



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.05>

Data zgłoszenia: 20.03.2020 r.

Data akceptacji: 10.09.2020 r.

Marcin PLISZKA

<https://orcid.org/0000-0002-0723-3320>

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach (Siedlce)

## Łzami pisane. *Strzép całunu* Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej

### Written with tears. *Strzép całunu* by Andrzej Mandalian against the funeral poetry of Jan Kochanowski

**Abstract:** The aim of the paper is to juxtapose and interpret two temporally distant poetry volumes: the Renaissance *Treny* by Jan Kochanowski and the *Strzép całunu* by a contemporary poet, Andrzej Mandalian. Both books of poems present a poetic account of the traumatic inner experience, which is the loss of a loved one. In the comparative perspective, firstly and above all, the topic of mourning is considered, the motifs used by the two poets, the method of articulation of the topic, as well as genealogical issues. Both Kochanowski and Mandalian show the very essence of suffering and define reality through suffering in the poetic phrase. The paper focuses on the identity of both discourses, their common enunciation and the resulting universality and timeless expression of the experience of the “metaphysics of loss”.

**Keywords:** threnody, poetry, suffering, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.

Na odwrocie karty tytułowej *Trenów* Jana Kochanowskiego znajdziemy niewielką dedykację, która w treści, jak i w formie graficznej, zbliżona jest do „rzeczywistej inskrypcji nagrobnej”<sup>1</sup>:

Orszuli Kochanowskiej,  
wdzięcznej, ucieszonej, niepospolitej dziecinie,

<sup>1</sup> Kwiryra Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena* (Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1994), 153.

która cnót wszystkich i dzielności panieńskich  
 początki wielkie pokazawszy, nagle, nieodpowiednie,  
 w niedoszłym wieku swoim, z wielkim  
 a nieznośnym rodziców swych żalem zgasła,  
 Jan Kochanowski, niefortunny ojciec, swojej namilszej  
 dziewczce łzami napisał.

Nie masz cię, Orszulo moja<sup>2</sup>.

W języku staropolskim wyraz 'łzła' oznaczał tyle co 'łza', zatem łączny zapis 'łzami napisał' można odczytać tak, że łzy posłużyły za inkaust do pisania trenów<sup>3</sup>. Nie tyle „z łzami” w oczach pisał, co też jest zasadnym i może być równoległym odczytaniem, ile wypłakane łzy posłużyły za materiał piarski. Z kolei w otwierającym cykl *Trenie I* czytamy:

Wszystkie płacze, wszystkie łzy Heraklitowe  
 I lamenty, i skargi Symonidowe,  
 Wszystkie troski na świecie, wszytki wzdychania  
 I żale, i frasunki, i rąk łamania,  
 Wszytki a wszytki zaraz w dom się mój noście,  
 A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomoście.  
 Z którą mnie nabożna śmierć rozdzieliła  
 I wszystkich moich pociech nagle zbawiła (50).

Przywołane wyżej fragmenty wskazują na dwa obszary, jeśli można tak powiedzieć, wypowiedzenia językowego żałoby. W pierwszym przypadku łzy, zebrane w geście rozpaczki, posłużyły za żałobny inkaust wypreparowany z bólu po śmierci dziecka, i w tym kontekście łzy stają się językiem emocji. Jest to moment, kiedy poeta najmocniej deklaruje chęć wyrażenia doświadczenia osobistego, intymnego bólu, który chce z ukrytego w żałobie „ja” wydobyć i wypowiedzieć. Jednostkowe doświadczenie straty zapowiedziane zostaje już na wstępie cyklu, który jako całość stanie się krzykiem egzystencjalnego osamotnienia i, jak powiedziała Foucault, „sobąpisaniem”, czy, mówiąc za Ryszardem Nyczem, „pisanie sobą”<sup>4</sup>. Intymne zwierzenie zapisane w metaforycznym sformułowaniu pisania tekstu łzami wydobywa zamknięte w kręgu śmierci, milczące dotąd „ja”, które chce mówić o indywi-

<sup>2</sup> Jan Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, red. Maria Renata Mayenowa i in., t. II: *Treny* (Wrocław: Ossolineum, 1983), 49; (wszystkie cytaty z tego wydania, numery stron będą podawał bezpośrednio po cytacie).

<sup>3</sup> Zob. Antoni Czyż, „Stara kobieta w «Trenach» Jana Kochanowskiego”, w *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. Beata Wałęciuk-Dejneka (Kraków: Aureus, 2016), 53–65.

<sup>4</sup> Zob. Michel Foucault, „Sobąpisanie”, przeł. Michał Paweł Markowski, w *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. Tadeusz Komendant (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999); zob. Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 2002), 111 i nast.

dualnym charakterze żałoby, jej prywatnym i jednostkowym wymiarze, o jej niemal cielesnym doświadczaniu.

Z kolei w drugim przypadku Kochanowski sięga po głos wspólnoty żałobnej. Janusz Andrzej Drob słusznie zauważył, że poeta w *Trenie I* odwołuje się do „wzorcowej ekspresji rozpacz”<sup>5</sup>, mowy określonej i już skodyfikowanej przez lata tradycji wyrażania żałoby, sięga po utrwalony i wypróbowany język, po łzy oswojone i już zrozumiane. Swoista unifikacja języka poetyckiego, którym poeci wyrażają skrajnie traumatyczne egzystencjalne doświadczenie, jakim jest strata kogoś bardzo bliskiego, zaciera tym samym swój jednostkowy wymiar. Cierpienie, rozpacz, żal nabierają charakteru wspólnotowego, stają się uniwersalnym znakiem kultury. Znak ten, zamieniony w depozyt, trafia do archiwum literackiej wyobraźni. Dwa zatem języki spotykają się w wypowiedzeniu żałoby przez Kochanowskiego: intymny zapis osobistej ekspresji oraz głos wspólnoty żałobnej, która z kolei współtworzy i dopełnia mowę rozpacz zapisaną w poetyckich trenach.

Warto już na wstępie postawić pytanie, w jaki sposób można rozprawiać o śmierci, umieraniu, o nicości? Czy da się wypowiedzieć w języku historię żałoby, zamknąć ją w poetyckim słowie? Niepozabawiony tych wątpliwości był Jan Kochanowski – w przywołanym trenie, w jego dalszej części, wątpił w sens żałoby, formułując „refleksję nad daremnością opłakiwania umarłych”: „«Próżno płakać» – podobno drudzy rzeczecie. / Cóż, prze Bóg żywy, nie jest próżno na świecie? / Wszystko próżno” (50). Jednak nie zrezygnował – jak zauważa Kwiryna Ziemia – z „wejścia w głąb żałoby”<sup>6</sup>. Pozostanie pytanie: jak to wszystko opisać, jak wypowiedzieć pustkę? Jak doświadczenie straty przelać na papier, jaki jest cel takiego przeniesienia wewnętrznych zmagania z samym sobą na poetyckie słowo? A może już tylko pismo wówczas pozostaje jako jedyny powiernik doświadczenia skandalu egzystencji podanej obcowaniu z pustką, postrzępionej i „roztrząskanej” – jak powiedziały z kolei Andrzej Mandalian<sup>7</sup>. Każdorazowe spotkanie z umieraniem bliskiej osoby staje się nauką śmierci, uczeniem się jej języka, który paradoksalnie najpełniej wyraża się w doświadczaniu nicości i dramatycznych próbach natychmiastowego jej wypełnienia. I może właśnie *logos* pozostaje re-

<sup>5</sup> Janusz Andrzej Drob, „Granice rozpacz i łez w kulturze staropolskiej”, w *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, red. Adam Karpiński, Estera Lasocińska i Mirosława Hanusiewicz (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2003), 133–134.

<sup>6</sup> Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena*, 208.

<sup>7</sup> Andrzej Mandalian, *Strzęp całunu* (Warszawa: Czytelnik, 2003). Wszystkie cytaty z tego wydania, numery stron będę podawał bezpośrednio po cytacie. Zachowuję zapis tytułu zgodny z zapisem edycji Biblioteki Narodowej, gdzie konsekwentnie podaje się tytuł rozpoczynający się od dużej litery, wbrew tytułaturze na okładce i stronie tytułowej, na których tytuł zapisany został małą literą, tj. *strzęp całunu*.

medium i jednocześnie medium, przez które żałoba zostanie – mówiąc po Freudowsku – przepracowana<sup>8</sup>. W czasach Kochanowskiego i wcześniejszych wierzono w ontyczną moc tekstu, przez tekst można było komunikować się ze zmarłymi, to słowo zapisane i odczytane sprawiało, że zmarły przemawiał: tekst stawał się jego uobecnieniem (pamiętamy np. listy Petrarcki kierowane do Cyncerona)<sup>9</sup>.

Zestawienie u Kochanowskiego dwóch planów wyrażania – osobistego i kulturowego – dwóch języków żałoby, dwóch komplementarnych wypowiedzeń, z których utkany został głos poety, rozpoznawalne jest także w tomie *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana, poświęconym śmierci żony Joanny. Obok osobistego, idiomatycznego języka poety do głosu dochodzą elementy odwiecznej topiki, lokując całość zbioru w szerokim kontekście dawnej tematyki i genologii epicedialnej. Współczesne treny, współczesne epicedia poświęcone śmierci bliskiej osoby zawsze będą wpisane w siatkę odniesień, którą w polskiej literaturze otwierają i do pewnego stopnia określają czarcoleskie *Treny*, wyznaczając strukturę wypowiedzenia żałoby. „Głos Kochanowskiego – notuje Anna Spólna – dzięki aluzjom, cytatom, ale też dzięki pamięci czytelnika – jest słyszalny jako tło, często też jako kontrapunkt dla tekstu współczesnego”<sup>10</sup>.

W niniejszym szkicu chcę przede wszystkim skupić się na miejscach, w których tembr poetyckiego głosu Mandaliana współgra z tradycją tanatycznej poezji Kochanowskiego. Nie chodzi mi jednak o szukanie prostej analogii, idzie raczej o inspirację, współtworzenie i aktualizację słownika wypowiedzenia żałoby (mowę do pewnego stopnia powtórzoną, mowa dawna

---

<sup>8</sup> Anna Spólna mówi o terapeutycznej funkcji gatunku żałobnego aplikowanego we współczesnej poezji. Zob. Anna Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007).

<sup>9</sup> Koncepcję uobecnienia rozumiem za Juliuszem Domańskim, który, już na wstępie swojej książki, w taki oto sposób określa ideę uobecniania poprzez tekst, „zgodnie z którą pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż fizyczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych czy to wskutek oddalenia przestrzennego, czy zwłaszcza biologicznej śmierci. Obecność ta może uchodzić za czystą metaforę, za ozdobnik stylistyczny, którego nie sposób brać dosłownie. [...] Jest też synonimem pamięci, uobecniającej wszystko, co minione [...]. Bywa też owa obecność synonimem nieśmiertelności i wtedy towarzyszą jej konotacje podobne jak pamięci: nieśmiertelność kogoś, kto minął, rozumiana jest nade wszystko jako jego trwanie w pamięci żywych. [...] metaforom tym towarzyszy czasem refleksja z dziedziny filozofii człowieka, dotykająca [...] jego duchowo-cielesnej dwoistości. Traktując tekstową obecność jako swoiste wcielenie ludzkiego ducha, nadaje ona metaforyce cechy dosłowności”. Autor swoje założenia opiera na obszernym materiale egzemplifikacyjnym, który obejmuje teksty od starożytności po wiek XVI. Juliusz Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce* (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2002), 11.

<sup>10</sup> Spólna, *Nowe „Treny”?*, 104–105.

jest wspomaganiem). Słowa, obrazy, zdania, sentencje, które znajdziemy u Mandaliana, współtworzą tanatyczne archiwum tradycji, zespół topiki funeralnej, który aktualizuje się każdorazowo w literackich próbach wypowiedzenia bólu, w krańcowym doświadczeniu rozpaczycy. W *Strzępie całunu* interesują mnie przede wszystkim dwa obszary znaczeń: topos *Ubi sunt...?* i topika oniryczna oraz ich wzajemne korelacje.

W wierszu *Modlitwa do liczb ujemnych* Mandalian mówi niemal dosłownie głosem czarnoleskiego poety z *Trenu X*:

Gdziekolwiek jest...  
Jeśli tylko gdzieś jest... (43)

u Kochanowskiego czytamy:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest (65).

Pytania, które zresztą Mandalian celowo zawiesza, kończąc nie pytajnikiem, ale wielokropkiem, są przywołaniem wielowiekowej tradycji, w której między innymi w ten sposób wyrażano skargę na „znikomość temporalistów”. W tym melancholijnie zabarwionym pytaniu kryje się stopizowany już motyw, którego głównym składnikiem było obsesyjnie powracające pytanie *Ubi sunt...?* („Gdzie są?”)<sup>11</sup>. Próba poszukiwania odpowiedzi pozostaje jednym z najbardziej dojmujących spotkań z nieobecnością, z odejściem i pustką. W warstwę semantyczną toposu *Ubi sunt...?* wpisane jest niejako wywołanie do odpowiedzi, które prowadzi do „sytuacji dialogicznej” i wskazania „obiektu pytania”<sup>12</sup>. Nawet jeśli – jak dowodzi Skwarczyńska – odpowiedź zostanie zawieszona, jak w pytaniu retorycznym. W swoich rozważaniach badaczka wskazuje na dwojaki topos *Ubi sunt...?* oraz na różne realizacje odpowiedzi na tak postawione pytanie:

[...] topos ten dysponuje dla swych realizacji literackich dwiema postaciami: postacią schematyczną, ograniczoną do zdania pytajnego, i postacią rozwiniętą, obejmującą również odpowiedź, którą pytanie generuje [...]. Naturalnie, konkretne inkarnacje toposu krystalizują przy całej swej ideowo-artystycznej indywidualności pewne typy realizacyjne owej postaci rozwiniętej [...]. Wyznacza je przede wszystkim różny stosunek formalny odpowiedzi do pytania; skrajny typ od jednej strony to zwarta

<sup>11</sup> Zob. Stefania Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?» oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego”, w Stefania Skwarczyńska, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej* (Warszawa: PAX, 1985). Zob. też m.in. Janusz K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej* (Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1996) (rozdział: „Ubi sunt...? – gloria, fama, laus”); Danuta Künstler-Langner, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996), 147–157.

<sup>12</sup> Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 80. Badaczka podkreśla też archetypiczny wymiar toposu, który jest wciąż ponawiany i aktualizowany w literaturze.

odpowieź orzekająca [...]; skrajny typ z drugiej strony to odpowiedź rozwinięta tak bogato, tak silnie wyeksponowana i usamodzielniona, że zdaje się spychać niejako pytanie do sytuacji swego fundamentu, który [...] jest raczej ukryty, więc tylko domysłny, niż bezpośrednio zademonstrowany werbalnie<sup>13</sup>.

Michał Głowiński twierdzi, że cały cykl Mandaliana jest określony przez mit Orfeusza i Eurydyki, stanowiący jego „konstrukcyjną podstawę”<sup>14</sup>. Podobną rolę odgrywa topos *Ubi sunt...?*, który pełni jednak funkcję prymarną w stosunku do mitu orfickiego i w pełni określa całość tomu. Występuje w nim w dwóch wariantach opisanych przez Skwarczyńską: w postaci schematycznej, jako pytanie z zawieszoną odpowiedzią, i w postaci rozwiniętej, która rozciąga się na cały zbiór, przenikając niemal każdy wiersz z osobna, bo niemal w każdym z nich pytanie „gdzie?” funkcjonuje w sposób domysłny.

Rdzeń pytania – jak już wspomniałem – pozostaje retoryczny, z wpisaną weń niemożnością udzielenia odpowiedzi. Z jednej strony wybrzmiewa echem nicości, jakąś namiastką głosu, który niknie bez odpowiedzi. Z drugiej zaś semantyczna zawartość toposu domaga się odpowiedzi, wyznaczając dyrektywę dramatycznego poszukiwania śladów obecności. Ambiwalencja wynikająca z wewnętrznych napięć toposu intensyfikuje poczucie nicości, kresu i daremności poszukiwań, ale nie niweluje pytania, które tym samym stale wybrzmiewa egzystencjalną trwogą, wyznaczając kolejne poetyckie próby wywołania z niebytu bohaterki wierszy Mandaliana. Trzeba podkreślić, że topos *Ubi sunt...?* w tomie *Strzép całunu* jawi się przede wszystkim jako problem przestrzenny. Zresztą podobnie rzecz ma się u Kochanowskiego, któremu ów topos „pozwała [...] komponować pytania coraz bardziej bezradne i szalone, kierujące się coraz niecierpliwiej w różne, rozmaitymi mitologiami określone strony”<sup>15</sup>. By dać na postawione pytanie jakąś odpowiedź, należy orzekający sąd umocować obecnością zmarłej w jakiejś przestrzeni, trzeba wskazać lub stworzyć jakąś geografę (zaświatów?) dla obecności – miejsce spotkania. Możliwości nie ma zbyt wiele. Przestrzenie eschatologiczne przywoływane przez obu poetów pochodzą z paradygmatu chrześcijańskiego (np. czyściec pojawia się i u Kochanowskiego, i u Manda-

<sup>13</sup> Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 81.

<sup>14</sup> Michał Głowiński, „Poezja trzeciego wieku”, *Gazeta Wyborcza*, nr 156 (2003): 11. Mit orficki stał się punktem wyjścia dla ciekawych interpretacji tomu Andrzeja Mandaliana: zob. Grażyna Sztukiecka, „Nie masz cię, Eurydyko moja!”, *Twórczość*, nr 1 (2004): 94–95; Grażyna Sztukiecka, „O pocieszeniu, jakie daje mit orficki”, *Świat i Słowo*, nr 2 (2004): 43–56; Małgorzata Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu «Strzép całunu»”, *Kwartalnik Opolski*, nr 2–3 (2008): 35–47.

<sup>15</sup> Andrzej Borowski, „O trwodze, rozpacz i nadziei w «Trenach» Jana Kochanowskiego”, w *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. Jan Błoński (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989), 173.

liana, *W czyścicu*) i mitologicznego („szczęśliwe wyspy”, *Tren X*; „pastwiska nieba”, *Nie tak się umawialiśmy*), gdzie zgodnie z wielowiekową tradycją można „ulokować” zmarłego, dając sobie namiastkę obecności opartą przede wszystkim na wierze. Ale to za mało. I nawet ta najbardziej bliska przestrzeń wewnętrzną, jaką jest „geografia wspomnienia” osadzona na kruchej podstawie pamięci, nie daje satysfakcji. Natomiast najbardziej naturalną przestrzenią możliwego spotkania ze zmarłą pozostaje sen – przestrzeń oniryczna. I u Mandaliana, i u Kochanowskiego odgrywa znaczącą rolę. Częściej jednak u obu poetów wybrzmiewa pesymistyczny ton, ujawniający się w wypowiedzeniu nicości przy użyciu metaforyki przestrzennej o skrajnie pesymistycznej wymowie, np. „głuchy grób”, „kraje nocy wiecznej” (*Tren II*), czy u współczesnego poety: „ślepe ciemności” „beźmiar śmierci” (*Która byłaś*, 22). W tym ostatnim z przytoczonych wierszy Mandaliana – *Która byłaś* – doświadczenie osamotnienia, dojmująca pustka nicości zintensyfikowane zostają anaforycznym podkreśleniem czasu przeszłego – „która byłaś”. Zwracam jeszcze uwagę na wyraz „próżno” (m.in. *Tren I*), kilkakrotnie użyty przez Kochanowskiego w znaczeniu wyrażenia przyimkowego „na próżno”, a mający ten sam źródłosłów, co „próżnia” (*Modlitwa do liczb ujemnych*, 43) – wyraz użyty z kolei przez Mandaliana. Oba wyrazy łączy zakres semantyczny ogniskujący się wokół znaczeń takich słów, jak „nicość”, „pustka” i przede wszystkim zaimek „nic”. Oba też niosą ze sobą poczucie rezygnacji, zwątpienia, daremności wszelkich działań i oczekiwań.

Tom *Strzęp całunu* otwiera dedykacja-epitafium, które – jak zauważa Małgorzata Burzka-Janik – wyznacza poecie rolę polegającą na ponowieniu gestu Orfeusza i udaniu się w ślad za Eurydyką<sup>16</sup>. Warto zauważyć, że w pierwszym tekście tomu kumulują się wszystkie elementy poetyki żałoby, które odnajdziemy też u Kochanowskiego. Oczywiście już sama dedykacja jest elementem formalnym, który wskazuje na pokrewieństwo strukturalne obu cykli, ale nie koniec na tym. Dedykacja ponadto stanowi sumę motywów i ponowień, które odsyłają bezpośrednio do tekstu czarnoleskiego poety; są to: mit orficki (obecny w *Trenie XIV*, który Kochanowski rozpoczyna znamienym pytaniem „gdzie”), domyślnie – jak wspominałem – przywołany topos *Ubi sunt...?*, oraz na różne sposoby obecna u Kochanowskiego topika oniryczna (od prostych motywów do gatunku „sen”)<sup>17</sup>, która zostanie w dalszych partiach tomu Mandaliana znacznie rozbudowana. Wszystkie te

<sup>16</sup> Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu «Strzęp całunu»”, 33.

<sup>17</sup> Zob. Marcin Pliszka, „Barokowy «sen» jako gatunek literacki”, w Marcin Pliszka, *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku* (Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2015).

elementy składają się na re-lekturę oraz dialog na poziomie intertekstualnym ze spuścizną czarnoleskich *Trenów*.

Wracam do otwierającej tom dedykacji. Pytanie „gdzie”, które w swojej strukturze znaczeniowej wywołuje – jak była mowa – myślenie o przestrzeni, o miejscu, ma kluczowe znaczenie dla całego zbioru, staje się punktem wyjścia. Naturalny w zaistniałej sytuacji straty gest poszukiwania, wyruszenia w podróż, już na samym wstępie tomu, w dedykacji, został zakwestionowany. Tym samym podważony zostaje cel podróży, gdyż zgodnie ze słowami poety droga prowadzi „donikąd”. Każda przestrzeń, każdy dukt, na którym poeta szuka zmarłej żony, pozostają znakami nieobecności; można tu mówić o swoistym manifestowaniu się pustki. Językowym ekwiwalentem dojmującego odczucia nieobecności w trenach Mandaliana jest powracający w kluczowych momentach tomu zaimbek „gdzieś”, choć czasami użyty z nadzieją: „gdzieś w końcu się odnajdziemy” (*Kiedy pytają mnie, w co wierzę*, 51). Jego przestrzenna nieokreśloność współgra z pełną rezygnacją odpowiedzią na pytanie topiczne *Ubi sunt...?*, które poeta zamyka przysłówkami „nigdzie” i właśnie „donikąd”. By jednak udać się za kimś w ślad, trzeba ten ślad odnaleźć, a przede wszystkim go zobaczyć, by móc nim w ogóle podążać. W snach o charakterze profetycznym objawia się poecie drogowskaz w postaci krzyża:

Krzyż przydrożny jak drogowy znak,  
Znak rozstajny... O, ten szlak donikąd!  
Dzień po dniu widuję go w snach,  
W których idę w ślad za Eurydyką.

Bohater cyklu zdaje sobie sprawę, że miejsce, do którego zamierza się udać, drogowskaz, który widzi w snach, mogą okazać się tylko fantazmatem i kaprysem onirycznej wyobraźni, która może mieć charakter profetyczny, ale też może mamić, być jedynie lichą iluzją<sup>18</sup>. Szlak prowadzi przecież „donikąd”, znak nie wskazuje drogi, nie prowadzi, lecz zwodzi, a drogi może po prostu nie ma. Jest – jak dramatycznie wyznaje poeta – „próżnia”. Odpowiedź na pytanie „gdzie?” wciąż pozostaje w zawieszeniu.

W swoich poszukiwaniach Mandalian, jakby już nieco zrezygnowany, odnajduje odpowiedź w nieprzejednanym chłodzie liczb i świata policzalnego, z wyrugowaną zeń metafizyką: „Słuchajcie: tam nie ma nic! / Tam nie ma nic, tylko / próżnia!... / Zwykła próżnia fizyczna ze swym ujemnym / ładunkiem!” (*Modlitwa do liczb ujemnych*, 43). Oto śmierć definitywna, dosłownie wykalkulowana nicość. Dokąd to wszystko prowadzi? – „donikąd” – bez cienia nadziei odpowiada poeta.

<sup>18</sup> Zob. m.in. Barbara Otwinowska, „Sen w poezji Jana Kochanowskiego”, w *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, t. I, red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa i Barbara Otwinowska (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989).



Po dedykacji Mandalian poetyckim słowem spisuje swój testament zatytułowany lakonicznie *Zapis*<sup>19</sup>, wydzielony z pozostałych tekstów kartą tytułową. Stanowi on zatem osobną część ułożoną między dedykacją a zasadniczym zrębem dzieła, składającym się z 21 tekstów zatytułowanych *Podzwonne*. Sformułowanie ostatniej woli stanowi pewnego rodzaju cezurę w życiu, jest swoistym pożegnaniem, jakąś formą łagodnej odprawy, którą daje się światu. Jednocześnie sporządzenie testamentu otwiera etap, na którym życiem zaczyna władać śmierć, odtąd pisanie staje się pewnego rodzaju śmierci-pisaniem, albo „pisaniem istnienia” w obliczu śmierci, a testament swoistym preludium odejścia, codą wieńczącą dzieło życia. Nieprzypadkowo poeta – jak się zdaje – testamentalne słowo umieszcza przed zasadniczą częścią zbioru. Wszak, by zacząć rozmawiać z duchami – a wielokrotnie w tomie oddaje głos zmarłej żonie, dyskutuje z nią, spiera się – trzeba między duchami przebywać, choćby jedynie w symbolicznym znaczeniu. W takim porządku testament zamyka drzwi łączące z przestrzenią życia, a jednocześnie otwiera drzwi do innej przestrzeni, innego wymiaru. Zmianie ulega też postrzeganie świata, terażniejszość nabiera innego charakteru, jest zdominowana przez pamięć i oczekiwanie. Święty Augustyn w jedenastej księdze *Wyznań* mówi o trzech instancjach czasu terażniejszego, o trzech jego wymiarach: „Są trzy czasy: przeszły, terażniejszy, przyszły [...] terażniejszy przeszłego – to pamięć, terażniejszy terażniejszego – bezpośrednie widzenie; terażniejszy przyszłego – oczekiwanie”<sup>20</sup>. Doświadczenie śmierci bliskiej osoby sprawia, że czas terażniejszy w największym stopniu określony bywa przez ślady przeszłości, przez obrazy zmarłego nieustannie wydobywane z pamięci. Ta Augustyńska perspektywa terażniejszości widoczna jest w poezji Mandaliana. Pamięć o stracie żony zawłaszcza czas terażniejszy, przenika do spraw dnia powszedniego uparcie wracającymi wspomnieniami. Czasami są to pocztówki z bardzo daleka, z czasu odległego, jak w tętniącym życiem i witalnością w duchu epikurejskim wierszu *Kapłanki lat sześćdziesiątych* (30). Są to jednak krótkie momenty, kiedy poeta wypiera uporczywe myślenie o stracie. Życie codzienne zdominowane zostało przez Tanatosa,

<sup>19</sup> Na podobieństwo Mandalianowskiego *Zapisu* do *Wielkiego testamentu* Villona zwróciła uwagę Grażyna Sztukiecka (por. „Nie masz cię, Eurydyko moja!”). Co ciekawe, w przywoływanym już artykule Stefania Skwarczyńska, czytając tekst Villona w kontekście toposu *Ubi sunt...?*, stwierdza: „[...] *Grand Testament* Villona to nie utwór obficie nasycony licznymi inkarnacjami toposu *Ubi sunt...?*, ale poemat zrodzony w całej swej całości przez ten topos [...]” (Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 87). Wskazuję na to powiązanie jako na kolejny możliwy trop interpretacyjny, jednak wykraczający poza założenia mojego szkicu.

<sup>20</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. i oprac. Jan Czuj (Warszawa: DeAgostini-Altaya-PAX, 2001), 238–239 (ks. 11, 20).

ale w tym, co było, co jeszcze do końca nie mija, wciąż zadomowiony jest Eros. W tych dwóch porządkach, nakładających się na siebie, współistniejących, na ich styku rozgrywa się dramat egzystencjalny zawarty w *Strzępie całunu*. Cała zasadnicza część tomu, zatytułowana *Podzwonne*, staje się memuarystycznym albumem, opartym na koncepcie prozopopei, specyficznej figurze myśli, „dającej prawo sięgania do przeszłości i wykorzystania osób [...] o egzystencji już dokonanej”<sup>21</sup>. Są to migawki, przebłyski codzienności, słowa i dźwięki odnotowane anamnesticzną aktywnością wyobraźni:

Ten szelest Twojej ucieczki  
Za którym nie mogłem nadążyć...

Ta chyżość Twoich obcasów,  
których wciąż nasłuchuję w nocy.  
(*Idę za tobą*)

Poznasz mnie po utracie tchu,  
poznasz mnie po spiekocie warg,  
po urwanym uśmiechu, łomocie obcasów, galopie serca.  
(*Stary człowiek szuka swojej Umarłej*)

Moja żona,  
moja piękna,  
moja biedna żona,  
autorka

studiów pełnych studiów  
kompendiów pełnych kompendiów  
wiedzy  
(*Chciała tylko tańczyć*)

Wywoływany z pamięci obrazek, drobna scenka, jakiś ślad zamienia się jedynie w substytut obecności, wciąż pozostając tylko lichą reprezentacją, tylko echem, o które prosi poeta w wierszu *Idę za tobą*. Mandalian nie skupia się na wyglądzie żony, nie obleka jej w ciało, raczej stroni od opisów, podstawowym narzędziem wywołania jej z zaświatów czyni dialog. To dialogiczność określa *Podzwonne*<sup>22</sup>. W *Bez słów* poeta dotyka problemu komunikacji, paradoksalnie – a śmierć wyzwala wiele paradoksów – komunikacja pozawerbalna łatwiejsza jest w czasie życia, teraz pozostają wspomnienia, a te są tekstem. Konsolacyjne chwile obecności ujawnionej słowem są przerywane

<sup>21</sup> Dariusz Maleszyński, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002), 19. Autor jako jeden z przykładów podaje postać matki z *Trenu XIX* Jana Kochanowskiego. Na figurę prozopopei zwróciła też uwagę Grażyna Sztukiecka. Por. Sztukiecka, „O pocieszeniu, jakie daje mit orficki”, 52.

<sup>22</sup> Na dialogiczność jako ważną zasadę konstrukcyjną zbioru zwróciła uwagę Spólna, *Nowe „Treny”?*, 114, a także Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką”, 39.

przez powracające pytania, nazwę je – pytaniami nicości. Słowo przybliża i oddala, daje i zabiera, i w ostatecznym rozrachunku reprezentuje nicłość. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ton konsolacyjny, a w zasadzie autokonsolacyjny, niknie u Mandaliana w otchłani mroku, w niedefiniowalnej przestrzeni rozpacz i zwątpienia. Słabnący głos pocieszenia, który gdzieś słycać, przykrywają dramatyczne pytania: „– Co myśmy z nią zrobili? Cośmy zrobili?...” (*Echo*, 21), „dlaczego zabiłeś Ją, Panię!” (*Zwyczajnie pomyliła im się kolejność*, 19) – mimo pytajnego zaimka „dlaczego” nie jest to nawet pytanie, to raczej wykrzyknienie bólu, zakończone nie pytajnikiem, ale właśnie wykrzyknikiem. Konkluzja jest w zasadzie druzgocąca: wypełnienie pustki i spotkanie nie jest nam dane, wszystko skrywają – jak powie dosadnie poeta – „ślepe ciemności” (22) – śmierć daje nam odpór. Co można poradzić?

Wydawać by się mogło, że w zamykającym cykl Mandaliana wierszu, zatytułowanym *Sen-mara*, poeta ponowi gest Kochanowskiego, który ostateczną konsolację zawarł właśnie w ostatnim trenie, zatytułowanym *Tren XIX abo Sen*. Tekst czarnoleskiego poety można czytać na różne sposoby, co też czyniło wielu badaczy<sup>23</sup>. W całości *Trenów* dostrzegam „analogię z labiryntem mentalnym, po którym wędrują myśli Kochanowskiego”, „labiryntem-biblioteką” złożoną z woluminów, reprezentujących symbolicznie całą bliską poecie tradycję, „przez którą w nieustającym dialogu, polemice, nie-porozumieniu wędruje poeta, trzymając w ręce nić Ariadny”<sup>24</sup> – wspomnienie śmierci dziecka.

Wędrownica prowadzi autora *Trenów* do „iluminacji-snu”. W śnie tym jako dziecko wobec matki i Pana, staje niejako oczyszczony z nieprzystających do rzeczywistości „iluzorycznych systemów pojęciowych, z iluzoryczności ziemskiej egzystencji”<sup>25</sup>. Śmierć dziecka spowodowała „wytrącenie” z życia już ukształtowanego, biegnącego stałym, zrationalizowanym, aksjomatycznym duktem porządku wszechrzeczy (widoczne jest to także u Mandaliana). Oczywiście, śmierć była weń wpisana, ale jeszcze jakby odległa i „planowana” w czasie do pewnego stopnia przewidywalnym. Ale śmierć zjawia się „nagle”, jak czytamy w dedykacji *Trenów*, ów przysłówek staje się zaprzeczeniem porządku, bo nie tak się „umawialiśmy”, jak powie z kolei Mandalian, nie tak to układaliśmy. „Śmierć to wy-

<sup>23</sup> Trudno byłoby w tym miejscu przywołać całą trenologię. Wspomnę tylko, że *Treny* czytane były w perspektywie psychologicznej, biograficznej, egzystencjalnej, religijnej, estetycznej...

<sup>24</sup> Zob. Marcin Pliszka, „Sen literacki – między doświadczeniem a konwencją. «Tren XIX» Jana Kochanowskiego”, w *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*, red. Andrzej Borkowski i Antoni Czyż (Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2016), 88–89.

<sup>25</sup> Pliszka, *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*, 198–199.

darzenie gwałtowne – pisze Vladimir Jankelevitch – brutalne. Zawsze. Nawet zgon sędziwego starca o zwapniałych żyłach, pozbawionego odporności jest wypadkiem”<sup>26</sup>. Ostatecznie *Tren XIX abo Sen* daje czarnoleskiemu poecie ukojenie w niemal mistycznym objawieniu. Od błędzenia do iluminacji, od nocy ciemnej ku rozjaśnieniu, taka jest droga przez żalobę, przez opłakiwanie peregrynanta – Kochanowskiego.

W *Strzępie całunu* rzecz ma się nieco inaczej, przywołajmy zamykający tom tekst *Sen-mara*:

- Jesteś gdzieś?...Jeśli tak, to gdzie jesteś?...
  - W pamięci.
  - Czyli nigdzie! Tak jakby Cię nigdy nie było!
  - Cóż to ma za znaczenie... Nie zaprzeczysz mej obecności.
  - Sam zmyśliłem ją na poczekaniu.
  - Jesteś pewien, że sam?
  - Któż by inny? Odmówiono nam łaski wspólnej śmierci!
  - Jakąś tam okazano: żyję, póki ty żyjesz. Według ciebie to mało?
  - Dla mnie – mierna pociecha, dla Ciebie – kiepskie schronienie.
  - Czyżbyś nie chciał dzielić się życiem?
  - A dzieliłaś się ze mną śmiercią?...
  - Nie umiałam. Musisz zrozumieć.
  - Nic nie muszę. Chcę Cię prawdziwą... Nie zmyśloną... Nie wiem, gdzie jesteś!
  - Cóż to ma za znaczenie... Jestem w tobie. I tyle!
- (*Sen-mara*, 52–53)

Już w tytule tekstu *Mandalian* podważa wartość marzenia sennego, albowiem słowo „mara”, które łączy poeta myślnikiem ze słowem *sen*, znaczy tyle co coś iluzyjnego, mamiącego, fałszywego, to zwykłe urojenie, bez profetycznych konotacji. Zresztą podmiot ma świadomość, że postać jest w pełni zmyślona. *Sen* nie jest objawieniem, pozostaje ułudnym zdarzeniem, które poeta – mówi o tym wprost – wymyśla („Chce Cię prawdziwą... Nie zmyśloną...”). Ta dramatyczna wędrówka poety-Orfeusza przez wszystkie przypomnienia, pozostawione tropy, błyski pamięci, przestrzenie, w których dyskutował z widmem żony, nie przynosi żadnego ukojenia, pasmo udręk nie kończy się konsolacją, bo niczego nie znajduje, sam sobie odpowiada, sam ze sobą toczy dialog. Wiersz otwiera po raz kolejny zadawane pytanie: „gdzie jesteś?”, i w tym samym tekście pada autoodpowiedź: „nigdzie”. *Sen* jest fałszywy, wymyślony, jest bujdą i bajaniem o niemożliwym. *Sen*, który pomógł przezwyciężyć Kochanowskiemu zwątpienie, i który stał się miejscem konsolacji, pod piórem *Mandaliana* zamienił się w dziecinną igraszkę, która pod naporem racjonalnych odpowiedzi nie przyniosła żadnych rozstrzygnięć, żadnego pocieszenia.

<sup>26</sup> Vladimir Jankelevitch, *To, co nieuchronne*, przeł. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005), 101.

Ponowię jeszcze pytanie: co zatem można zrobić wobec śmierci bliskiego? W sformułowaniu, które wypowiada w ostatnim tekście zmarła żona: „żyję, póki ty żyjesz” (52), zamknięta zostaje sugestia, co możemy zrobić po śmierci najbliższego: niehumanitarne jest zgadzanie się na śmierć, śmierć trzeba zagadywać, odpychać i pozostawać po stronie życia, a gdy śmierć osiągnie kogoś bliskiego, „wskrzesać go w nieustającym wspomnianiu”<sup>27</sup>. Tyle można zrobić i może tyle zrobić należy.

W tym nierównym dialogu Mandaliana z nicością, która nawet nie odpowiada echem, wykreowane dialogi są, tak naprawdę, rozmową z samym sobą. Jedyłą reprezentacją, zresztą niedostępną dla postronnych, pozostaje niepewny ślad pamięci, ledwie dostrzegalny obraz przeszłości obecny w osobistym doświadczeniu. Paradoksalnie – to zapamiętany i zakodowany rezerwuuar wspomnieniowych obrazów (zmarłej) wywoływany z pamięci czyni skandal śmierci tak nieznośnym. Zdaje się wiedzieć to poeta, który z każdym memuarystycznym gestem wywołania z pamięci ukochanej doświadcza zwielokrotnionego cierpienia spowodowanego nieobecnością. Pamięć o nieobecnej osobie dręczy w sposób psychiczny, ale i fizyczny. W wierszu *Umarła szuka we wspólnocie żywych swego człowieka* (32–33), w którym notabene poeta odwraca porządek toposu *Ubi sunt...?*, w krótkich frazach opisuje kondycję psychofizyczną cierpiącego, który jakby w lustrzanym odbiciu widziany jest oczyma zmarłej:

Stoisz osłupiały.

Uosobienie skargi.

W ustach masz kamień rozpaczy.

No i to moje odbicie w rozszerzonych grozą  
żrenicach!...

[...]

I wyprostuj się,  
rzucasz się w oczy.

[...]

No i to moje odbicie...

Jakże dasz sobie radę bez niego?

W rozszerzonych żrenicach tłucze się szkło krzyku.

W niezwykle skondensowanej formie Mandalian zawarł fizyczne objawy żałoby. Doświadczeniu rozpaczy towarzyszy somatyczna reakcja organizmu – złamanie fizyczne, „roztrzaskanie”. Poeta rysuje obraz człowieka, który zmarł w katatonicznym odrętwieniu, skamieniały jak Niobe z *Trenów* Kochanowskiego, przykurczony, uosabia somatyczne wyrażenie bólu. W tym stanie „osłupienia” nie może też mówić, w odwróconej perspektywie patrzy na

<sup>27</sup> Adrian Gleń, „Niebycie”, w Adrian Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 135.

siebie, a cały ból wyraża „krzyk” łyż w jego oku („W rozszerzonych źrenicach tłucze się szkło krzyku”).

Krążę wokół tych negacji Mandaliana, bo pesymistyczny rys, który łągodzony jest niekiedy przez cichy, zbyt chyba cichy, głos nadziei, powraca niemal w każdym wierszu. Nie daje o sobie zapomnieć, przenika do niemal każdej metafory, piętnuje każdy wers. Warto jednak jeszcze zapytać: czym jest ten zapis cierpienia?, jaka jest jego funkcja?, co daje?

W tytule zbioru *Mandalian* wskazuje na konkretny przedmiot: całun – tkaninę<sup>28</sup>, często lnianą, którą przykrywa się zwłoki zmarłego<sup>29</sup> (przypomnę tylko, że opracowaniu graficznym jako tło okładki wykorzystano grafikę przypominającą płótno). Strzęp, skrawek „całunu” oznacza fragmentaryczną re-reprezentację zmarłej, jej sygnaturę, tak jakby poeta wiedział, że za pomocą słowa może jedynie oddać jakąś jej część, blade odbicie, zatarty ślad, który daje jednak wyobrażenie/odczucie obecności (jak na słynnym „Całunie Turyńskim”). Słowo – jak się zdaje – ma mniejszą moc reprezentacji niż odzworowanie/obraz<sup>30</sup>:

Maski pośmiertne starożytnego Rzymu – jak zauważa Debray – mają otwarte oczy i pełne policzki. A gotyckie postaci spoczywających, mimo horyzontalnej pozycji, w niczym nie przypominają trupów. [...] Jak gdyby rzeźbiony kamień wchłonął w siebie tchnienie zmarłych. Między reprezentowanym a reprezentacją nastąpił transfer duszy. Reprezentacja nie jest po prostu kamienną metaforą zmarłego, lecz realną metonimią, uduchowionym, ale wciąż fizycznym przedłużeniem jego ciała. Obraz to żywy człowiek wysokiej jakości, dobrze odżywiony, nie utleniający się. Można mu ufać<sup>31</sup>.

Czy taki „transfer duszy” byłby możliwy między zmarłą a jej słownym uobecnieniem, oddaniem jej głosu? Czy w wypowiedzeniu bólu, w rezerwach pamięci, na której opiera się poetyckie słowo-wspomnienie, dokonuje

<sup>28</sup> W tym punkcie warto przypomnieć tożsamy źródłosłów tekstu i tkaniny. W języku łacińskim słowo *textus* znaczy ‘tekst’, ale też ‘tkanina’ (*textum, textus*). Na związek tekstu i tkaniny zwrócił uwagę Roland Barthes, a także Jacques Derrida. Zob. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 92; Wojciech Kalaga, „Granice tekstu – mgławice tekstu”, *Teksty Drugie*, z. 4 (1997): 25–26. W takim kontekście tytułowy całun oznaczałby zatem tekst, którym poeta przykrywa umarłą, i w którym, w jego słowach, w jego tworzywie, zmarła w jakiś sposób się uobecnia i utrwała, zgodnie zresztą z sakralnym wymiarem całunu jako odbicia twarzy Chrystusa.

<sup>29</sup> Marian Wańczowski, współopr. Mirosław Lenart, Ewa Maciesowicz, *Księga żałoby i śmierci* (Opole: [Nakład autora], 1993), 34–35.

<sup>30</sup> Warto pamiętać, że obraz, czyli *idol*, „pochodzi od *eidolon*, co znaczy zjawia zmarłego, mara, a dopiero później portret, obraz”. Regis Debray, „Narodziny przez śmierć”, przeł. Maryna Ochab, w *Wymiary śmierci*, wybór i oprac. Stanisław Rosiek (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002), 245.

<sup>31</sup> Debray, „Narodziny przez śmierć”, 247.

się jakaś forma uobecnienia? Ale spójrzmy jeszcze inaczej. Czy nasza każdorazowa lektura nie wywołuje obrazu/wyobrażenia zmarłej, którą poeta lokuje w naszej wyobraźni, czy nie słyszymy stukotu obcasów, kiedy podążamy za poetyckim wspomnieniem dźwięku? Owszem, mamy podwójne zapośredniczenie – pamięć i słowo poety, zatem poprzez tekst mamy też podwojenie obecności. Te pytania – stawiane zresztą przez teorię literatury – dotyczą sensu poezji, szczególnie tej głęboko intymnej, z wyrazistym piętnem egzystencjalnym i obecnością „ja” w tekście.

Z kolei w antropologicznym dyskursie o śmierci i umieraniu Jean Didier Urbain formułuje koncepcję „przedmiotu funeralnego”, do którego zalicza wszelkie przejawy upamiętnienia zmarłych, groby, epitafia, pomniki, które pełnią rolę pewnego rodzaju „protezy pamięci”<sup>32</sup> i jednocześnie są widocznymi znakami uobecniania, a w zasadzie negowania pustki grobu:

Czy mamy do czynienia z wystawnym mauzoleum (z ogromnym grobowcem), czy ze zwyczajnym drewnianym krzyżem, Przedmiot w swych różnorodnych formach nie neguje istnienia pod nim mogiły – przeciwnie, będąc formą, potwierdza ją, jako swoje *signifié*, odsyłając tym samym do pewnej treści, do wypełnienia próżni. Tym, co jest negowane przez Przedmiot, okazuje się nie sam grób, lecz jego rzekoma pustka, nikłe znaczenie, cisza w nim panująca, nieprzenikalność jego ciemności. Ujawnia się tu powód niezbędności Przedmiotu: bez niego zakryta mogiła, zasypyany grób, nie jest już mogiłą, toteż nie istnieje już jako grób i niczego też nie zawiera! Przedmiot Funeralny jest s y g n a ł e m, iż nie ma ziejącej pustki, nadaje znaczenie absurdowi, opowiada życie po śmierci, czyni śmierć początkiem drugiej egzystencji (bo przecież to, o czym się opowiada, nie może nie istnieć!)<sup>33</sup>.

Ewidentnie Urbain sięga do koncepcji tekstu, który zapisanymi słowami wywołuje i w jakiejś mierze uobecnia. *Strzęp całunu*, jak i oczywiście *Treny* Kochanowskiego, a również inne teksty żałobne, byłyby w tej koncepcji „przedmiotami funeralnymi”, wszak o trenach nawet mówiono, że są pomnikiem, nagrobkiem, czyli trwałym elementem pamięci o zmarłych, „wytworem reakcji”, który „pojawił się jako następstwo czy też odpowiedź na traumatyczne pogodzenie się z biologicznym aspektem śmierci”<sup>34</sup>. W tym kontekście można chyba powiedzieć, że *Strzęp całunu* jest sygnałem wobec ziejącej pustki, sygnałem obecności. Podstawą funkcjonowania w świecie, swą istotą *arché* istnienia jest, według Mandaliana, obecność, a przede wszystkim współobecność, która konstytuuje sens egzystencji, i oto toczyła się walka:

<sup>32</sup> Jean-Didier Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, w *Wymiary śmierci*, 318.

<sup>33</sup> Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, 321.

<sup>34</sup> Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, 324.

[...] mnie chodziło – powie Andrzej Mandalian – po prostu o próbę dalszej z moją umarłą rozmowy. Porozumienia się albo i nie-porozumienia, ale zawsze kontaktu, przedłużenia jej obecności<sup>35</sup>.

## References

- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Translated by Adriana Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Borowski, Andrzej. "O trwodze, rozpacz i nadziei w 'Trenach' Jana Kochanowskiego." In *Jan Kochanowski. Interpretacje*, edited by Jan Błoński, 166–167. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Burzka-Janik, Małgorzata. "Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu 'Strzep całunu'." *Kwartalnik Opolski*, no. 2–3 (2008): 35–47.
- Czyż, Antoni. "Stara kobieta w 'Trenach' Jana Kochanowskiego." In *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, edited by Beata Wałęciuk-Dejneka, 53–65. Kraków: Aureus, 2016.
- Debray, Regis. "Narodziny przez śmierć." Translated by Maryna Ochab. In *Wymiary śmierci*. Selected by Stanisław Rosiek, 243–264. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002.
- Domański, Juliusz. *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2002.
- Drob, Janusz Andrzej. "Granice rozpacz i łez w kulturze staropolskiej." In *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, edited by Adam Karpiński, Estera Lasocińska, and Mirosława Hanusiewicz, 133–140. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2003.
- Foucault, Michel. "Sobąpisanie." Translated by Michał Paweł Markowski. In *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, edited by Tadeusz Komendant, 303–319. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Gleń, Adrian. "Niebycie." In Gleń, Adrian. *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 129–164. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Głowiński, Michał. "Poezja trzeciego wieku." *Gazeta Wyborcza*, no. 156 (2003): 11.
- Goliński, Janusz K. *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1996.
- Jankelevitch, Vladimir. *To, co nieuchronne*. Translated by Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.

---

<sup>35</sup> Rozmowa Andrzeja Mandaliana z Joanną Szczęsną, *Gazeta Wyborcza*. *Wysokie Obcasy* (listopad 2002): 10.



- Kalaga, Wojciech. "Granice tekstu – mgławice tekstu." *Teksty Drugie*, no. 4 (1997): 5–32.
- Kochanowski Jan. *Dzieła wszystkie*, edited by Maria Renata Mayenowa, Lucyna Woronczakowa, Jerzy Axer, and Maria Cytowska, vol. II: *Treny*. Wrocław: Ossolineum, 1983.
- Künstler-Langner, Danuta. *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996.
- Maleszyński, Dariusz. *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002.
- Mandalian, Andrzej. *Strzęp całunu*. Warszawa: Czytelnik, 2003.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 2002.
- Otwinowska, Barbara. "Sen w poezji Jana Kochanowskiego." In *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, edited by Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, and Barbara Otwinowska, vol. I, 399–413. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989.
- Pliszka, Marcin. "Barokowy 'sen' jako gatunek literacki." In Pliszka, Marcin. *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*, 161–233. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2015.
- Pliszka, Marcin. "Sen literacki – między doświadczeniem a konwencją. 'Tren XIX' Jana Kochanowskiego." *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*, edited by Andrzej Borkowski, and Antoni Czyż, 75–93. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2016.
- Rozmowa Andrzeja Mandaliana z Joanną Szczęsną. *Gazeta Wyborcza. Wysockie Obcasy* (Nov. 2002).
- Skwarczyńska, Stefania. "Topos 'Ubi sunt qui ante nos fuerant?'" oraz styczność z nim formacji treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego." In Skwarczyńska, Stefania. *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, 80–150. Warszawa: PAX, 1985.
- Spólna, Anna. *Nowe "Treny"? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Sztukiecka, Grażyna. "O pocieszeniu, jakie daje mit orficki." *Świat i Słowo*, no. 1 (2004): 43–56.
- Sztukiecka, Grażyna. "Nie masz cię, Eurydyko moja!" *Twórczość*, no. 1 (2004): 94–95.
- Św. Augustyn, *Wyznania*. Translated by Jan Czuj. Warszawa: DeAgostini–Altaya–PAX, 2001.

Urbain, Jean-Didier. "W stronę historii Przedmiotu Funeralnego." In *Wymiary śmierci*. Selected by Stanisław Rosiek, 321–328. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.

Wańczowski, Marian, with Mirosław Lenart, and Ewa Maciesowicz. *Księga żałoby i śmierci*, Opole: [author's edition], 1993.

Ziemia, Kwiryna. *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena*. Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1994.

### **Łzami pisane. *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej**

**Abstrakt:** W artykule zestawiono i zinterpretowano dwa odległe czasowo tomy poetyckie: renesansowe *Treny* Jana Kochanowskiego i tomik *Strzęp całunu* współczesnego poety Andrzeja Mandaliana. Oba zbiory są poetycką relacją z traumatycznego doświadczenia wewnętrznego, którym jest strata bliskiej osoby. W perspektywie porównawczej rozważono przede wszystkim topikę żałoby, wykorzystane motywy, sposób artykulacji tematu, jak również zagadnienia genologiczne. I Kochanowski, i Mandalian w poetyckiej frazie pokazują samą istotę cierpienia, a także definiują rzeczywistość poprzez cierpienie. W centrum rozważań znajduje się również tożsamość obu dyskursów, ich wspólna dykcja oraz wynikająca z tego uniwersalność i ponadczasowość ekspresji przeżycia „metafizyki straty”.

**Słowa kluczowe:** tren, poezja, cierpienie, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.

### **Mit Tränen geschrieben. *Strzęp całunu (Ein Fetzen vom Leichentuch)* von Andrzej Mandalian gegenüber den *Klageliedern* von Jan Kochanowski aus Czarnolas**

**Abstract:** In diesem Artikel stelle ich zwei zeitlich weit auseinanderliegende Gedichtbände nebeneinander und interpretiere sie: Jan Kochanowskis *Treny (Threnodien)* aus der Renaissancezeit und *Strzęp całunu (Ein Fetzen vom Leichentuch)* des zeitgenössischen Dichters Andrzej Mandalian. Beide Sammlungen sind ein poetischer Bericht über die traumatische innere Erfahrung, die der Verlust eines geliebten Menschen darstellt. In einer vergleichenden Perspektive betrachte ich vor allem die Trauertopik, die verwendeten Motive, die Art und Weise, in der das Thema dargelegt wird, sowie genealogische Fragen. In ihrer poetischen Phrase zeigen sowohl Kochanowski als auch Mandalian das Wesen des Leidens auf und definieren die Wirklichkeit durch Leiden. Ich interessiere mich für die Identität beider Diskurse, ihre gemeinsame Aussage und die daraus resultierende Universalität und Zeitlosigkeit des Erfahrungsausdrucks der „Metaphysik des Verlustes“.

**Schlüsselwörter:** Threnodie, Poesie, Leiden, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.