książki (*Ponowienie, przetworzenie, odwrócenie. Polska poezja funeralna wobec konwencji*) ma na celu skatalogowanie, usystematyzowanie motywów żałobnych, ich kontynuacji i przekształceń w literaturze współczesnej. Natomiast w drugiej części autorka analizuje utwory żałobne powstałe w dobie socrealizmu oraz poddaje wnikliwej lekturze *Ankę* Władysława Broniewskiego, *Biały rękopis* Anny Kamińskiej oraz tom *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza.

Pierwsza część książki wskazuje na ogromną pracę archiwistyczną autorki, która podjęła wysiłek usystematyzowania wątków funeralnych w powojennej poezji. Spólna dąży do ich encyklopedycznego uporządkowania, mimo że we wstępie skromnie stwierdza, że nie ma takich ambicji (s. 12). Badaczka skrupulatnie poszukuje gatunków epicedialnych we współczesnej poezji. Przygląda się tytułom utworów, które są jednocześnie nazwami gatunkowymi, dostrzegając w owych tytułach różne realizacje genologiczne poezji żałobnej. Odnajduje w liryce powojennej treny, elegie, epitafia, kenotafia, nenie i lamenty, a także nawiązania do kompozycji muzycznych – *requiem*, marszu żałobnego. Bada również motta

i dedykacje, które traktuje jako paratekstualne sygnały uruchamiające poetykę memorialną i funeralną.

Poezja żałobna wypracowała określoną topikę, dlatego też Spółna bacznie przygląda się, w jaki sposób ta topika funkcjonuje w poezji współczesnej – i kolejno omawia następujące toposy: „*ubi sunt, qui nate nos fuerunt?*”, Horacjańskie „*exegi monumentum*”, „*non omnis moriar*”, motyw zimy i bieli towarzyszący obrzędowi żałobnym, topos śmierci jako zaśnięcia, biologiczne koło przemiany wskazujące na ciągłość trwania, sen, spotkanie z umarłym, akwatyyczny topos przekroczenia rzeki, odlot duszy z ciała ze szczególnym zwróceniem uwagi na topos duszyczki.

W następnych partiach pracy Spółna omawia wiersze żałobne, przywołujące postacie mitologiczne, biblijne, literackie i tworzące serie tematyczne (badaczka odsyła do określenia Janiny Abramowskiej). Odnajduje więc wiersze, w których pojawiają się nawiązania do konkretnych postaci związanych z tradycją żałobną: Niobe, Antyfony, Orfeusza, Hioba. Autorka recenzowanej książki nie tylko koncentruje się na utworach mających jawne odniesienia do określonych gatunków, toposów czy tematyki literatury żałobnej, lecz próbuje też rozpoznać liryczne sytuacje utraty, śmierci, żałoby. Widzi w wierszach żałobnych „zdolność wyrażania podstawowych prawd egzystencji” (s. 86), a także skłonność do ujawniania lęku i stawiania fundamentalnych pytań o egzystencję ludzką.

Nieco miejsca poświęca Spółna poezji holocaustowej w kontekście obowiązku pamięci historycznej. Badaczka nie zapomina też o poezji będącej hołdem dla ofiar PRL-u, a w końcowej części rozdziału wskazuje na lirykę rocznicową, mającą na celu budowanie wspólnoty poprzez uczestnictwo w zbiorowych rytuałach pamięci. W następnym rozdziale dokonuje analizy porównawczej cykli żałobnych, nawiązujących do *Trenów* Kochanowskiego, *Żywicy* i *Córki bednarza* Ludmiły Marjańskiej, *Strzępu całunu* Andrzeja Mandaliana oraz *Kamienia pełnego pokarmu* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Badaczka, pamiętając o zróżnicowanej poetyce tych tomów, wskazuje na odmienną realizację cyklu żałobnego przez trójkę twórców. W kolejnych rozdziałach poszukuje autorka ironicznego przekształcenia zasad klasycznej poezji funeralnej. W parodii czy ironicznym podejściu do wytworzonych form rozpoznaje nie tyle gest zerwania, ile świadome uczestnictwo w tradycji literackiej i żywy z nią dialog.

W orbicie zainteresowań Spółnej mieszczą się poeci wyrastający z rozmaitych nurtów literackich. Przywołuje ona wiersze chociażby Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Zbigniewa Herberta, Mieczysława Jastruna, Jarosława Marka Rymkiewicza, Tadeusza Różewicza, Krzysztofa Karaska, Urszuli Kozioł, Jacka Podsiadły, Wojciecha Wencla, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Można by zapytać o wybór prezentowanych i przywołanych utworów, mający zdecydowanie charakter egzemplifikacyjny – np. badaczka, gdy pisze o *Requiem* Karaska, nie wspomina bardzo ważnego tekstu tego poety: *Deutsches requiem*. Takich „zapomnianych” utworów jest znacznie więcej. Spółna pomija chociażby wiersz Różewicza poświęcony pamięci Paula Celana *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, uruchamiający kilka tradycji pisarstwa żałobnego: spór z „*non omnis moriar*”, zestawiony z Hölderlinowskim toposem „poety w czasie marnym” – niezwykle ważnym dla polskiego autora. Różewicz w tym wierszu nawiązuje także do Norwidowskich *Czarnych kwiatów* jako konwencji pisania o umieraniu. Zresztą poezja autora *Niepokoju* mogłaby stać się tematem odrębnego studium, gdyż zasadza się ona na doświadczeniu utraty, nieobecności i próbie poetyckiej odpowiedzi na śmierć innego.

Zastrzeżenia budzą także zbyt uogólnienia. W części pracy dotyczącej poezji holocaustowej, autorka pisze, iż zagłada prowadzi poetów do „poczucia nieprzystawalności języka literatury do doświadczeń, których dotyczą ich słowa [...]”. W tym sensie wiersze będące próbą współuczestnictwa w żałobie po Shoah najdobitniej wskazują na ograniczenia i wątpliwości, z jakimi musi zmierzyć się poezja funeralna, jeśli nie chce być

milczeniem” (s. 99). Tak sformułowany wniosek należałoby jednak uzupełnić. Pamięć o Holocaustie – powołajmy się na wypowiedź Ankersmita – „musi pozostać chorobą, psychiczną dolegliwością, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć”<sup>1</sup>. Idąc tropem Freuda, Ankersmit przeciwstawia melancholię żałobie i wskazuje, że to melancholia jest etyczna, gdyż nie pozwala przepracować doświadczenia żałoby. W tym wypadku wszelkie poetyckie rytuały żałobne okazują się praktyką dwuznaczną, próbującą złagodzić doświadczenie żałoby. Trzeba też dodać, że literatura Holocaustu wypracowała własną konstelację motywów żałobnych, takich jak popioły (np. tom Jerzego Ficowskiego *Odczytywanie popiołów*), motyw odmawiania modlitwy za umarłych (kadisz), obrazy grobów, nawiązywanie do żydowskich ksiąg pamięci. Te wszystkie motywy tworzą interesującą sieć toposów żałobnych wypełniających poezję po Shoah, której warto się przyjrzeć.

Szkoda też, że autorka nie podjęła próby analizy fenomenu obecności w polskiej poezji powojennej autoepitafium Rilkego: „*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviet / Lindern*” – jednego z najsłynniejszych napisów nagrobnych, odsyłającego do Horacjańskiego „*non omnis moriar*”. Do tego epitafium Rilkego wielokrotnie sięgali m.in. Krzysztof Karasek, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Tadeusz Różewicz, często polemicznie, nie zgadzając się z Rilkego wizją poezji i egzystencji.

W części drugiej Spółna uruchamia żywioł analizy i interpretacji. W pierwszym rozdziale autorkę interesuje przede wszystkim opresyjny charakter ideologii socrealizmu, zawłaszczający także gatunki żałobne. Badaczka zaznacza, że poezja żałobna musiała zmierzyć się z ideologią postępu i nieśmiertelności gospodarzy Partii. Poetyka żałobna realizmu socjalistycznego, jak zauważa Spółna, czerpała ze wzorców klasycystycznych, służących głównie monumentalizacji umarłych bohaterów socjalizmu. Autorka recenzowanej książki wskazuje też na wtórność poezji socrealizmu, prowadzącą niekiedy do śmieszności. Bada również mechanizmy powstawania utworów żałobnych, ich okazjonalność, hagiograficzność, a także koncentruje się na nowomowie przenikającej poezję tego okresu. Analiza socrealistycznych wierszy żałobnych stanowi rozbudowany kontekst historycznoliteracki dla interpretacji *Anki* Władysława Broniewskiego, utworu, któremu jest poświęcony kolejny rozdział książki.

*Anka* jest dla badaczki przede wszystkim udramatyzowanym monologiem: podmiot tych wierszy zwraca się do umarłej wobec umarłej, co ujawnia prozopopeja – podstawowa figura dyskursu żałobnego. A sama utrata ukochanej córki wyzwala nostalgiczny ciąg wspomnień, oswajający śmierć dziecka. Dwa tryby: nostalgiczny – realizujący się w idealizującym wspomnieniu – oraz światopoglądowy, budują rytuał żałobny wierszy Broniewskiego. W ich trybie ogólnoreflexyjnym pojawia się kategoria Fatum (Spółna porównuje tę kategorię do „to” Miłozsa), subtelne nawiązania do etosu filozofii stoickiej, który zostaje – podobnie zresztą jak u Kochanowskiego – podany w wątpliwość, a także odrzucenie pocieszenia religijnego. Jak zauważa Spółna, cykl Broniewskiego nie odtwarza wiernie schematu epicedialnego, jak też nie stanowi zapisu „wybuchu uczuć”. Według niej – poeta „Raczej kreuje, niż wiernie przetwarza przebieg wewnętrznej żałoby” (s. 220). W cyklu tym komploracja i konsolacja funkcjonują na zasadzie parabazy, stąd wywodzi autorka tezę o świadomości ironicznej twórcy *Anki*. Szkoda, że tej propozycji interpretacyjnej Spółna nie rozwija, ogranicza się do niej tylko w przypisie (s. 245). Przypomnijmy, że dla Paula de Mana, na którego powołuje się badaczka, ironia niweczy ciągłość narracji, prowadzi do ponownego podejmowania wątku. W rozumieniu de Mana ironia romantycz-

<sup>1</sup> F. Ankersmit, *Pamiętajac Holocaust: żałoba i melancholia*. Przeł. A. Aschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004, s. 425.

na wskazuje, iż każda autorefleksja ma także charakter narracyjny i alegoryczny, co wiedzie do ciągłego rozbijania iluzji spójności. Zgodnie z logiką słynnego dekonstrukcjonisty ironia romantyczna to „oddalenie się JA w stosunku do twórczości samego pisarza, taki radykalny dystans (radykalna negacja samego siebie) w stosunku do własnego dzieła”<sup>2</sup>. W tej perspektywie epicedium urasta do ironicznej formuły, niemożliwości przepracowania utraty, przywrócenia spójności „ja”. Ironia byłaby w tym wypadku formą żałobniczą, pamięcią o nieusuwalnej utracie. Wydaje się, że wykorzystanie konceptów de Mana przeczy rozważaniom o epifaniczności (tutaj autorka podąża za Ryszardem Nyczem) tych wierszy Broniewskiego, w których dochodzi do emfaticznych rozpoznań obecności zmarłej. W tym wypadku słowa przywoływane przez Spółną: „Powietrze – to ona” (z wiersza *Oświęcim*), byłyby nie tyle epifanijnym doznaniem obecności, ile znakiem performatywności języka, jego tropologicznego uwikłania.

W odmienny sposób realizowany jest wzór poezji żałobnej w *Białym rękopisie* Anny Kamińskiej. Spółna traktuje ten tom wierszy jako zapowiadający przełom światopoglądowy i estetyczny poetki. Dla badaczki *Biały rękopis* to świadectwo otwarcia na transcendencję, poszukiwaną poprzez cierpienie i ból – nieprzypadkowo jednym z ulubionych bohaterów poetki jest Hiob. Nie powiela ona jednak ustalonych wzorców poezji żałobnej. Jak zauważa Spółna, poetka „znacznie przeformułowała topikę funeralną” (s. 288). Wiersze Kamińskiej pełnią rolę swoistego rytuału żałoby, czerpią z motywów ludowych obrzędów (ujawniających się chociażby w magicznym przywoływaniu umarłego męża) oraz biblijnych i średniowiecznych motywów *mater dolorosa* oraz Hioba. U Kamińskiej śmierć nie jest w stanie przewyciężyć więzi miłosnej. Poetka tworzy swoistą mitologię miłości silniejszej niż śmierć (ten motyw występuje także we wcześniejszych wierszach poświęconych umarłej matce). *Biały rękopis* jest więc nie tylko zapisem utraty ukochanego, ale również potwierdzeniem więzi miłosnej między małżonkami, swoistym dyskursem miłosnym.

Interesująco rysuje się analiza tomu *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza – poety, którego twórczość, jak pisze autorka recenzowanej książki, jest „od początku naznaczona obsesją utraty” (s. 297). Według Spółnej dzieło to pokazuje „konsekwentne dążenie poety do obnażenia martwoty tradycyjnego języka poezji żalu” (s. 306), wyrażające się w przenicowaniu toposów funeralnych. W tym wypadku tom *Matka odchodzi* byłby próbą przekroczenia granic dyskursu literackiego. Ciekawe w perspektywie przyjętej w omawianej tu pracy są rozważania dotyczące obrazu matki Różewicza, która dla poety jest nauczycielką uprawiania żałoby. Spółna analizuje też wpływy Norwida na twórczość Różewicza, ujawniające się w poszukiwaniu języka literatury pozbawianego retorycznych ozdobników, jak najbardziej zbliżonego do doświadczenia życia codziennego, a także śmierci. Badaczka dużo miejsca poświęca figurze ojca, próbie odzyskiwania przez poetkę pamięci o ojcu.

Spółna, zajmując się sylwicznością tomu Różewicza, nie próbuje umieścić tej książki w kontekście innych zapisów diarystycznych autora *Plaskorzeźby*, układających się w odrębne cykle: dziennik choroby, dziennik artysty, dziennik wojenny, a także dziennik podróży. *Matka odchodzi* wpisuje się również w pewien projekt autobiograficzny i memorialny, konsekwentnie realizowany szczególnie w późnej twórczości Różewicza, związany z problemem konstruowania podmiotu wobec matki. Matka dla tego poety wiąże się też ze sferą ciała, mocy twórczej – w przeciwieństwie do symboliki ojca, uruchamianej także przez figury mistrza, Boga, motywu zimnego, bezdusznego spojrzenia (np. *Biedny August von Goethe, Regio*). Nieprzypadkowo Różewicz stwierdzi w opowiadaniu *Przerwany egzamin*: „Piszę wiersze. Czuję się od tego czasu matką”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> P. de Man, *Pojęcie ironii*. W: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybylska wski. Gdańsk 2000, s. 28.

<sup>3</sup> T. Różewicz, *Przerwany egzamin*. W: *Proza*. T. 1. Kraków 1990, s. 233.

Poczynione tu uwagi nie mają na celu umniejszenia wartości omawianej pracy. Książka Anny Spólnej stanowi ważną pozycję dotyczącą dialogu współczesnej poezji z tradycją literacką.

*Dariusz Szczukowski*

(Uniwersytet Gdański – University of Gdańsk)

#### **Abstract**

The review discusses Anna Spólna's book on the Polish funeral poetry seen from the perspective of the poetry's intertextual dialogue with literary tradition. The author attempts to systematise the funeral motifs in contemporary literature. To do it, she analyses pieces of funeral literature composed in the era of socialist realism and scrutinizes Władysław Broniewski's *Anka*, Anna Kamińska's *White Manuscript* (*Biały rękopis*) and Tadeusz Różewicz's collection *Mother Departs* (*Matka odchodzi*).