

III. 830. 178

wojciech
bałus

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok
(2023), DOI: [https://doi.org/10.11588/
artdok.00008239](https://doi.org/10.11588/artdok.00008239)



mundus melancholicus

UNIVERSITAS

" 1.830.178

**mundus
melancholicus**

wojciech
bałus

mundus melancholicus

melancholiczny
świat
w
zwierciadle
sztuki



kraków

Książka dotowana przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Wojciech Bałus and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996, wyd. 1

ISBN 83-7052-410-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Robert Guzik

Na okładce wykorzystano obraz G. de Chirica
Le muse inquietanti (Niepokojące muzy)

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001006387967



II 1.820.178



1996co 11987/41

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| OD AUTORA | 7 |
| I. ŚWIAT A MELANCHOLIA | |
| Sformułowanie problemu | 11 |
| De Chirico a melancholia metafizyki | 13 |
| Uwagi o metodzie | 20 |
| II. KONTURY ZJAWISKA | |
| Melancholia jako nierozstrzygalność | 29 |
| <i>Dygresja</i> : Pojęcie acedii | 55 |
| Metafizyka nierozstrzygalnego obrazu | 58 |
| III. ANATOMIA ZJAWISKA | |
| Nierozstrzygalny zaświat | 79 |
| Nierozstrzygalny świat | 115 |
| <i>Dygresja</i> : Od żaloby do melancholii | 137 |
| IV. KONKLUZJA | |
| Melancholia a niezdolność do przemiany | 149 |
| SUMMARY | 155 |
| INDEKS OSÓB | 159 |
| ILUSTRACJE | |

OD AUTORA

Pisanie książek jest zajęciem w pewien sposób zespołowym. Dzieje się tak dlatego, że autor stale żeruje na drugich. Czyni to bądź pośrednio, co stara się uwidocznić w przypisach, bądź bezpośrednio — co otoczenie odczuwa na sobie. Dlatego podsumowując ostatnie pięć lat pracy pragnę podziękować tym wszystkim osobom, których życzliwości, pobłażliwości i wytrzymałości niniejsza książka zawdzięcza swe powstanie.

Przed wszystkim wymienić trzeba Najbliższych, którzy wytrwale znosili towarzyszące pisaniu humory autora. I to humory bynajmniej nie melancholiczne, bo wbrew wielowiekowej tradycji (Robert Burton pisał: „I write of melancholy by being busy to avoid melancholy”, a Marek Bieńczyk dodawał, że „B to dobra dla melancholii litera”) takowe mnie nie trapią. Zrozumienie znajdowałem też zawsze w mym macierzystym Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zapoznanie się z dziełami sztuki i możliwość dotarcia do niedostępnej w Polsce literatury przedmiotu (przynajmniej trzy czwarte całej bibliografii) zawdzięczam stypendiom przyznanych przez: Pax Christi, Werk Janineum (Wiedeń, 1991), The Robert Anderson Research Trust (Londyn, 1992), Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel (dwukrotnie: 1991, 1993). Radą, pomocą, gościna, fotografiami, informacjami służyli mi: nieodżałowanej pamięci dr Richard Harprath, człowiek wielkiego serca i dobroci, Claudia Brink i dr Thomas Ketelsen (Hamburg), dr Henning Eichberg (Kopenhaga), doc. dr hab. Włodzimierz Galewicz (Kraków — Fryburg), dr hab. Tomasz Gryglewicz (Kraków), mgr Krzysztof Krużel (Kraków), dr Krzysztof Ligota (Londyn), dr Maxime Préaud (Paryż), dr Sabine Solf (Wolfenbüttel) i doc. dr hab. Karol Tarnowski (Kraków). A jeśli kogoś pominąłem, niech mi będzie wybaczone.

Osobne słowa podziękowania należą się recenzentom książki, prof. dr. hab. Tadeuszowi Chrzanowskiemu i prof. dr. hab. Janowi K. Ostrowskiemu, za trud włożony w jej udoskonalenie.

Zagadnienia melancholii rzadko dotąd pojawiały się w pracach polskich humanistów, co w skali światowej stanowi ewenement badawczy zasługujący na osobne rozważenie (niewrażliwości na melancholię i kontrastującemu z nią odczuciu „polskiej melancholii” chciałbym poświęcić osobne studium). Z prac dawniejszych wymienić trzeba świetną *Melancholię* Antoniego Kępińskiego (z krótkim zarysem dziejów problemu pióra Jana Mitarskiego) i kapitalny esej Józefa Tischnera *Chochół sarmackiej melancholii*. Ostatnio melancholii i nostalgii poświęciły osobne numery „Res Publica Nowa” (6(69), 1994) i „Literatura na Świecie” (3(284), 1995). Przekłady prac zagranicznych zamieszcza też kwartalnik „Ogród”. Wszystko to jednak jest mało i dlatego autor — choć pisze książkę z zakresu historii sztuki — postanowił nieco szerzej naświetlić samo zjawisko w jego aspektach: medycznym, psychologicznym, filozoficznym i literackim. Znalazło to wyraz zarówno w tekstach poszczególnych rozdziałów, jak i w dołączeniu w postaci dygresji rozważań o acedii i o związkach łączących melancholię z żalobą.

Książka dzieli się na trzy części. Zadaniem pierwszej jest wypracowanie tezy, czemu służyć będzie ukazanie swoistości dzieł Giorgia de Chirica o melancholicznej tematyce. Na część drugą składają się analizy *Medytującego Demokryta* Salvatora Rosy i *Melencolii I* Albrechta Dürera. Omówienie owych rycin pozwoli zarysować podstawowe zagadnienia związane z prezentowanym tu rozumieniem melancholii, a mianowicie sposób przejawiania się nierozstrzygalności oraz pojęcie melancholii świata. Część trzecia ma ukazać, jak melancholia świata doszła do głosu, co udowodnią obrazy powstałe w wieku XIX. Omówiona więc najpierw zostanie twórczość Caspara Davida Friedricha, a następnie prace innych artystów zeszłego stulecia. Pozwoli to na powrót do dzieł de Chirica i ich dokładniejsze wyjaśnienie. Całość zamyka analiza dwóch prac Anselma Kiefera, podsumowująca treść książki.



I

świat a melancholia

SFORMUŁOWANIE PROBLEMU

Pojęcie melancholii zrobiło w kulturze europejskiej karierę niebywałą. Znane już Hipokratesowi jako określenie choroby psychicznej i jednego — najgorszego zresztą — z czterech temperamentów, w szkole Arystotelesa związane zostało z psychicznymi predyspozycjami ludzi genialnych. W średniowieczu bliskie zaliczonej w poczet grzechów głównych acedii — i przez to wartościowane negatywnie — w renesansie wydobyte zostało ponownie, przede wszystkim jako skłonność wielkich intelektualistów urodzonych pod znakiem Saturna (*melancholia generosa*). Czasy nowożytne przyniosły eksplozję odmian melancholii i stanów do niej zbliżonych. *Spleen, ennui, Welt-schmerz, taedium vitae*, „jaskółczy niepokój”, frasunek, mdłości — to tylko niektóre z licznych *états d'âme*, przedstawianych w sztuce oraz rozpoznanych i opisanych w literaturze pięknej i traktatach naukowych od Charlesa d'Orleans, Petrarki i Albrechta Dürera poczynając, poprzez Roberta Burtona, Salvatora Rosę, Johna Milтона, Sørensa Kierkegaarda, a na Giorgiu de Chirico, Jean-Paulu Sartre'em i László Földénym kończąc. Stanów tych nie wartościowano już jednoznacznie negatywnie. Mało tego: od epoki romantyzmu pewien typ melancholii nie będącej chorobą psychiczną postrzegać zaczęto jako doświadczenie o charakterze filozoficznym. Z zasady smętna, pojawiała się ona tam, gdzie obraz człowieka i wszelkiego bytu ujmowany był w kategoriach mało optymistycznych.

Skąd się wzięła wielka trwałość melancholii? Skąd czerpie ona swą żywotność? Dlaczego od dwudziestu pięciu wieków dochodzi do głosu w kulturze europejskiej? Trudno w niewielkiej książce dać zadowalającą odpowiedź na wszystkie te pytania. Dlatego — pamiętając o nich — zawężymy pole naszych zainteresowań do jednej kwestii: *jak to się stało, że melancholia z choroby psychicznej i uciążliwego temperamentu stać się mogła doświadczeniem metafizycznym*. Pytanie to dotyka zagadnień wypunktowanych powyżej. Ujawnia bowiem głębię zjawiska melancholii, to znaczy możliwość jego wielo-

stronnej percepcji i — co za tym idzie — źródła jego trwałości oraz żywotności. Ukazany w obrazach i rycinach *mundus melancholicus* to odbicie rozumienia przez człowieka świata, rozumienia mówiącego zarówno o *przejawianiu się bytu*, jak i o wewnętrznym „umeblowaniu” głowy Europejczyka doby nowożytnej i współczesnej.

DE CHIRICO A MELANCHOLIA METAFIZYKI

Matematyk i geometra porządkują świat, by potem rozpaczać: droga ucieczki z więzienia prowadzi wyłącznie ku nicości¹.

W metafizycznym okresie swej twórczości, a konkretniej w latach 1911–1919, Giorgio de Chirico namalował co najmniej sześć obrazów tematycznie związanych z melancholią. Cztery pierwsze powstały w Paryżu, ostatnie dwa we Włoszech.

Pierwsze z płócien nosiło tytuł *Melancholia* (il. 20) i wykonane zostało w roku 1912 — lub, jak utrzymuje Maurizio Fagiolo dell'Arco — dopiero w roku 1914². Ukazuje ono obszerny, zielonkawy plac zamknięty dwoma budynkami. Przylegający do lewego boku obrazu fragment architektury ciągnie się przez całą wysokość dzieła. Jest to bardzo ciemny mur rozcięty wąską, wysoką arkadą. Arkada ta namalowana została z punktu widzenia perspektywy zbieżnej bezsensownie, jej łuk bowiem zdaje się przeprować narożnik budynku na wskroś, podczas gdy filar o kwadratowej podstawie zakłada istnienie dwóch różnych łuków, wychodzących z jego obu prostopadłych względem siebie boków. Niejasność kompozycji została dodatkowo podkreślona przez to, że przylegający bezpośrednio do lewej bocznej krawędzi obrazu fragment muru wydaje się płaską plamą, nie ukierunkowaną perspektywicznie.

Drugi z budynków, usytuowany równolegle do poziomych krawędzi malowidła, zamyka mocnym, niebieskawo-zielonkawym akordem kompozycję placu. Jego masywna bryła, kolorystyczne zróżnicowanie kondygnacji oraz rytm rozczłonkowujących go arkad ukierun-

¹ L. F. Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 343.

² *Catalogo generale Giorgio de Chirico*, t. IV/1, Venezia 1974, kat. 257; M. Fagiolo dell'Arco, *L'Opera completa di Giorgio de Chirico (1908–1924)*, Milano 1984, kat. 52. W książce przyjęto zasadę, że przy opisie dzieł określenia „lewy” — „prawy” nadawane są z punktu widzenia odbiorcy.

kowują przestrzeń ukazaną w dziele wszcz. Z tym ukierunkowaniem wchodzi w relację ułożenie drugie, skośnie w głąb, zasygnalizowane przez opisany powyżej łuk arkady gmachu w lewej części obrazu. Pozwala ono przestrzeni wypłynąć poza plac ku widocznym między budynkami wzgórzom, od których padają niskie promienie słoneczne. W ten sposób kierunek skośny podkreślony został jeszcze dodatkowo układem długich cieni.

Środek placu, leżący w smudze światła idącego od wzgórz, zajmuje kamienna figura podpisana na cokole jako MELANCONIA. Wyobraża ona półleżącą postać kobiecą z głową wspartą na lewej ręce i prawą usytuowaną wzdłuż tułowia. Kobieta ubrana jest w chiton, sfaldowany na wzór rzeźb antycznych. Posąg ów jest kontaminacją dwóch starożytnych wyobrażeń Ariadny: ułożenie ciała zaczerpnięte zostało z Ariadny Kapitolińskiej (rzymska kopia oryginału greckiego z ok. r. 200 przed Chr.), układ zaś rąk z zachowanej fragmentarycznie terrakotowej figurki z Myriny (koniec w. II przed Chr., w zbiorach Luwru)³.

Obraz jest właściwie pusty: architektura nie zdradza śladów zamieszkania, a dwie sylwetki ludzkie, widoczne w prześwicie między budynkami, podobnie jak wynurzający się zza filara cień, jedynie owo poczucie pustki podkreślają.

Kolejne z interesujących nas dzieł, *Melancholia pięknego dnia* (il. 21), powstało w latach 1912–1913⁴. Tu przestronny plac z posągiem Ariadny Kapitolińskiej obramowany został po bokach budynkami, widok zaś na wprost ciągnie się aż po horyzont, znów zamknięty wzgórzami. Budynek po lewej stronie przeparty został, podobnie jak w poprzednio omawianym obrazie, arkadami. Na pierwszym planie stoi odwrócona tyłem, pochylona postać w ciemnym stroju.

Obraz trzeci, *Tajemnica i melancholia ulicy* (il. 23) pochodzi z roku 1914⁵. Podobnie jak i poprzednio, dzieło określone zostało kompo-

³ M.-L. Bernhard, W. A. Daszewski, *Ariadne*, [w:] *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. 3, Zürich-München 1986, kat. 118 i 123. — Nie wiązana dotychczas z obrazem de Chirica figurka z Myriny znajduje się w zbiorach Luwru od roku 1888 (nr inw. Myrina 668). Pochodzi ona z wykopalisk Pottiersa i Reinachsa, których plon wystawiony został niebawem po zakupie do paryskiego muzeum (S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figures et reliefs en terra-cuite Grecs et Romains*, t. 2: *Myrina*, Paris 1963, s. 80). Można więc przypuszczać, że malarz widział figurkę Ariadny, gdy w Paryżu malował omawiany obraz (zob. też: W. Bałus, *Melancholie der Metaphysik bei Giorgio de Chirico. Ein Schicksal der Moderne*, „Ars”, 1994, nr 2, s. 162, il. 2.

⁴ Fagiolo dell'Arco (przyp. 2), kat. 21.

⁵ Tamże, kat. 50; *Catalogo* (przyp. 2), t. III/1, Venezia 1973, kat. 170.

zycyjnie przez architekturę i światłocień. Z lewej strony, diagonalnie w głąb ciągnie się pomarańczowa ulica, której bieg wyznacza cień rzucany przez duży budynek stojący po prawej stronie oraz skąpany w świetle biały gmach z arkadami. Środkiem tej ulicy podąża dziewczynka tocząca koło. Naprzeciw niej, zza ciemnego domu, wyłania się długi cień postaci lub posągu, stojącego na zasłoniętym budynkami placu⁶. Obok widoczny jest cień pręta lub laski. Plan pierwszy dzieła zajmuje skrzyżowanie ulic z widocznymi w lewym dolnym rogu torami kolejowymi lub tramwajowymi. Przy ciemnym gmachu stoi wóz z otwartymi drzwiami.

Obraz namalowany został tak, że nie wiadomo, czy widz stoi powyżej poziomu ulicy, czy też na jej wysokości. Dziewczynkę obserwujemy z wysokiego punktu widzenia. Natomiast namalowany z prawej u dołu przedmiot ukazany został tak jakby był widoczny z perspektywy przechodnia.

Obraz czwarty, *Dworzec Montparnasse, melancholia odjazdu* (il. 22), powstał w latach 1913–1914⁷. Przedstawia on stojące w pewnej odległości od widza budynki. Po lewej stronie dostrzegamy fragment gmachu przeprutego wielką arkadą, o bocznej ścianie biegnącej w głąb dzieła i również rozczłonkowanej arkadami. Do gmachu tego przylega wielki taras, ciągnący się najpierw równoległe do płaszczyzny obrazu, potem zaś skręcający w głąb. Wsparty jest on na smukłych filarach, pod które wpadają promienie słoneczne, rozświetlające nieco panujący tam mrok. Ingerencja światła jest jednak niewielka, a partia zaciéniona robi wrażenie zupełnie płaskiej, co koliduje z fragmentami modelowanymi *chiaroscuro*.

Na planie najbliższym widzowi widać niewielki ceglany murek, na wierzchu którego leży kiść bananów. W lewym narożniku obraz zamknięty jest kulisą w postaci muru pomalowanego w różnokolorowe, pionowe pasy. Pomiędzy obydwoma murkami biegnie pomarańczowa droga, na wysokości ceglanej ścianki skręcająca w głąb dzieła, a jednocześnie łącząca się z jej krawędzią, co wprowadza napięcie pomiędzy przestrzennością a płaszczyznowością obrazu. Droga ta następnie prowadzi wzdłuż tarasu do kolejnego murku, za którym widać nadjeżdżający pociąg; z murem tym jednak się nie łączy. Stoją na niej dwie ludzkie postaci. Za tarasem wznosi się udekorowana flagami ceglana wieża z zegarem wskazującym dochodzącą godzinę wpół do trzeciej.

⁶ J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York 1966², s. 70.

⁷ *Catalogo* (przyp. 2), t. I/1, Venezia 1971, kat. 17; *Fagiolo dell'Arco* (przyp. 2), kat. 46.

Obraz piąty, *Melancholia odjazdu* (il. 24), powstał w roku 1916 w Ferrarze⁸. Ukazuje on konstrukcję okrętową złożoną z fragmentów maszyn, narzędzi i przedmiotów wykonanych z drewna oraz blachy, stojącą na jakichś skrzyniach. W głębi za konstrukcją widoczny jest maszt z flagą. Dolną część obrazu zajmuje trapezoidalna, oprawna w ramki mapa prezentująca trasę morskiej podróży.

Koncepcja przestrzenna dzieła nie jest jednolita: absurdalna konstrukcja jest całkowicie trójwymiarowa, podczas gdy zielonkawę pasy po bokach i u góry płótna dają wrażenie częściowej płaskości i dwuwymiarowości.

W latach 1918–1919 namalował de Chirico *Melancholię hermetyczną*⁹. Na scenicznym podium zbudowanym z desek ustawiono po bokach kilka przedmiotów. W środkowej części obrazu, w tle, widoczna jest głowa posągu Hermesa.

Wszystkie opisane dzieła de Chirica charakteryzują się podobnymi cechami. Ich wewnętrzny świat zbudowany został ze zbliżonych elementów, na które składają się: formy arkadowej architektury, płaszczyzny placów, wytwory techniki (wóz, pociąg, zegar) lub ich fragmenty (części statku w *Melancholii odjazdu*), płaskie, bezchmurne niebo i zarysy wzgórz na horyzoncie. W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, praktycznie nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba.

Ta nieobecność człowieka — a w najlepszym razie jego obecność ograniczona — skłania do zastanowienia. Wszak występująca w tytule każdego z omówionych obrazów melancholia jest słowem określającym ludzki stan psychiczny bądź duchowy: ciężką chorobę umysłową (w dzisiejszej terminologii psychologiczno-psychiatrycznej depresję), wrodzony temperament lub chwilowy nastrój¹⁰. Z takiego stanu rzeczy zdawała sprawę tradycyjna ikonografia melancholii, zorientowana wybitnie „personalistycznie”. „Melancholię w obrazach — pisał Maxime Préaud — określa przede wszystkim pozycja figury, alegorycznej bądź nie, najczęściej podpierającej głowę jedną

⁸ Fagiolo dell'Arco (przyp. 2), kat. 103.

⁹ Tamże, kat. 135.

¹⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Ch. Buschendorf, Frankfurt/M 1990², s. 37; N. Sillany, *Słownik psychologii*, tłum. K. Jarosz, Katowice 1995, s. 154 (s.v. *Melancholia*).

ze swych rąk¹¹. Postać taka zazwyczaj siedzi pochylona, jakby przytłoczona niewidzialnym ciężarem (il. 3, 5, 8, 9, 11, 12, 15–17, 19)¹². Czasem w miejsce podparcia głowy spotyka się wyobrażenie rąk skrzyżowanych na piersiach (il. 7 — postać *Inamorato*) lub opuszczonych wzdłuż tułowia (bywa, że o splecionych dłoniach — il. 18), rzadziej przedstawienia osób śpiących z głową złożoną na skrzyżowanych przedramionach (il. 2, 10)¹³. Postać taką — jak zauważył cytowany już Préaud — uznać można za „*définition gestuelle*” melancholii¹⁴.

A zatem tylko ludzka figura wydaje się adekwatnym wyobrażeniem (personifikacją) melancholii lub wcieleniem melancholicznego temperamentu, sygnałem określającym temat dzieła sztuki. Zobrazowane w sztuce ludzkie ciało przez wieki było podstawowym nośnikiem treści psychicznych i duchowych oraz przekąźnikiem pojęć abstrakcyjnych¹⁵. W dwóch płótnach de Chirica (*Melancholia* — il. 20 i *Melancholia pięknego dnia* — il. 21) funkcję taką spełniają kamienne rzeźby Ariadny zawierające motyw podpierania głowy dłonią. Od dawna zresztą uważano, że córka Minosa po porzuceniu przez Tezeusza wpadła w melancholiczny nastrój. Dowodzi tego ilustracja do *I Marmi* Giovanniego Francesca Doniego (1552 — il. 19) ukazująca ów właśnie moment¹⁶.

Co jednak robić, gdy — jak w pozostałych obrazach de Chirica — brak figury melancholicznej? Najprościej powiedzieć, że są one proje-

¹¹ M. Préaud, *Objets de Mélancolie*, „Revue de la Bibliothèque Nationale”, 22, 1986, s. 25; zob. także: tegoż, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 24.

¹² Ph. Ménard, „*Tenir le chief embronc, croser le chief, tenir la main a la maissele*”. *Trois attitudes de l'ennui dans les chansons de geste du XII^e siècle*, [w:] *Société Rencelavs IV^e Congrès International. Actes et Mémoires*, Heidelberg 1969 (= *Studia Romanica*, t. 14), s. 145–155; Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „TeKa Komisji Historii Sztuki”, 2, 1961, s. 56–57.

¹³ O postaciach ze skrzyżowanymi ramionami: R. Strong, *The Elizabethan Malady. Melancholy in Elizabethan and Jacobean Portraiture*, [w:] tegoż, *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, London 1969, s. 325. — O postaciach z rękami opuszczonymi wzdłuż tułowia: W. Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, s. 37, na temat zaś obrazu Weissa i jego tytułów: W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 47–52. — O postaciach śpiących: Klibansky i in. (przyp. 10), s. 409–412 i 525n.

¹⁴ Préaud 1982 (przyp. 11), s. 24; Préaud 1986 (przyp. 11), s. 25.

¹⁵ M. Barasch, *Introduction*, [w:] tegoż, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 14–19.

¹⁶ M. Büchsel, *Die gescheiterte „Melancholia Generosa”. Melencolia, I*, „Städel-Jahrbuch”, N. F. 9, 1983, s. 101.

kcją stanu ludzkiego ducha na obraz świata zewnętrznego. Że zatem smutek i nostalgia rozstania wyrażone zostały widokiem pustego (może: opustoszałego po czyimś odjeździe) dworca kolejowego (*Dworzec Montparnasse, melancholia odjazdu* — il. 22) lub mapą morskiej podróży i konstrukcją budzącą skojarzenia ze statkiem (*Melancholia odjazdu* — il. 24). Albo, że *Melancholia pięknego dnia* (il. 21) realizuje żywe od końca średniowiecza przeświadczenie, iż pewien typ krajobrazu, względnie jakaś pora dnia czy roku nastrajają melancholicznie, przez co same uznane być mogą za melancholiczne¹⁷. Czy wreszcie, że geometryczny świat pustych placów i niezamieszkałych domów jest freudowskim wyobrażeniem melancholicznego *ego*, przeżywającego stratę czegoś nieokreślonego, a będącą w istocie narcystyczną utratą samego siebie¹⁸.

Wszystko to jednak nie wyjaśnia jednego: przynależności wyobrażających melancholię dzieł de Chirica do „malarstwa metafizycznego”. Ów ostatni termin nie został wymyślony przez krytykę, lecz pochodzi od samego artysty. Jego prace z lat 1911–1919 zawierają często w tytułach słowo „metafizyczny”, było ono również kluczowe dla wypowiedzi teoretycznych de Chirica z tego czasu¹⁹. Metafizyka zaś to filozofia bytu. I nawet jeśli powiemy, że włoski malarz postępował za Ottonem Weiningerem zajmując się nie tyle koncepcją bytu, co widząc w rzeczach symbole odpowiadające ludzkiemu wnętrzu, to jednak źródłem owego symbolizmu był system identyczności. Weininger pisał:

Każda forma istnienia w naturze odpowiada jakiejś właściwości człowieka, każdej możliwości człowieka odpowiada coś w naturze. Stąd natura, wszystko to, co zmysłowe i w naturze podpadające pod zmysły, rozumiane będzie przez człowieka w kategoriach psychologicznych i uważane za symbol²⁰.

¹⁷ Klibansky i in. (przyp. 10), s. 37 oraz 329n.

¹⁸ A. Jouffray, *La metafisica di Giorgio de Chirico*, [w:] *Cognoscere de Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica*, Milano 1979, s. 80–81; G. Milantoni, *Quale Melanconia?*, „*Artibus et Historiae*”, 2, 1980, s. 98–99.

¹⁹ Zob. G. de Chirico, *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, opr. W. Schmied, tłum. A. Henze, Berlin 1973.

²⁰ O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, Leipzig-Wien 1912³, s. 113–114. — Szerzej na temat wpływu Weininger na malarza: W. Schmied, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*, [w:] tegoż, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989, s. 46–47.

Człowiek więc jako mikrokosmos odzwierciedla makrokosmos. A zatem — zgodnie z wielowiekową tradycją — przez pryzmat nastrojów czy stanów melancholicznych przeżywanych w określonej scenerii przebijać jakoś musi rozumienie natury bytu²¹.

De Chirico nie był odosobniony w takim podejściu do melancholii. Sekundował mu w nim (bez żadnego zresztą bezpośredniego oddziaływania) Walter Benjamin.

To, co opisuje Benjamin — zauważa Susan Sontag — można by uznać za zwykłą patologię — za skłonność melancholicznego temperamentu do projektowania na zewnątrz odrętwienia [...] Jednak teza Benjaminina jest śmielsza: dostrzega on, iż głębokie ugody pomiędzy melancholikiem a światem są to ugody prawdziwe, odsłaniające znaczenie. Dlatego, że charakter melancholiczny jest podszyty śmiercią, to właśnie melancholicy potrafią najlepiej odczytać świat. Lub inaczej to *sam świat* poddaje się uwadze melancholika w sposób w jaki nie poddaje się nikomu innemu²².

Istnieje więc melancholiczna prawda o świecie. Istnieje taki sposób rozumienia bytu, którego inaczej niż *w zwierciadle melancholii* ująć nie sposób. Stan melancholii zatem uzyskiwać może czasem status doświadczenia metafizycznego. W takim momencie uwaga przenosi się z człowieka i jego wewnętrznych przeżyć na świat zewnętrzny. Świat ów jednocześnie przestaje być wyłączną ekspresją ludzkiego stanu czy nastroju. Melancholia odkrywa w nim niedostrzegalną inaczej zasadę istnienia. Nie oznacza to oczywiście anihilacji doświadczonego podmiotu. Wręcz przeciwnie, jego obecność jest nieodzowna. Wszak to *on* rozumie byt. Tyle że nie sam człowiek staje się tu bohaterem, a *przedmiotowa zawartość jego aktów poznawczych*. To dlatego — przypuszczamy — ludzka postać zniknąć mogła stopniowo z obrazów de Chirica. I dlatego też dzieła te są metafizyczne.

²¹ L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, Baltimore 1963.

²² S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, tłum. W. Kalaga, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 27 (podkr. w tekście — W. B.).

Analizujący prace włoskiego malarza badacz musi sobie postawić pytanie: jak mają się one do tradycji obrazowania melancholii? Czy ukazana w nich „melancholia świata” jest czymś w dziejach sztuki europejskiej niezwykłym i odosobnionym czy też przeciwnie, osadzona jest ona głęboko w spuściźnie wieków poprzednich? Jakie więc jest miejsce owych dzieł w historii przedstawiania i pojmowania melancholii?

Próba odpowiedzi na powyższe pytanie z miejsca natrafia na przeszkodę. Jest to przeszkoda natury metodologicznej. Badania historyków sztuki nad wyobrażeniami melancholii są wyłącznie dociekaniami typu ikonologicznego. Wynika to niewątpliwie z faktu, że zdecydowana większość dzieł o tematyce melancholicznej to nowożytny alegorie i personifikacje, stanowiące dla tego typu badań przedmiot wręcz modelowy¹. „Figura melancholiczna” doskonale poddaje się wyłożonemu przez Panofsky’ego w artykule *Ikonografia i ikonologia* sposobowi postępowania badawczego². Jej narzucająca się smętna ekspresja już na poziomie preikonograficznym pozwala prawidłowo ukierunkować tok analizy. Istnienie bogatej tradycji przedstawieniowej, w tym wielu dzieł łączących słowo i obraz (np. ilustrowane traktaty medyczne, podręczniki emblematyki, podpisane wyobrażenia czterech temperamentów), umożliwiła bezbłędną kwalifikację tematyczną, wreszcie bogactwo w każdej epoce literatury dotyczącej melancholii otwiera przed badaczem szerokie pole dla historyczno-kulturowej interpretacji. Interpretację taką dodatkowo podpira i uprawomocnia odczytanie sensu atrybutów i przedmiotów o symboliczno-alegorycznej wymowie, towarzyszących zazwyczaj głównej postaci.

¹ Zob. M. Libman, *Ikonologie*, tłum. W. Kuhirt, [w:] *Ikonographie und Ikonologie. Theorie — Entwicklung — Probleme*, red. E. Kaemmerling, Köln 1979, s. 307–312.

² E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32.

Ale wszechobecność ikonologii to również wynik swoistej metodologicznej inercji. Badacze lubią chodzić utartymi ścieżkami, powoływać się na uznane rozstrzygnięcia i dopasowywać swój przedmiot badań do rzeczy już rozpoznanych. I tak, Maxime Préaud widzi w *każdym* wyobrażeniu „frasobliwego” świętego Józefa ze sceny Bożego Narodzenia melancholika; podobnie postępuje z zadumanyimi postaciami świętego Jana na Patmos, doszukując się w nich *zawsze* typowej dla wieszczków kompleksji melancholicznej. Wszystko to następuje jedynie z uwagi na upozowanie figur (podparcie głowy dłonią), któremu to układowi ikonograficzno-formalnemu badacz łatwo przypisał jednoznaczny i niezmienny sens³. A przecież mowa ludzkich gestów ma podwójne zakorzenienie: z jednej strony są one spontanicznymi symptomami stanów psychicznych, z drugiej mają „sztuczny” charakter, bo po wielekroć były dookreślane i kodyfikowane przez kulturę⁴. Tym samym treści melancholiczne — choć silnie przez kulturę powiązane z postawą „frasobliwą” (czego dowodem obecność motywu w popularnej wyobraźni — por. il. 25) — nie wyczerpują naturalnej mowy gestu podpierania dłonią policzka. Wsciek gest ów może też wyrażać *fizyczne* zmęczenie czy senność. W scenie *Modlitwy w Ogrojcu* wielokrotnie ukazywano śpiących apostołów podpierających głowy dłońmi (w wybranym przykładzie — kwaterze poliptyku augustiańskiego Mikołaja Haberschracka — w pozach takich wyobrazono św. Piotra i Jakuba — il. 15). A Ewangelia św. Mateusza mówi wyraźnie: „duch wprawdzie ochoczy ale *ciało* mdłe” (Mt 26, 41). „Frasobliwe” pozy uczniów Chrystusa nie wyrażają więc nic ponad „zdrowy” sen (u Haberschracka apostołowie śpią z otwartymi ustami!). Znaki plastyczne, w przeciwieństwie do znaków językowych, nie są *arbitralne* lecz *umotywowane*, co powoduje, że relacja pomiędzy *signifiant* a *signifié* nigdy nie jest do końca jednoznaczna. Stąd artyści mogą wykorzystywać jedną i tę samą kombinację gestów i ruchów do wyrażenia nawet przeciwstawnych sobie treści (np. podobny układ znamionować może zarówno dramat opłakiwania jak i gwałtowną złość)⁶.

³ M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 24–28; tenże, „De Melencolia D.” (*La mélancolie diabolique*), „Les Cahiers de Fontenay”, 10–11, 1978, s. 130.

⁴ M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1990, s. 3–5.

⁵ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 142.

⁶ M. Barasch, *The Tossed-back Head: The Ambiguity of a Gesture in Renaissance Art*, [w:] tegoż, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 152.

Trudno też znaleźć pracę z zakresu ikonografii melancholii, która — czy trzeba tego konieczne czy też nie — nie odnosiłaby się jakoś do *Melencolii I* Dürera (jak tego nakazuje wzór, czyli prace Panoſky'ego i Saxla). W skrajnych przypadkach odnalezienie dowolnego motywu zaczerpniętego z ryciny norymberskiego mistrza już decyduje o tematycznej kwalifikacji analizowanego dzieła. Tina Grütter uznała pewną akwarelę Caspara Davida Friedricha ukazującą bezludny brzeg morski za wyobrażenie melancholii dlatego tylko, że jeden z ukazanych tam głazów przypomina swym kształtem rombościan z *Melencolii I!*⁷ Gdy jednak nie mamy do czynienia z bezpośrednim cytatem (jak to się dzieje w obrazach i rzeźbach Anselma Kiefera o tematyce melancholicznej, gdzie rombościan Dürera został dokładnie odwzorowany⁸), zestawienia takie nie wyjdą nigdy poza dowolne skojarzenia mające na celu odczytanie za wszelką cenę tematu dzieła, nawet jeśli jest ono „literackich” podtekstów zupełnie pozbawione.

Wszechobecność ikonologii wpływa też na zawężony sposób pojmowania obrazu. Stworzona do wyjaśniania personifikacji, alegorii i hieroglifów składających się na w miarę jednoznaczny język tematów i motywów ikonograficznych, bezradna staje tam, gdzie owa wspólnota wypowiedzi ulega wyczerpaniu. Znakomicie widać to w cennej skądinąd dysertacji Williama Hauptmana, poświęconej obrazowaniu melancholii w wieku XIX⁹. Przyjąwszy ikonologiczny punkt widzenia, autor ów zmuszony był dopasować analizowany materiał do tradycyjnych kryteriów tematycznych i typologicznych, pisząc o oddziaływaniu ryciny Dürera, słodkiej melancholii, tematach literackich, tematach antycznych i portretach. Tym samym jednak wymknęły mu się dzieła, które ukazują np. jakieś nie-portretowe przedstawienia ludzi na tle nastrojowego pejzażu. Dowodem na to kłopoty z drzeworytem Friedricha *Melancholia* (il. 12). Hauptman odczytuje go jako wyobrażenie *memento mori*, ale rozważa w roz-

⁷ T. Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986, s. 123–124. — Akwarela Friedricha: H. Börsch-Supan, K.-W. Jähniſ, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), kat. 324.

⁸ P.-K. Schuster, *Saturn, Melancholie und Merkur. Bemerkungen zu Kiefers „Saturnischer Malkunst“*, [w:] *Anselm Kiefer. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1991, s. 153–154 i kat. 44, 47, 58 i w nin. książce, s. 150–151.

⁹ W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif* (The Pennsylvania State University Ph. D.), Ann Arbor 1975.

dziale poświęconym słodkiej melancholii! To więc, co swoiste dla wieku XIX, zatarło się wskutek zastosowania nieadekwatnej metody. Bo nastrojowo-symboliczny wymiar obrazów sprowadzony został do „znaków” ikonograficznych o określonym, alegoryczno-symbolicznym znaczeniu. Towarzyszące „figurze melancholicznej” przedmioty, zjawiska i elementy otoczenia (pejzażu bądź wnętrza) stały się „ziwnymi” hieroglifami, podobnie jak ów głaz Friedricha, który za wszelką cenę odniesiono do *Melencolii I* Dürera. Ikonologia bowiem tylko poprzez alegoryzację pojmować potrafi świat rzeczy. Przedmioty i zjawiska liczą się wyłącznie jako atrybuty¹⁰.

W konsekwencji opisywanego zjawiska, wiedza historyków sztuki o melancholii jawi się jako jednostronna i ograniczona. Ikonologiczny paradygmat badawczy pozwala wyłącznie odczytywać sens „figury melancholicznej” oraz towarzyszących jej motywów jako znaków, emblematów i hieroglifów składających się na alegoryczną łamigłówkę. Tam, gdzie tego typu znaków brak, pozostaje co najwyżej enigmatycznie mówić o melancholicznym nastroju obrazu czy subiektywnej, nie podlegającej racjonalnej interpretacji, wizji artysty. Nie ma więc klucza do „melancholii świata”. I niewiele powiedzieć można o realizacjach interesującego nas zagadnienia w sztuce przed działalnością de Chirica, bo nie pozwala na to zakres wykładni ikonologicznej.

Tym, co pozostaje jest próba przeformułowania pytania o sposób przejawiania się melancholii w malarstwie. Jak się wydaje, głębiej niż tematycznie-allegoryczne ujęcie owego zagadnienia tkwiły i tkwią starania o bezpośrednie oddanie istoty interesującego nas zjawiska. Melancholia w sztuce była i jest czymś więcej niż personifikacją. Pomijając omówiony przez Wittkowerów problem melancholii artysty¹¹, powiedzieć trzeba, że w znacznej większości dzieł jawi się ona jako najgłębsze ich jądro, zawsze tak samo — choć uchwytna w różnych obszarach badanych prac. Melancholia w sztuce przejawia się pod postacią *nierozstrzygalności*. Nierozstrzygalność owa kryje się w strukturze obrazu, raz określając dumającego człowieka, innym

¹⁰ Pisze o tym wprost Maxime Préaud, *Objets de Mélancolie*, „Revue de la Bibliothèque Nationale”, 22, 1986, s. 25; tenże, *L'Obscure clarté de la mélancolie. Les figures de mélancolie selon „l'Iconologia” de Cesare Ripa*, „Nouvelles de l'Estampe”, 75, 1984, s. 3–19.

¹¹ R. i M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963, s. 98–132.

znów razem zabarwiając wizję nieskończoności, by u de Chirica opisać metafizyczną naturę świata. Tak czy inaczej to ona decyduje o melancholicznym stygmacie poszczególnych dzieł.

Książka niniejsza próbuje uchwycić ową melancholiczną nierozstrzygalność. Koncentrując się na obrazach pochodzących z różnych epok wskazać pragnie siedlisko nierozstrzygalności, a tym samym odpowiedzieć na pytanie o przemiany w rozumieniu i sposobach obrazowania melancholii. Wyjaśnić przez to chce, jak to się stało, że u de Chirica pojawiła się melancholia świata, rugująca ludzką postać, która jest przecież pierwotnym i właściwym miejscem przejawiania się odczuć i stanów melancholicznych.

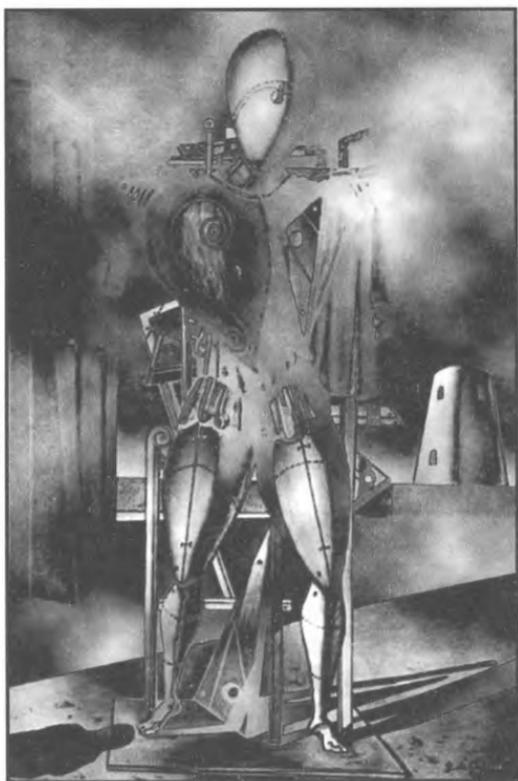
Takie postawienie sprawy wymaga nowego podejścia metodologicznego. Już Jean Clair pisząc o *Melancholiach* de Chirica wskazał na możliwość połączenia obecnego w dziełach Włocha zamiłowania do porządku i geometryzacji z naturą melancholii¹². Tym samym zarysowała się możliwość poszukiwania śladów melancholii w samej strukturze dzieła sztuki, tam, gdzie mówiąc słowami Maxa Imdahla, „widzenie rozpoznające” wątki tematyczne, personifikacje, symbole i atrybuty ustępuje miejsca „widzeniu widzącemu”, wnikałemu w sposób zabudowy płaszczyzny obrazu¹³. Artysta dokonuje *przekładu* zjawiska melancholii na język linii, kształtów, kolorów, napięć kierunkowych, etc. Oczywiście użyte przez niego formy nie są — w interesujących nas pracach — abstrakcyjne. Ich wyborem rządzi przy tym odpowiednia logika ikonograficzna, nakazująca pokazywać takie przedmioty i widoki, które kojarzą się z melancholią. Niemniej jednak rozstrzygające jest to, w jaki sposób „figury melancholiczne”, *loci terribili*, cyrkle czy uschnięte drzewa zakomponowane zostają w obrazie. To bowiem prowadzi do nierozstrzygalności i tym samym decyduje — jak sądzimy — o melancholicznej ekspresji dzieł sztuki.

Poszukiwania melancholicznej nierozstrzygalności w sztuce prowadzone być mogą w różny sposób. W niniejszej książce przyjęto zasadę swoistego „wglądu mikroskopowego”. Polega to na tym, że analizę ograniczono do kilku jedynie dzieł malarstwa i grafiki. Dzieła te

¹² J. Clair, „*Sous le signe de Saturne*”. *Ordre visuel et ordre politique. Notes sur l’allegorie de la Mélancolie dans l’art de l’entre-deux-guerres en Allemagne et en Italie*, „Cahiers du Musée National d’Art Moderne”, 7–8, 1981, s. 203.

¹³ M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie — Ikonologie — Ikonik*, München 1980, s. 23–27; tenże, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones”, 4, 1990, s. 106–107.

oczywiście nie zostały wybrane przypadkowo. Wszystkie są reprezentatywnymi przykładami realizacji interesującego nas zagadnienia. Ponieważ zaś różnią się między sobą tak czasem powstania jak i swym charakterem, pozwolą pokazać odmienne dla poszczególnych epok sposoby ujmowania człowieka i świata przez pryzmat melancholijnej nierozstrzygalności.



II

kontury zjawiska

MELANCHOLIA JAKO NIEROZSTRZYGALNOŚĆ

Jak już pisaliśmy w poprzednim rozdziale, analizę naszą rozpoczniemy od *Medytującego Demokryta Salvatora Rosy* (il. 9). Interesujące nas dzieło to akwaforta wykonana około roku 1662. Powtarza ona z drobnymi zmianami i w lustrzanym odbiciu wcześniejszy o lat ponad dziesięć obraz Rosy o tym samym temacie (1650–1651, obecnie w Statens Museum for Kunst w Kopenhadze)¹. Rycina ukazuje zadumanego mężczyznę siedzącego w posępnym pejzażu na tle chmurnego nieba. Demokryt, z książką na kolanach, zasiadł na zwalonym fragmencie kamiennej budowli. Pochyloną głowę wsparł na lewej dłoni, opartej również na architektonicznym destrukcie — rzeźbionej płycie. Po obu stronach filozofa piętrzą się zrujnowane dzieła człowieka: pozostałości budowli, rzeźbione obeliski, urny, półpostać Terminusa. Znaczną część lewej strony ryciny wypełniają pospaltane drzewa — częściowo martwe, częściowo żywe — wszystkie o ekspresyjnych, idących w górę konarach. Na ziemi przed i koło Demokryta leżą martwe zwierzęta, zwierzęce kości, ludzka czaszka oraz otwarta trumna z wystającym z niej szkieletem. Całości dopełnia napis w lewym dolnym rogu akwaforty: *Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur*; co można przełożyć następująco: „Demokryt z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzony” (do innych możliwych lekcji tłumaczenia przyjdzie nam jeszcze wrócić).

Tematyka dzieła ma swe źródło literackie w *Listach Hipokratesa* — apokryficznym piśmie powstałym najprawdopodobniej w I w. przed Chr.² *Listy 10–17* opowiadają o wyprawie słynnego lekarza do

¹ R. W. Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton 1979, kat. 104 i 104a; L. Salerno, *Salvator Rosa*, [b.m.] 1963, s. 110, tabl. XIII; *Mistrzowie akwaforty włoskiej XVII wieku. Wystawa ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego* [Warszawa-Lódź, b.d.], kat. 192.

² H. Flashar, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin 1966, s. 68–70; J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung*

Abdery³. Mieszkańcy miasta (*List 10*) wezwali Hipokratesa, by wyleczył z szaleństwa ich współobywatela, filozofa Demokryta, który mieszkał na odludziu, a ze wszystkich i wszystkiego jedynie się śmiał. Śmieszył go czyjś sukces, ożenek, śmierć — każdy fakt i ludzkie zachowanie. Hipokrates (*List 17*) zastał myśliciela w ogrodzie przy stojącym za miastem domu. Filozof siedział trzymając w ręce zwój papirusowy, co jakiś zaś czas wstawał i podchodził do leżących w koło spreparowanych resztek zwierząt. Potem siadał ponownie i zapisywał coś w zwoju. Z przeprowadzonej z Demokrytem rozmowy wywnioskował jednak lekarz, że o żadnym szaleństwie w tym przypadku nie mogło być mowy: rzekomy chory był zdrow na ciele i umyśle, a jego niezwykły dla Abderydów stan wynikał jedynie z wizji ludzkiej natury.

Oto — powiedział Hipokratesowi — jest przyczyna mego śmiechu. Bezrozumni ludzie, którzy płacą za swą chciwość, niestałość, wrogość, perfidię, szwindle i złośliwość. Jest rzeczą bolesną opowiadać o ich ciągłej pomysłowości względem zła, dla którego zresztą nie ma w nich końca⁴.

W przeciwieństwie do zatopionych w trosce o rzeczy przyziemne Abderydów, Demokryt — w świetle *Listu 17* — widział cel ludzkiego życia w spokoju (ἀταραξία) i wycofania się ze świata (ταραχή)⁵. Tylko te bowiem epikurejskie zasady uwolnić mogły człowieka od śmiešności, braku cnoty i złych postępów. W konsekwencji swej wizyty, Hipokrates uznał za szalonych Abderydów, Demokryta zaś za „najmądrzejszego z ludzi, zdolnego uczyć ludzkość cnoty”⁶.

Ukazana przez Rosę scena częściowo tylko odpowiada opisowi z *Listów Hipokratesa*. Filozof wprawdzie trzyma na kolanach księgę — odpowiednik antycznego zwoju — i duma nad resztkami zwierząt, ale miejsce, w którym siedzi — choć odludne — w żaden sposób nie przypomina ogrodu. To *locus terribilis* nasuwający myśli o przemija-

von den Anfängen bis 1900, Basel 1960 (= Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, t. 4), s. 31; Th. Rütten, *Demokrit — lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leyden-New York-København-Köln 1992 (= Mnemosyne, Supplementum, t. 118), rozdz. I.

³ *Hippocrates Pseudoepigraphic Writings: Letters — Embassy — Speech from the Altar-Decree*, wydał i tłum. W. D. Smith, Leyden-New York-København-Köln 1990 (= *Studies in Ancient Medicine*, t. 2), s. 55–93.

⁴ Tamże, s. 85.

⁵ Tamże, s. 85–91.

⁶ Tamże, s. 93. Przypomnijmy na marginesie, że głupota Abderydów uznawana była w antyku za przysłowiową.

niu, jasno zresztą wyartykułowane przez inskrypcję⁷. Dzieło Rosy odczytywać więc należy jako alegorię *vanitas*. Potwierdzają to: wyobrażenie Terminusa ukoronowanego cyprysowym wieńcem, obelisk — w lewej części miedziorytu — ozdobiony płaskorzeźbionymi głowami dziecka, starca, postacią sokoła, ryby i hipopotama oraz spoczywający koło Demokryta blok kamienny z omegą i literami M w narożach. Terminus, rzymski bóg granicy, w nowożytnej ikonologii oznaczał śmierć i koniec, co podkreślała wiązana z nim dewiza *concedo nulli*⁸. U Rosy związek ze śmiercią dodatkowo zaznaczony został przez wieńiec pogrzebowy na głowie boga. Dekorację obelisku zaczerpnięto z dzieła Giovanniego Pieria Valeriano *Hieroglyphica* (1567). Wyobraża ona *Humanae Vitae Conditionem*: głowa dziecka i starca mówią o cyklu ludzkiego życia od dzieciństwa do powtórnego zdziecinnienia na starość, sokół symbolizuje boski element w człowieku, ryba — śmierć, hipopotam zaś przemoc i ciemne siły powodujące zgon. Do idei końca odnoszą się też litery na kamieniu: omega to ostatni znak w alfabecie greckim, wielokrotność natomiast M (tysiąca) według Valeriana wyobraża liczbę dziesięć tysięcy, która była dla niego liczbą ostateczną i doskonałą, iloczynem długości boków piramid egiptowskich, mierzących po sto stóp każdy⁹.

Wanitatywna wymowa dzieła Rosy znajduje słabe wyjaśnienie w *Listach Hipokratesa*. Jedynie cytowana powyżej wypowiedź Demokryta o ludzkiej naturze mogłaby stanowić punkt wyjścia do smutnych rozważań. Pamiętajmy jednak, że była ona wytłumaczeniem powodów niezrozumiałego dla Abderydów śmiechu ze wszystkiego, co się wydarza. Późniejsza tradycja utrwaliła taki właśnie wizerunek filozofa. *Dictum* o śmiejącym się Demokrycie przytacza w *De Oratore* Cyncero (II,235). Filozofowi przydano tam jednocześnie do pary drugiego myśliciela, Heraklita, również dumającego nad ludzką głupotą, tyle tylko że z przeciwstawnym skutkiem. Od tego momentu *Democritus ridens et Heraclitus flens* stali się nierozłącznym duetem w literaturze, a później także i sztuce¹⁰. W antyku ich róż-

⁷ H. Watanabe-O'Kelly, *Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Bern 1978 (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, t. 54), s. 64–71 i 44.

⁸ J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, [w:] tegoż, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 321–322.

⁹ Wallace (przyp. 1), s. 65–68; tenże, *Salvator Rosa's „Democritus” and „L'Umana Fragilità”*, „The Art Bulletin”, 50, 1968, s. 25–27; H. Hohl, *Saturn, Melancholie, Genie*, Hamburg 1992, s. 42–43; *Mistrzowie...* (przyp. 1), l.c.

¹⁰ A. Buck, *Democritus ridens et Heraclitus flens*, [w:] *Wort und Text. Festschrift für*

nicowane postawy względem bezmyślnego świata przytaczali w swych dziełach Seneka (*De ira*, II,X,2 i *De tranquillitate animi*, XV,2–3), Juwenal (*Saturnalia*, X,28–35) oraz Lukian (*De sacrificiis*, 15 i *Vitarum auctio*, 13–15). Opowieść o filozofach znalazła też średnio-wieczne. W renesansie do dzieł pisanych dołączyły i obrazy. Pomysł namalowania śmiejącego się Demokryta i płaczącego Heraklita pochodzi od Marsilia Ficina, który polecił wykonać ich wizerunki w Villa Careggi. O owym niezachowanym do dziś dziele pisał on:

Vidistis pictam in gymnasio meo mundi sphaeram et hinc atque illinc Democritum et Heraclitum, alterum quidem ridentem, alterum vero flentem. Quindam ridet Democritus? Quod luget Heraclitus, vulgus, videlicet, animal monstruorum, insanum et miserabile¹¹.

Od tego momentu wyobrażenie śmiejącego się Demokryta i płaczącego Heraklita stało się na lat ponad sto obowiązującym rozwiązaniem ikonograficznym¹².

Zmiana nastąpiła w wieku XVII. W trzecim wydaniu *Anatomii melancholii* Roberta Burtona (1628) pojawił się rytowany frontispis, wykonany przez holenderskiego sztycharza Christiana Le Blona¹³. Ukazywał on (il. 7) wszystkie omawiane w książce odmiany melancholii, a także postaci „starego” i „nowego” Demokryta. „Nowym” Demokrytem był sam autor *Anatomii* — wydanej pod pseudonimem *Democritus iunior* — „starym” *Democritus Abderites*. Antyczny filozof po raz pierwszy wyobrażony tu został w pozie zadumanej, podobnie jak melancholiczni geniusze w czasach renesansu¹⁴. Reszta

Fritz Schalk, Frankfurt/M 1963, s. 167–186; Rütten (przyp. 2), s. 13–14 i passim; J. Starobinsky, *Démocrit parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton*, „Le Debat”, 29, 1984, s. 60–64.

¹¹ Cyt. za: Buck (przyp. 10), s. 173.

¹² W. Weisbach, *Der sogenannte Geograph von Velásquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 49, 1928, s. 141–158; E. Wind, *The Christian Democritus*, „Journal of the Warburg Institute”, 1, 1937, s. 180–182; A. Pigler, *Barockthemen*, t. 2, Budapest 1956, s. 296–298; L. Möller, *Demokrit und Heraklit*, [w:] *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 3, Stuttgart 1954, szp. 1243–1251; A. Blankert, *Heraclitus en Democritus*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 18, 1967, s. 31–123.

¹³ W. R. Mueller, *Robert Burton's Frontispiece*, „Publications of the Modern Language Association of America”, 54, 1949, s. 1074; L. Babb, *Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton's „Anatomy of Melancholy”*, East Lansing (Michigan) 1959, s. 1; N. K. Kiessling, *The Legacy of Democritus Junior Robert Burton* [kat. wystawy w Bodleian Library], Oxford 1990, s. 4. — Na temat Burtona i jego dzieła zob. także: T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie”, 3(284), 1995, s. 58–73.

szczegółów przedstawienia — z wyjątkiem astrologicznego znaku Saturna, patrona melancholii — odpowiada opisowi z *Listów Hipokratesa*¹⁵. W wierszowanym *Argumentie* rzecz wyjaśnił sam Burton:

Stary *Demokryt* skryty w drzewa cieniu
Rozłożył księgę, siedzi na kamieniu;
Na ziemi leżą rozrzucone szczątki
Psów, Kotów, jako też innych zwierzątek,
Które on rozciął sztuką Anatomia
Pragnąc żółc czarną wydobyć z ich łona.
Nad nim na niebie w całej swej glorii
Zawisnął *Saturn* Książę *Melancholii*¹⁶.

Democritus Abderites Burтона przedstawiony został — zgodnie z literackim pierwowzorem — na tle ogrodu, który jest uładzony i ogrodzony. Zadumie filozofa zatem nie towarzyszył aspekt wanitacyjny. Połączenie melancholii z ideą przemijalności wszechrzeczy odnajdujemy natomiast w innych siedemnastowiecznych dziełach. I tak, melancholiczną kobietę na obrazie Domenica Fettiego (ok. 1614) otaczają wyglądające na zrujnowane fragmenty budowli; sama zaś niewiasta kontempluje czaszkę ludzką¹⁷. Zbliżony charakter ma też akwaforta *Melancholia* Giovanniego Benedetto Castiglione'go (ok. 1647 — il. 8), na której zapatrzona w czaszkę i nuty kobieta sie-

¹⁴ Zob. Z. Ważbiński, „*Vir melancholicus*”. Z dziejów renesansowego obrazowania geniusza, „*Folia Historiae Artium*”, 5, 1968, s. 5–17; J. Białostocki, *Artyści Renesansu jako medytujący filozofowie*, [w:] Białostocki (przyp. 8), s. 136–140.

¹⁵ Starobinsky (przyp. 10), s. 51–52; Mueller (przyp. 13), s. 1075–1087; K. J. Höltgen, *Die astrologische Zeichen in Burtons „Anatomy of Melancholy”*, „*Anglia*”, 82, 1964, s. 485–498; Rütten (przyp. 2), s. 188.

¹⁶ R. Burton, *Anatomia melancholii*, tłum. T. Sławek, „*Literatura na Świecie*”, 3(284), 1995, s. 54. Zgodnie z pisownią oryginału przyjętą przez krytyczne wydanie oksfordzkie (R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, wyd. N. K. Kiessling, Th.C. Faulkner, Rh.L. Blair, t. 1, Oxford 1989, s. LXII) dodaje kursywy i kapitaliki. Wyrazić trzeba zdziwienie, że świetnemu tłumaczeniu *Argumentu* nie towarzyszy reprodukcja frontispisu, będącego wszak tematem wiersza! By wypuklić nierozzerwalność słowa i obrazu przypomnijmy, że wiersz pojawił się po rycinie, dopiero w czwartym wydaniu książki (1632). Od tego też momentu poszczególne sceny frontispisu były ponumerowane (Mueller (przyp. 13), s. 1074).

¹⁷ Obraz posiada trzy wersje: w paryskim Luwrze, w weneckiej Akademii i innsbruckim Museum Ferdinandeum. G. Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln, Opladen 1960 (= *Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, t. 12), s. 101; R. Kli-banoff, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Ch. Buschendorf, Frankfurt/M 1990², s. 541–543; Watanabe-O'Kelly (przyp. 7), s. 43.

dzi w otoczeniu porośłych zielskiem ruin oraz porzuconego instrumentarium naukowego, muzycznego i malarskiego¹⁸.

W świetle przeprowadzonych rozważań należy zadać pytanie, co było powodem przemiany w sposobie wyobrażania Demokryta, jaka zaszła w wieku XVII. Odpowiedź nie jest trudna: smutny Demokryt, podpierający dłonią głowę i ukazany na tle alegorii przemijania stał się wcieleniem postawy melancholicznej. Dowodzi tego zarówno zebrany materiał ikonograficzny (pojawienie się „figury melancholicznej”, *Melancholie* Fettiiego i Castiglioneego), jak i „naukowy” — wszak rozprawa Burтона *explicite* wyrażała łączność pomiędzy starym i nowym Demokrytem, każdy zaś z tych dwóch myślicieli miał być melancholikiem. Antycznego filozofa frontispis ukazywał pod znakiem Saturna („księcia melancholii”), o sobie zaś pisał Burton:

Concerning my selfe, I can peradventure affirme with *Marius* in *Salust*, that which others heare or read of, I felt and practised my selfe, they get their Knowledge by Books, I mine by melancholizing, Experte crede ROBERTO¹⁹.

Jak się wydaje, Burton wręcz po to przybrał maskę Demokryta, by uwypuklić swą melancholiczną naturę²⁰.

Możliwość melancholii podejrzewał u Demokryta z Abdery już Hipokrates. W *Liście 12*, skierowanym do Filopomena z Abdery, czytamy, że melancholicy bywają czasem cisi i samotni, że lubią miejsca odludne, a także, że zdarzają się wśród nich miłośnicy wiedzy²¹. Niemniej jednak, to dopiero renesans uczynił z filozofa melancholika, gdyż dla starożytnych śmiech był oczywistym remedium na melancholię²².

Określenie Demokryta mianem melancholika nie wyjaśnia wszystkiego, gdyż w czasach Rosy pod pojęciem owym rozumiano różne rzeczy. Frontispis Burтона ukazuje wiele typów melancholii (il. 7). Główne miejsce zajmuje zadumany Demokryt z Abdery. Obok niego, w lewym górnym (od widza) narożniku widnieje *Zelotipia*, zazdrość,

¹⁸ *L'Opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, red. P. Bellini, Milano 1982, kat. 15; Bandmann (przyp. 17), s. 102–103; Klibansky i in. (przyp. 17), s. 543–544; Watanabe-O'Kelly (przyp. 7), s. 44; *Mistrzowie...* (przyp. 1), kat. 86.

¹⁹ Burton 1989 (przyp. 16), s. 8.

²⁰ Autor *Anatomii melancholii* starał się upodobnić swe życie do żywotu Demokryta, o czym pisał we wstępie do swego dzieła (w tłum. polskim (przyp. 16) s. 50–51). Zob. też: Babb (przyp. 13), s. 32–37; Starobinsky (przyp. 10), s. 53.

²¹ *Hippocrates...* (przyp. 3), s. 63.

²² Rütten (przyp. 2), s. 115 i 14–37.

naprzeciw niej zaś *Solitudo*, samotność — obie wyobrażone w postaci pejzaży ze zwierzętami. Poniżej ludzkie figury przedstawiają: melancholię miłosną (*Inamorato*), hipochondrię (*Hypochondriacus*), melancholię religijną czyli zabobon (*Superstitius*) oraz manię (*Maniacus*). U dołu znajdują się dwie rośliny: ogórecznik lekarski (*Berago*) i ciemiernik (*Helleborus*) będące tradycyjnymi lekarstwami przeciw melancholii.

Obecność ziół wskazuje, że Burton wiązał występowanie melancholii z istnieniem czarnej żółci (gr. μέλαινα χολή, łac. *atra billis*)²³. Medycyna grecka nauczała, że w ludzkim wnętrzu znajdują się cztery płyny: krew, flegma, żółć i czarna żółć. Ich wzajemna równowaga była przyczyną, a także oznaką zdrowia — zdrowie bowiem to stan harmonii i uporządkowania organizmu²⁴. Idealna harmonia nie jest jednak na ziemi w pełni możliwa: u każdego z żyjących śmiertelnych któraś z cieczy przeważa, a jej nadmiar determinuje jego naturę zarówno fizyczną, jak i psychiczną. Różnice w proporcjach płynów określają zatem ludzkie temperamenty czyli trwałe predyspozycje do pewnego rodzaju zachowań. Ta determinacja charakterologiczna uwarunkowana była również kosmologicznie. Człowiek w myśli starożytnej był wpisany w makrokosmos, którego sam — jako mikrokosmos — był odbiciem. Dlatego budującym świat fizyczny czterem elementom, wyrażającym porządek przyrody czterem porom roku i czterem etapom ludzkiego życia towarzyszyć musiały cztery temperamenty, wzbudzone przez cztery jednakowego rodzaju substancje²⁵ (patrz tabela na s. 36).

Różnice w temperamentach są na ziemi rzeczą normalną i oczywistą. Niemniej jednak, ugruntowane somatycznie odrębności psychiczne stać się mogły zaczątkiem choroby. W hipokratejskim piśmie *O wodzie, powietrzu i położeniu miejscowości* znajdujemy wzmiankę,

²³ W. Müri, *Melancholie und schwarze Galle*, [w:] *Antike Medizin*, red. H. Flashar, Darmstadt 1971, s. 165–191; Klibansky i in. (przyp. 17), s. 39. Zob. także cytowany powyżej wiersz Burtona o Demokrycie.

²⁴ Starobinsky (przyp. 2), s. 15.

²⁵ Flashar (przyp. 2), s. 23–39; Klibansky i in. (przyp. 17), s. 39–54; D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, tłum. J. Balbierz, „Literatura na Świecie”, 3(284), 1995, s. 145–148. — Koncepcja ta obowiązywała też w średniowieczu i renesansie, zob. Klibansky i in. (przyp. 17), s. 165–199, R. Jehl, *Melancholie und Acedia. Ein Beitrag zur Anthropologie und Ethik Bonaventuras*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1984 (= Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, N. F. t. 32), część I; J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 244–247.

| Temperament | Wywołujący go płyn | Właściwości | Odniesienia kosmiczne: | | |
|-----------------------|--------------------|--------------------|------------------------|---------------|---------------|
| | | | Wiek ludzki | Pora roku | Element |
| sangwiczny | rew | gorący-wilgotny | dzieciństwo | wiosna | powietrze |
| choleryczny | zółc | gorący-suchy | młodość | lato | ogień |
| <i>melancholiczny</i> | czarna zółc | <i>zimny-suchy</i> | <i>dajrzałość</i> | <i>jesień</i> | <i>ziemia</i> |
| flegmatyczny | flegma | zimny-wilgotny | starość | zima | woda |

że wraz z nastaniem jesieni i pojawieniem się północnego wiatru wzmagają się dolegliwości melancholiczne, które trapić poczynają ludzi „zółciowych” ($\chi\omicron\lambda\omega\delta\eta\varsigma$). A zatem, w odpowiednich okolicznościach przewaga czarnej zółci okazać się może groźna. Hipokrates pisał, że północny wiatr oziębia i wysusza organizm, redukując tym samym ilość lekkich cieczy i doprowadzając do stanu, w którym najcięższy, najzimniejszy i najgęstszy z płynów (czyli czarna zółc właśnie) zaczyna nadmiernie dominować²⁶. Nadmierna dominacja jednej z substancji zwiększa gwałtownie jej oddziaływanie, powodując tym samym zmiany chorobowe.

Wyrwana spod kontroli czarna zółc zaatakować może ciało albo mózg.

W ogólności — pisał w *Epidemiach* Hipokrates — będą melancholicy epileptyczni, a epileptycy melancholiczni; oba te stany określone są przede wszystkim przez kierunek, jaki przyjmie choroba: jeśli skieruje się ona głównie ku ciału, powstaje wtedy epilepsja, jeśli raczej przeciw duchowi — melancholia²⁷.

Melancholia zatem jako choroba jest w tym ujęciu stanem patologicznym ludzkiej *psyche* wywołanym przez nadmiar czarnej zółci zalegającej w ciele (*soma*).

Z analizy greckich źródeł wynika trojaki rozumienie melancholii. Po pierwsze, terminem tym określona została substancja fizyczna znajdująca się w człowieku, po drugie choroba umysłowa przez tę substancję wywoływana i po trzecie, w ujęciu przymiotnikowym, jeden z temperamentów, również biorący swój początek z przewagi owej substancji w trzewiach danego osobnika.

²⁶ Flashar (przyp. 2), s. 21–22.

²⁷ Cyt. za: Starobinsky (przyp. 2), s. 15.

Koncepcja czarnej żółci jest jednym z najbardziej niezwykłych pomysłów starożytności. Piszący o melancholii autorzy od Hipokratesa po lekarzy i myślicieli współczesnych są zgodni, że stan ów czy dolegliwość może mieć spontaniczny (endogeny) lub przynajmniej pozabawiony klarownych przyczyn charakter²⁸. W tym układzie poszukiwanie przyczyn melancholii w psychice cierpiącego na nią człowieka jest trudne, a często wręcz beznadziejne. Inaczej rzecz wygląda, gdy przyjmiemy somatyczny mechanizm powstawania melancholii: wtedy wystarczy jedynie wzbudzenie czarnej żółci, jakieś jej wyrwanie ze stanu homeostazy, by pojawiły się objawy choroby lub uciążliwości temperamentu. Z drugiej jednak strony, już w antyku twierdzono, że wyłączną przyczyną dolegliwości melancholicznych nie musi być pobudzenie czarnej żółci wywołane czy to przez czynniki wewnętrzne (np. złe trawienie), czy też zewnętrzne (np. pogodę). Przypomnijmy, że dla Homera $\chi\omicron\lambda\omicron\varsigma$ znaczyło zarówno „żółć”, jak i „złość”²⁹. Poruszenie zatem czarnej żółci spowodowane być może także przeżyciami psychicznymi. Fakt ów uświadamia całe *ingenium* koncepcji czarnej żółci. Homerycki *hōlos*, podobnie jak czarna barwa opisywanego płynu — kojarząca się ze śmiercionośnymi wodami „czarnej rzeki” czyli Styksu lub krwią hydry lerneńskiej (której trujące właściwości Sofokles określił wręcz przymiotnikiem *melancholos*) — odnoszą się do metaforycznego aspektu opisywanego zjawiska³⁰. Ciemnienie natomiast i gęstnienie krwi u osób chorych, ich

²⁸ Zagadnienie źródeł choroby melancholicznej do dziś stanowi przedmiot sporu wśród psychiatrów. Gdy Antoni Kępiński (*Melancholia*, Warszawa 1993⁴, s. 7–15) i Ludwig Binswanger (*Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen 1960, s. 19n.) przyjmują występowanie melancholii endogennej, to inni tego faktu nie uznają. Sigmund Freud widział każdą melancholię jako wynik narcyzmu (*Zatoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław etc. 1991, s. 295–308), Hubertus Tellenbach zaś jako patologiczne zakłócenie w funkcjonowaniu typu psychicznego, określonego mianem *typus melancholicus* (*Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1961, s. 44–102). Andrzej Leder (*Melancholie i rytuały*, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 74) pisze o powrocie we współczesnej psychiatrii do koncepcji „somatycznej”: „uczeni ustalili, że to po prostu zmiana wrażliwości postsynaptycznych receptorów katecholamin i 5-hydroksy-tryptofanu w mózgu jest wszystkim winna. Jak człowiek ma mało (albo dużo) 5-hydroksy-tryptofanu w głowie, to tęskni nie wiadomo za czym. Albo boi się nie wiadomo czego”. Z biologicznymi źródłami melancholii nadal jednak nie zgadzają się liczni psychiatrzy, zob. R. Stach, A. Zięba, *Człowiek, depresja, terapia*, Kraków 1992 (= Nauka dla Wszystkich, t. 449), s. 52–65.

²⁹ Müri (przyp. 23), s. 185–187.

³⁰ Starobinsky (przyp. 2), s. 14; tenże, *L'Encre de la Mélancholie*, „Nouvelle Revue

ciemne w kolorze wymioty czy ciemna barwa śledziony (przez wielu autorów uznawanej za siedlisko czarnej żółci, z czego w języku angielskim wzięło się terminologiczne utożsamienie organu i choroby w słowie *spleen*) nadały omawianej koncepcji znamion empirycznej rzeczywistości³¹. W ten sposób czarna żółć jawi się jako łącznik pomiędzy duszą a ciałem, raz przyjmując postać czysto materialną, drugi zaś raz uzyskując wymiar metafory. Dzięki nadaniu omawianej substancji binarnej natury, starożytni wyjaśnić mogli wzajemne relacje zachodzące pomiędzy duszą i ciałem. Przyczyna materialna określała zmiany w psychice człowieka — te zaś objawiały się w ciele. Z drugiej zaś strony, zmiany somatyczne wpływać mogły na stan ludzkiego ducha³².

Elastyczność i pojemność tak określonej koncepcji czarnej żółci wykorzystywana była w medycynie, filozofii, teologii i literaturze europejskiej nieprzerwanie od czasów greckich aż do końca wieku XVIII. Wracając do *Anatomii melancholii* Burтона (il. 7) powiemy, że malujące się na twarzy hipochondryka przygnębienie, podobnie jak ekstatyczne pobudzenie maniaka to najbardziej typowe, skrajne przejawy melancholii pojętej jako choroba psychiczna. W przypadku pierwszym w hipochondrii — tj. partii podżebrowej, żołądka — powstają trujące gazy, biorące się z niewłaściwego oczyszczenia krwi z czarnej żółci. Gdy substancja ta dotrze do mózgu, rodzi ona depresję i bezprzedmiotowy smutek. W przypadku drugim nadmierne ogrzanie czarnej żółci również powoduje jej uderzenie do mózgu, tym jednak razem owocujące napadem szaleństwa³³.

Française”, 11, 1963, s. 410–411; G. Bachelard, *L’Eau et les Rêves*, Paris 1947, s. 137–139; W. Klinger, *Ambrozja i Styks a woda życia i martwa. Studium mitologiczne porównawcze*, „Rozprawy Akademii Umiejętności: Wydział Filologiczny”, Seria II, 24(41), 1906, s. 347–372.

³¹ F. Kudlien, *Der Beginn des medizinischen Denkens bei den Griechen. Von Homer bis Hippokrates*, Zürich–Stuttgart 1967, s. 77–78; tenże, „Schwärzliche” Organe im frühgriechischen Denken, „Medizinhistorisches Journal”, 8, 1973, s. 53–88. — Na temat słowa *spleen*: U. Mohr, *Melancholie und Melancholiekritik im England des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M-Bern-New York-Paris 1990 (= Münsteraner Monographien zur englischen Literatur, t. 2), s. 7.

³² G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 21–22; J. Pigaud, *La maladie de l’âme. Etude sur la relation de l’âme et du corps dans la tradition medico-philosophique antique*, Paris 1981. Wzmiankowana labilność pojęcia czarnej żółci umożliwiła również przeniesienie go do retoryki: melancholiczny mógł być styl wypowiedzi retora czy same zdolności krasomówcze. Zob. L. T. Percy, *Melancholy Retoricians and Melancholy Rhetoric: „Black Bile” as a Rhetorical and Medical Term in the Second Century A. D.*, „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences”, 39, 1984, s. 446–456.

Melancholia miłosna — kolejna z wyszczególnionych przez Burtona odmian — miewa przyczyny psychiczne, gdyż nieszczęśliwe uczucie prowadzić może do stanu melancholicznego przygnębienia (na co wskazywał już Aretaios z Kapadocji)³⁴. Częściej jednak bierze ona swój początek bądź z nadmiernego ogrzania organizmu — ”spalenia” czarnej żółci powodującego gwałtowne podniecenie erotyczne w dolegliwości zwanej *melancholia adusta*³⁵ — bądź z melancholicznego temperamentu, predestynującego do przeżywania miłości jako stanu swoistego, słodyczą zabarwionego cierpienia. O tym ostatnim przypadku pisał Wawrzyniec Medyceusz:

Jest w naturze kochanków upodobanie do myśli smutnych i melancholii, które pośród westchnień i łez są pożywieniem ich miłosego głodu, a jednocześnie przeżywają oni największą radość i poczucie słodyczy. Wynika to, jak miemam, z faktu, że prosta i stała miłość bierze się z bogatej wyobraźni, a to poruszenie nie może się wytworzyć, jeśli nie ma u kochanka przewagi humoru [= płynu — W. B.] melancholicznego³⁶.

Melancholia religijna — burtonowska *superstitia* — jest dwojakiego rodzaju. *Melancholy of defect* to brak wiary, ociężałość i zleniwienie ducha. Jest to dolegliwość czysto psychiczna, za którą stoi średniowieczna koncepcja acedii, wywołanego przez diabelskie kuszenie zwątpienia co do spraw boskich — zwątpienia prowadzącego do smutku, strachu i rozpacz³⁷. Na przeciwnym biegunie sytuuje

³³ Narastające w ciągu wieków medyczne wyjaśnienia obu przejawów melancholii — choć wszystkie odwoływały się do czarnej żółci — różniły się między sobą co do określenia sposobu działania płynu (ogrzanie, oziębienie), jego wpływu na inne płyny i działania na organy ciała oraz duszy. Nie sposób przytaczać wszystkich funkcjonujących w literaturze antycznej, średniowiecznej i nowożytnej poglądów. Szerzej rzecz prezentują: Starobinsky (przyp. 2); Klibansky i in. (przyp. 17), część I; L. Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing (Michigan) 1951, s. 21–72; Delumeau (przyp. 25), s. 247–248. — O hipochondrii pisze Mohr (przyp. 31), s. 6–7.

³⁴ Starobinsky (przyp. 2), s. 25; ogólnie o melancholii miłosnej piszą: V. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, Berlin 1991, s. 77–95 i M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 103–108; M. Fumaroli, „*Nous serons guéris, si nous le voulons*”. *Classicisme français et maladie de l'âme*, „Le Débat”, 29, 1984, s. 95–108.

³⁵ Babb (przyp. 33), s. 157; Delumeau (przyp. 25), s. 254; M. A. Screech, *Montaigne and Melancholy. The Wisdom of the „Essays”*, Harmondsworth 1991, s. 26–27.

³⁶ Cyt. za: Delumeau (przyp. 25), s. 251. — Zob. też: A. Chastel, *Melancholia in the Sonets of Lorenzo de' Medici*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, 8, 1945, s. 64.

³⁷ Babb (przyp. 13), s. 94; Delumeau (przyp. 25), s. 258–261. — Na temat acedii zob. *Dygresję: Pojęcie acedii*.

się *melancholy of excess*, religijny entuzjazm czyli rodzaj manii, biorący swój początek z aberracji umysłowych, poruszających jednak czarną żółć. Dodajmy, że i w tym drugim przypadku może zajść sytuacja odwrotna, a mianowicie religijne szaleństwo wyniknie z uprzedniego zaburzenia w funkcjonowaniu czarnej żółci³⁸.

Nowością w stosunku do dotychczas omówionych genetycznych uwarunkowań melancholii jest w jej odmianie religijnej możliwość wywołania choroby przez czynniki nadprzyrodzone. Platon w swojej koncepcji manii (do której przyjdzie nam jeszcze powrócić) rozróżniał zesłane z nieba natchnienie oraz szaleństwo będące chorobą. Czasy nowożytne dostrzegły w herezjach oraz „inwazji” czarownic sprawkę diabelską, twierdząc jednocześnie, że moce piekielne najłatwiej opanovać mogą duszę melancholika. Luter w *Rozmowach przy stole* przypomniał powiedzenie, iż *caput melancholicum diaboli est balneum* (*Tischreden*, I, 122)³⁹.

Filozof Demokryt u Burtona nie wygląda ani na opętanego religijną dewiacją, ani na maniaka, ani na nieszczęśliwie zakochanego. Daleko mu też do stanu zazdrości. Upozowanie natomiast i astrologiczny znak Saturna wiążą go z hipochondrykiem, samotna zaś medytacja z *solitudo*. Wycofanie się z życia do miejsc ustronnych to postawa typowa nie tylko dla melancholików, ale dla wszystkich myślicieli, a także ludzi szukających cnotliwego spokoju (*ataraksja*, o której mówi *List 17*)⁴⁰. Co natomiast wiąże osobę Demokryta z depresją hipochondryka?

Możliwość połączenia melancholii z predyspozycjami filozoficznymi zarysowana została w szkole Arystotelesa. W słynnym rozdziale pierwszym *Problematu XXX z Zagadnień przyrodniczych* (Προβλήματα, *Problemata physica*), rozdziale będącym najprawdopodobniej dziełem Teofrasta, ucznia Arystotelesa, czytamy:

³⁸ Babb (przyp. 13), s. 93–94. — Burton zaciera w swej koncepcji wcześniejszą różnicę pomiędzy „winą religijną” (chorobą świadomości) a melancholią (wywoływana przez czarną żółć). Zob. N. L. Brann, *The Problem of Distinguishing Religion's Guilt from Religious Melancholy in the English Renaissance*, „Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association”, 1, 1980, s. 69.

³⁹ Starobinsky (przyp. 2), s. 11; L. F. Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 23–25 i 27–31; Delumeau (przyp. 25), s. 260–262; W. Schleiner, *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, t. 10), passim; M. Préaud, „*De Melencolia D*”. (*La mélancolie diabolique*), „Les Cahiers de Fontenay”, 10–11, 1978, s. 123–138; tenże, *Saturne, Satan, Wotan et Saint Antoine Eremite*, tamże, 33, 1983, s. 81–102.

⁴⁰ U. Hoff, *Meditation in Solitude*, „Journal of the Warburg Institute”, 1, 1937–1938, nr 3, s. 293–294; Ważbiński (przyp. 14), s. 9–12.

Dlaczego wszyscy mężowie, którzy byli niepospolitymi albo w zakresie filozofii, albo jako mężowie stanu, albo w dziedzinie poezji, albo w umiejętnościach, odznaczeni się usposobieniem melancholicznym (953a, 10–15)⁴¹.

Znamienny jest pełen zdziwienia ton owego pytania, rozpoczynającego cały tekst. Melancholii nie uważano za rzecz wzniosłą, ani gdy była chorobą psychiczną (co oczywiste), ani gdy przybierała jedynie postać temperamentu. Po poddaniu ludzkich charakterów wpływowi planet — co nastąpiło ostatecznie we wczesnośredniowiecznej nauce arabskiej — jako dzieci Saturna wymieniano m.in.: samobójców, żebraków, czyścicieli kloak, wieśniaków, kupców, grabarzy oraz kuter-nogi⁴². Jeśli więc u ludzi niezwykłych stwierdzano występowanie znamion melancholii (a *Problemat XXX, 1* przywołuje na dowód postaci Heraklesa, Ajasa, Bellerofonta, Empedoklesa, Platona, Sokratesa „oraz wielu innych sławnych mężów” — 953a, 27–29⁴³), wymagało to specjalnych wyjaśnień.

Teofrast przede wszystkim stwierdza, że ludzie genialni są melancholikami z natury (μελαγχολικὸς διὰ φύσιν). Przyczyną melancholii jest nadmiar czarnej żółci. Płyn ów stanowi dla Teofrasta mieszaninę zimną i gorącą. Stany patologiczne powstają wtedy, gdy ciecz owa staje się zbyt gorąca lub zbyt wyziębiona. Gorąco wywołuje stany pobudzenia i ekstazy, szaleńczej odwagi, ale też epilepsji. Zimno na odwrót, prowadzi do ospałości, paraliżu, depresji, stanów lękowych i myśli samobójczych. Zdarzają się jednak ludzie, u których czarna żółć pozostaje w termicznej mierze. Ci nie są chorzy, przeciwnie są całkiem normalni (οἱ πολλοὶ), tyle że — podobnie jak w koncepcji Hipokratesa — wyposażeni w melancholiczny temperament. Gwarancją normalności jest owo „umiarkowanie” czarnej żółci — arystotelesowska zasada złotego środka (το μέσον)⁴⁴.

⁴¹ Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, tłum. L. Regner, Warszawa 1980, s. 316. Pełny tekst grecki podają Klibansky i in. (przyp. 17), s. 59–76. Dwie najważniejsze wersje łacińskie z nowożytnych wydań Arystotelesa przytacza Screech (przyp. 35), *Appendix B* (s. 171–174). — Analiza tekstu: Klibansky i in. (przyp. 17), s. 76–92; Flashar (przyp. 2), s. 61–65 (tam także przypisanie *Problematu XXX, 1* Teofrastowi — s. 61); Rütten (przyp. 2), s. 74–77; Földényi (przyp. 39), s. 20–22; Birnbaum, Olsson (przyp. 25), s. 149–152.

⁴² Klibansky i in. (przyp. 17), s. 552–554.

⁴³ Arystoteles (przyp. 41), s. 316–317.

⁴⁴ F. Wehrli, *Ethik und Medizin. Zur Vorgeschichte der aristotelischen Mesonlehre*, [w:] tegoż, *Theoria und Humanitas. Gesammelte Studien zur antiken Gedankenwelt*, Zürich 1972, s. 181n.

Stan termicznej równowagi czarnej żółci nie oznacza bynajmniej stałej jej temperatury. Waha się ona, tyle że w pewnej granicy. Efektem owych zmian są różnice w nastroju ludzi obdarzonych melancholicznym temperamentem. Czasem bywają oni przygnębieni (jak burtonowski hipochondryk), czasem zaś pobudzeni⁴⁵. Pobudzenie jest źródłem ich „niezwykłości” (περιττός — w pozytywnym sensie tego słowa). Wynika ono oczywiście z podgrzania czarnej żółci.

Wielu [...] popada w chorobę szału i zachwycenia — pisał Teofrast — z tego powodu, że to gorąco jest w sąsiedztwie miejsca, które jest ośrodkiem myślenia. Stąd biorą się Sybille, wieszczkowie i wszyscy natchnieni przez bogów, gdy stają się takimi nie w następstwie schorzenia, lecz dzięki wrodzonemu usposobieniu. Marakos Syrakuzańczyk był wyborniejszy jako poeta, gdy był w stanie zachwycenia (954a, 34–40)⁴⁶.

Gdy podgrzanie czarnej żółci jest nadmierne, patologiczne, rodzi się choroba lub opętanie, gdy jednak trzyma się ono miary — czyni ludzi znamienitymi w filozofii, poezji czy umiejętnościach (sc. sztukach w greckim tego słowa rozumieniu).

Koncepcja perypatetycka czerpie tu z platońskiej teorii manii, o której wzmiankowaliśmy już powyżej. Platon w *Fajdrocie* (244a) rozróżniał dwa rodzaje manii: jedną chorobliwą, ludzką i drugą boską, rodzaj natchnienia przez siły nadprzyrodzone. Ta druga mania jest udziałem wyroczni delfickiej, sybill i wieszczków, a także prawdziwych poetów, tworzących pod natchnieniem⁴⁷. Niezwykłość „normalnych” (πολλοί) melancholików bierze się więc stąd, że podgrzana czarna żółć uruchamia komunikację ze światem boskim, otwierając ludzki umysł na sprawy niedostępne zwykłym śmiertelnikom.

Myśl zarysowana w *Problemacie XXX, 1* podjęta została w okresie renesansu, najpierw przez Marsilia Ficina, a następnie przez innych autorów⁴⁸. *Melancholia generosa*, choć nie szczędziła swym posiadaczom gorzkich chwil depresji (do czego jeszcze wrócimy), stała się na

⁴⁵ Klibansky i in. (przyp. 17), s. 80.

⁴⁶ Arystoteles (przyp. 41), s. 320.

⁴⁷ Klibansky i in. (przyp. 17), s. 90–91; Flashar (przyp. 2), s. 62–63; Bader (przyp. 32), s. 22–28; Birnbaum, Olsson (przyp. 25), s. 148; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pajęc*, Warszawa 1976, s. 112; R. i M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963, s. 98–99.

⁴⁸ Klibansky i in. (przyp. 17), część III; S. Swieżawski, *Dzieje filozofii europejskiej XV wieku*, t. 6: *Człowiek*, Warszawa 1983, s. 161; Screech (przyp. 35), s. 27–33.

długie wieki swoistym znakiem wybrania, stygmatem geniuszu. Jeszcze Gustaw Flaubert szydził w swym *Słowniku komunałów*, że melancholia to „oznaka wzniosłego ducha i wytworności serca”⁴⁹.

Demokryt z Abdery Burtona, podobnie jak sam autor *Anatomii melancholii* niewątpliwie przynależą do kategorii melancholików genialnych. To samo powiedzieć też można o Demokrycie Rosy. A jednak, ich melancholia wykracza poza perypatetycko-ficinowskie rozumienie owego zjawiska. Robert Burton pogrążony był w depresji także z powodu panującego w otaczającym go świecie chaosu i zła. Jego książka zarysowuje utopijną wizję państwa doskonałego, opartego na hierarchicznych stosunkach społecznych i jednym wyznaniu chrześcijańskim. Melancholia — twierdził on — rodzi się również z nieporządku i zachwiania właściwych struktur organizujących ludzkie życie. Utopia wolna ma być od melancholii⁵⁰. Demokryt Rosy siedzi wśród ruin i szczątków. Śmiech jego — jak głosi napis — zahamowany został przez zadumę wywołaną myślami o nieuniknionym końcu wszystkiego. Chodzi tu oczywiście nie o stan przepracowania umysłowego, na który zwrócił po raz pierwszy uwagę Rufus z Efezu, pisząc: „Illi qui sunt subtilis ingenii et multae perspicationis, de facili incidunt in melancholias”⁵¹. Rozstrzygająca jest tu sama natura myślenia.

Mam wprowadzić władzę nad aktami myślenia — zauważył Józef Tischner — to znaczy mogę myśleć lub nie myśleć, ale nie mam władzy nad jego owocami. Skoro już zacząłem myśleć według logiki prawdy, nie mogę nie przyjąć owoców myślenia⁵².

Myślenia nie da się „wyłączyć”. Kto raz zacznie myśleć, ten w pewnym momencie zostaje przez skutki myślenia opanowany. Demokryt zatem mógł się stać figurą melancholii w momencie, w którym przypisano mu odkrycie prawdy o świecie, prawdy, że *omnium vanitas*. Zrodzona z wolnej woli refleksja opanowała myśliciela, wzięła go niejako w posiadanie. Mówi się: „prawda zobowiązuje”. Dodać trzeba, że prawda też czasem przygniata i przygnębia.

⁴⁹ G. Flaubert, *Słownik komunałów*, Kraków-Warszawa 1992, s. 74.

⁵⁰ Starobinsky (przyp. 10), s. 64–72; Babb (przyp. 13), s. 81–84; W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M 1969, s. 22–37.

⁵¹ Cyt. za: Klibansky i in. (przyp. 17), przyp. 130 na s. 103. — Zob. także: P.-K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991, s. 110–115.

⁵² J. Tischner, *Myślenie religijne*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 346.

Przedstawiona na obrazie Rosy melancholia filozofa to zatem stan duchowy wynikający z odkrycia kruchości wszystkiego, co jest na ziemi. To rezultat pograżenia się myślą w smętnym losie wszystkiego bytu. *Democritus est in omnium fine defigitur*. Taki rodzaj melancholii, jakieś duchowe poczucie marności świata — *Weltschmerz* — pojawiło się po raz pierwszy w Europie po Czarnej Śmierci i trwało do końca średniowiecza⁵³. Po raz drugi natomiast dało o sobie znać właśnie w wieku XVII, po rozpadzie religijnym Zachodu i spowodowanych tym faktem wojnach⁵⁴. W dziele Rosy więc „czarnożółciowe” usposobienie Demokryta schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca duchowemu aspektowi melancholii. Rola czarnej żółci sprowadzona zostaje jedynie do warunku możliwości melancholii, czyli w naszym przypadku do „genialnego” temperamentu⁵⁵.

Analiza ikonograficzna pokazała, że ów duchowy aspekt melancholii wiąże się z wanitatywną wymową obrazu, z zawartym w nim sensem alegorycznym. Słuszności tego stanowiska można dowieść i inaczej, schodząc w interpretacji głębiej, na ten poziom, gdzie „widzenie rozpoznające” zazębia się z „widzeniem widzącym”⁵⁶. Potwierdzenie słuszności wyznaczy jednocześnie granice interpretacji ikonograficznej. Wskaże też *jak* zamyślenie Demokryta i alegoria *vanitas* skorelowane zostały ze sobą w formalnej warstwie ryciny, prowadząc do ukonstytuowania się obrazu stanu melancholicznego. W konsekwencji sformułować będziemy mogli pierwsze wnioski odnoszące się do zagadnienia melancholii świata.

Konstrukcja dzieła daje najpierw wrażenie całkowitego wtopienia Demokryta w strukturę obrazu. I tak, ułożenie głowy, tułowia i lewej nogi filozofa znajduje kontynuację w diagonalnym biegu chmur oraz ukośnego fragmentu architektury obok i za myślicielem. Równoległe względem siebie przedramiona powtarzają jakby ukierunkowanie obelisków po lewej stronie. Konary drzew współgrają zarówno z pozycją przedramion i ramion, jak tułowia i lewej nogi filozofa.

⁵³ Friedrich (przyp. 34), s. 45–59; Delumeau (przyp. 25), s. 243; H. Heger, *Die Melancholie bei den französischen Lyriken des Spätmittelalters*, Bonn 1967; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1967, t. 1, s. 73–80; K. Heitzmann, *Der Weltschmerz in den europäischen Literaturen*, [w:] *Europäische Romantik II*, Wiesbaden 1982 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, t. 15), s. 57.

⁵⁴ K. Obermüller, *Studien zur Melancholie in der deutschen Lyrik des Barock*, Bonn 1974 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, t. 19), s. 44–53.

⁵⁵ Podkreślmy z naciskiem, że czysto psychiczna koncepcja melancholii przyjęta została dopiero w wieku XIX. Zob. rozdział *Nierozstrzygalny zaświat*, s. 92.

⁵⁶ Por. rozdział poprzedni, s. 24.

Wreszcie zgięta w kolanie prawa noga Demokryta włącza się w rząd horyzontalnych prostokątów wyznaczonych przez trumnę i rzeźbioną płytę. Myśliciel z Abdery istnieje w ten sposób jako element w kompozycyjnej sieci akwaforty, przez co odczytywać go możemy jako jeden z równorzędnych względem innych znaków. Jeżeli więc każdy z przedstawionych przez Rosę przedmiotów, obojętnie czy to drzewo, zwierzę czy ludzkie dzieło, zamienia się w wyobrażenie przemijania (drzewa usychają, zwierzęta są martwe, twory rąk ludzkich rozpadają się i niszczej), to włączony w strukturę obrazu medytujący Demokryt, ukazany jako figura melancholiczna, w tym totalnym procesie dezintegracji ma również swoje miejsce. I to na równych prawach z pozostałymi rzeczami.

Walter Benjamin dostrzegł w melancholii barokowej ładunek prawie że nihilistyczny. W swej książce o genezie niemieckiego dramatu tragicznego (*Trauerspiel*) stwierdzał on, że w wieku XVII księga natury i ludzkie dzieła jawiły się wyłącznie jako obszar dokonanego, dokonującego się aktualnie lub następującego z pewnością w przyszłości totalnego zniszczenia. Nie sam fakt przemijania wszechrzeczy — oczywisty przecież we wszystkich czasach — był tu jednak najważniejszy. Istotne stawało się przeświadczenie, że: „Tam, gdzie średniowiecze przedstawiało kruchość rzeczy tego świata i przemijalność stworzenia jako stacje na drodze zbawienia, [tam] niemiecki dramat tragiczny pogrąża się całkowicie w beznadziejności”⁵⁷. Przemijalność więc stawała się rzeczywistością ostateczną. Wszystko dąży do upadku i zagłady. Upadek i zagłada to istota dziejów. Benjamin pisał:

również dla poetów tego okresu natura pozostawała wielką nauczycielką. Ale zjawia się im ona nie w pąkach i rozkwicie lecz pod postacią tworów przejrzalnych i rozpadających się. Natura staje przed nimi jako wieczne przemijanie, w niej atoli saturniczne spojrzenie każdego pokolenia odkrywa historię [...] W upadku, i wyłącznie w nim, [...] zdarzenie historyczne wkracza na scenę⁵⁸.

Upadek i przemijanie powodują, że świat jawi się jako ruina. Ruina to zespół nie powiązanych w logiczną całość fragmentów. To *membra disiecta* pozbawione pełni własnej istoty. Świat jest niczym więcej jak zespołem nie pasujących do siebie kawałków. Nie ma więc żadnego wyższego *sensu*, który jednoczyłby rzeczy, zjawiska i zda-

⁵⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M 1993⁶, s. 62.

⁵⁸ Tamże, s. 157.

rzenia. Przemijalność zatem staje się eksplikacją prawdy, że żyjemy we władzy przypadku. Lub że możliwość dotarcia do sensu została nam zabrana⁵⁹.

Człowiek jednak potrzebuje sensu. Dlatego najpierw w ruinach i fragmentach dostrzega hieroglify — tajemne znaki jakiejś niedostępnej mu pełni. Następnie z tych znaków tworzy sam, arbitralnie, nowe całości. Te ludzkie konstrukty sensu to alegorie — próby wtórnego ożywienia martwych fragmentów przez budowę z nich sztucznego gmachu znaczenia⁶⁰.

Praca taka jednak dać może jeden efekt. „Alegorie — stwierdza Benjamin — są w królestwie myśli tym, czym ruiny w królestwie rzeczy”⁶¹. *Membra disiecta* nie są materiałem na trwałe gmachy. Dlatego barokowe alegorie uzyskują jedyny możliwy sens: mówią o przemijaniu. W tym momencie stają się językiem melancholii, bo w niej właśnie „uczucie ożywia spustoszały świat na sposób maski, aby w spojrzeniu nań uzyskać zagadkowe zadowolenie”⁶². Ruiny zatem stają się w rękach melancholików hieroglifami przemijania i w ten sposób na nowo ożywione budują sztuczne całości wyrażające konwencjonalną mową alegorii prawdę, iż *vanitas vanitatum et omnium vanitas*.

Melancholiczny człowiek również staje się częścią owej skazanej na rozpad totalności. Nie na darmo bohaterem barokowych utworów bywał książę — z pozoru bogaty i szczęśliwy, a w gruncie rzeczy trawiony smutkiem przemijania — lub „wydziedziczony monarcha”, figura ludzkiego losu rozumianego jako stan wygnania z raju i wegetowanie w smutnym świecie, podczas gdy w Edenie było się panem — twórcą nazw dla istot żyjących⁶³. W tym miejscu rodzi się jednak pytanie: skoro człowiek jako jedyny byt na ziemi świadomy jest kruchości wszystkiego, czy może on być traktowany na równi z pozosta-

⁵⁹ Tamże, s. 155–160; W. van Reijen, *Labirynth und Ruine. Die Widerkehr des Barock in der Postmoderne*, [w:] *Allegorie und Melancholie*, red. W. van Reijen, Frankfurt/M 1992, s. 267–268.

⁶⁰ Benjamin (przyp. 57), s. 146–152; Bader (przyp. 32), s. 66–74.

⁶¹ Benjamin (przyp. 57), s. 156.

⁶² Tamże, s. 120 — w tłumaczeniu polskim tego fragmentu książki (*Dramat tragiczny i tragedia*, tłum. M. Sugiera, „Literatura na Świecie”, 3(184), 1995), s. 95.

⁶³ Tamże, s. 122–125 (w tłum. polskim s. 97–101); R. Kuhn, *The Demon of the Noon-tide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, s. 101–108. Porównanie losu człowieka do losu „wydziedziczonego króla” pochodzi od Pascala, zob. *Myśli*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1977, 269 (s. 114). W doświadczeniu tego rodzaju Hans Jo-nas odnalazł siedemnastowieczne echa gnostycyzmu (*Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 339–340).

łymi rzeczami i stworzeniami? Wszak siedemnastowieczna ontologia silnie podkreślała za Kartezjuszem całkowitą rozdzielność i nieprzystawalność *rerum extensarum* i *rei cogitantis*.

Zaproponowana przez nas lektura struktury formalnej dzieła Rosy nie jest jedynym sposobem czytania owego obrazu. Nietrudno zauważyć, że postać Demokryta traktować można jako dominantę akwaforty. Wtedy górna partia wielkiego konaru drzewa, która „celuje” w głowę i podpierające ją przedramię, uwypukli centralne usytuowanie filozofa. Podobną funkcję spełniają zmierzające ku niemu diagonalnie z lewej i prawej, a także poziomy ciąg prostokątów. Od szczytków zwierząt po prawej, poprzez kamień z literami, wiedzie wektor ku prawej ręce myśliciela. Szczytki po lewej stronie skierowane są ku jego lewej stopie. A zatem, Demokryt skupia w sobie to wszystko, co widzimy na obrazie. To on, jako myślący podmiot — *res cogitans* — roztrząsa rozkład i przemijanie świata.

Człowiek więc nie poddaje się całkowicie powszechnemu rozpadowi. Nie poddaje się jako „rzecz myśląca”, jako twórca alegorii. Skoro zaś tak, to może przemijalność nie jest ostatecznym jego przeznaczeniem. Kilkakrotnie już próbowano w takim właśnie duchu korygować tezę Benjamina. Jeśli akwaforta Castiglione’a (il. 8) nosi napis „gdzie niepokój, tam cnota” (*Ubi Inletabilitas ibi Virtus*), postać zaś kobiety na obrazie Fetiego przypomina pokutującą Magdalenę⁶⁴, to w barokowej melancholii wanitatywnej widzieć jednak można — podobnie jak w myśli średniowiecznej — „stację na drodze zbawienia”. Poprzez przeżycie marności i totalnej przemijalności wszystkiego, co ziemskie, wznieść się łatwiej ku temu, co prawdziwe i nieprzemijające. Wszak *ruina* po łacinie oznacza upadek. Świat w ruinie to zatem świat po upadku czyli po grzechu pierworodnym. A jeśli tak, to wskazuje on jednak na jakąś teologiczną pełnię, która wtórnie dopiero uległa rozkładowi i fragmentacji i która znów może powrócić⁶⁵. Od rozmyślań wanitatywnych wiedzie więc droga ku pocieszeniu i ugruntowaniu wiary religijnej⁶⁶. Święty Paweł pisał: „Bo smutek,

⁶⁴ Por. przyp. 17; Hohl (przyp. 9), s. 39; F. Bardon, *Le thème de la Madelaine pénitente au XVIIe siècle en France*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31, 1968, s. 274–306.

⁶⁵ B. S. Turner, *Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil*, tłum. K. Menke, [w:] *Allegorie...* (przyp. 59), s. 219.

⁶⁶ Watanabe-O’Kelley (przyp. 7), s. 45–46; H.-J. Schings, *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, [w:] *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, red. R. Grimm, Frankfurt/M 1971, t. 1, s. 22–23; Kuhn (przyp. 63), s. 115–119.

który jest wedle Boga, pokutę ku zbawieniu nieodmienną sprawuje; lecz smutek świecki śmierć sprawuje” („tristitia secundum Deum salutem stabilem operator, tristitia saeculi mortem operator” — 2 Kor. 7, 10). Obok acedii czyli *tristitiae saeculi* istnieje smutek pozytywny, prowadzący ku zbawieniu (*tristitia secundum Deum*)⁶⁷.

Demokryt Rosy, stanowiąc centrum obrazu, wybija się spośród innych bytów. Wybija się jako przedmiot myślący, jako ciało natomiast pozostaje w okowach przemijania. To bowiem jedynie jego cielesna powłoka rozpadnie się, spocznie w trumnie i w końcu zamieni się w szkielet podobny do ukazanego w akwafortcie⁶⁸. Pomimo to jednak, patrząc na *Medytującego Demokryta*, trudno dopatrzeć się w owym dziele charakteru w pełni konsolacyjnego. Potwierdza to tak napis, jak i trzecia, ostatnia już droga lektury. Akwaforta ma kompozycję otwartą. Arbitralne obciążenie jej boków i górnej krawędzi powoduje, że przedstawione formy (fragmenty architektoniczne i konary drzew) rozchodzą się promieniście od centrum ku peryferiom. Skoro zaś ośrodkiem układu jest postać filozofa, kompozycję czytać możemy od niego ku ramom. Fakt ów dodatkowo podkreślony został przez ułożenie chmur, wznoszących się diagonalnie od Demokryta w górę, by następnie, przy krawędzi dzieła, zawrócić ku drzewom i zatracić się (rozproszyc) w szczytowej części przedstawienia.

Lektura od centrum ku krawędziom byłaby niemożliwa tylko wtedy, gdyby peryferie obrazu nie odgrywały żadnej roli. Dzieje się tak np. w *Medytującym filozofie* Rembrandta z Luwru (pocz. lat trzydziestych w. XVII), gdzie partia oświetlona, sklepienie i schody wydzielają z prostokąta płótna okrąg otaczający zadumaną postać ludzką. W ten sposób zmuszeni jesteśmy skupić się na człowieku i cały obraz traktować jako wyrażenie jego zamyślenia⁶⁹. U Rosy dzieje się inaczej. Dynamika układu pozwala czytać kompozycję od postaci Demokryta ku peryferiom. A zatem, od medytującego myśliciela prowa-

⁶⁷ U. Horstmann, *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärtzes Gefühl*, Essen 1985, s. 58–59; R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 49–51. — Cytat z Pisma Świętego w tłumaczeniu ks. J. Wujka.

⁶⁸ „Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius?” żali się słowami św. Pawła (Rz 7, 24) uwieczniona we „frasobliwym” szkielecie dusza na miedziorycie Boëtiusa a Bolswert ilustrującym traktat *Pia Desideria* Hermana Hugo (T. Chrzano-wski, *Szkielet frasobliwy*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 393–394). Współgra to doskonale ze stanem Demokryta u Rosy.

⁶⁹ J. Kordys, *Mózg i znaki*, Warszawa 1991, s. 124–137; dane o obrazie: G. Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart, Zürich 1987, s. 198.

dzi droga ku szczątkom zwierząt, ku obeliskom, ruinom, chmurom oraz drzewom. Jest to droga dyfuzji i rozkładu, marsz od skupionego, zorganizowanego i spójnego środka ku obrzeżom, gdzie panuje chaos.

Lektura trzecia prowadzi do wniosków sprzecznych z wynikami lektury drugiej. Gdy poprzednio dominowała tendencja dośrodkowa, teraz panuje odśrodkowa. Jeśli zatem ruch skupiający łączyliśmy z transcendentальnym (w sensie kantowskim) charakterem ludzkiej świadomości, z jej przekraczaniem okowów rozkładu, to teraz aktywność owa ponosi klęskę. Myśl ludzka roztopiać się zdaje i rozpraszać w królestwie śmierci, tracąc swój uprzedni impet i zbornosć.

W ten sposób dotarliśmy do granic ikonograficznej interpretacji dzieła Rosy. A mówiąc dokładniej: wykraczamy poza horyzont alegorii, i dlatego zniknąć musi ikonologia jako metoda stworzona dla wyjaśniania takich właśnie form obrazowania.

Postać Demokryta narusza strukturalną spójność akwaforty. Narusza w ten sposób, że uniemożliwia jednoznaczne odczytanie kompozycji dzieła (lektura druga *versus* lektura trzecia), będąc jednocześnie w pełni w nią wpisana (*vide* lektura pierwsza). Jest więc składnikiem, którego sens w ramach całej struktury obrazu pozostaje w sposób niemożliwy do usunięcia — dwuznaczny: Demokryt zarówno skupia jak, i „wypromieniowuje” kompozycję akwaforty. Jego postać można więc nazwać *nierozstrzygalnikiem*, gdyż:

Nierozstrzygalne w danym systemie formalnym jest twierdzenie, które ze względu na odnośny system aksjomatów nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe. Analogicznie [...] słowa nierozstrzygalne: są to terminy, których podwójny sens nie daje się opanować⁷⁰.

Pojęcie nierozstrzygalności zrobiło w humanistyce karierę za sprawą dekonstrukcjonizmu. Odnalezienie w tekście słów nierozstrzygalnych rozbija jednorodność znaczeniową wypowiedzi i stanowi dowód na niemożność pełnego opanowania języka.

Być może — mówił Jacques Derrida — słowa tego typu lepiej niż inne wyznaczają miejsca, w których dyskurs nie może już panować, osądzać, rozstrzygać: pomiędzy tym, co pozytywne i tym, co negatywne, dobre i złe, prawdziwe i fałszywe⁷¹.

⁷⁰ V. Descombes, *Różnica*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, [w:] *Derridiana*, opr. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 74–75.

⁷¹ *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacquesem Derridą*, tłum. B. Banasiak, [w:] *Derridiana* (przyp. 70), s. 17.

Demokryt Rosy także nie może panować, osądzać czy rozstrzygać. Napis określa jego stan imiesłowem *defigitur*. *Defigo* oznacza zaś nie tylko „utkwic w czymś wzrok”, ale też „być pogrążonym w myślach”, „tkwic głęboko”, a przede wszystkim (w *passivum*) — „uczynić nieruchomym, stać się bezwładnym”⁷². *Defigitur* mówi więc o takim rodzaju zapatrzenia i zamyślenia, które prowadzi do znieruchomienia, stagnacji i obezwładnienia. Słowo to określa stan nieusuwalnie dwuznaczny, stan myślenia i patrzenia, a więc skupienia, które samo siebie znosi w procesie stagnacji i obezwładnienia, czyli *de facto* hamuje wszelką intelektualną aktywność.

Skąd wzięła się w dziele Rosy nierozstrzygalność? Jak się wydaje, powodem jej pojawienia się była sama melancholia. Przy całej wielokształtności interesującego nas zjawiska jedno pozostaje w nim stałe, to mianowicie, że przeżycie melancholiczne w jakiejś przynajmniej części zawsze wiąże się z bezprzedmiotowym smutkiem, stanami zahamowania aktywności i pełną dyfuzji ociężałością. Melancholia pokrewna jest rozpraszającemu się milczeniu⁷³. Cytowaliśmy już wypowiedzi na ten temat. Dodajmy do nich jeszcze dwie. Ephraim Chambers zauważał w początkach wieku XVIII, że melancholia „jest nazwą dolegliwości [...] bez gorączki i zawsze towarzyszy jej strach, ociężałość i smutek bez żadnej konkretnej przyczyny”⁷⁴. Andreas Tscherning w wierszu *Melancholia mówi* napisał: „Ich Mutter schweren bluts”⁷⁵.

Tę ociężałość i depresyjny smutek objawiają się przy tym zazwyczaj jakoś „nie do końca”. Marsilio Ficino pisał do Giovanniego Calvanti o swym melancholicznym temperamencie:

Z powodu przesadnej bojaźliwości, o którą czasami mnie oskarżałeś, narzekam na mój melancholiczny temperament, który wydaje mi się rzeczą bardzo gorzką i który nieco tylko potrafię złagodzić i osłodzić grą na lutni⁷⁶.

⁷² *Słownik łacińsko-polski*, Kraków 1907, s. 231. Co dziwne, słownik Du Cange’a nie notuje interesującego nas słowa.

⁷³ L. Völker, *Muse Melancholie — Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltly bis Benn*, München 1978, s. 7; J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris 1987, s. 18–35; Friedrich (przyp. 34), s. 13; Benjamin (przyp. 57), s. 200.

⁷⁴ Cyt. za: Mohr (przyp. 31), s. 8.

⁷⁵ A. Tscherning, *Melancholey Redet selber*, [w:] „*Komm, heilige Melancholie*”. *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, opr. L. Völker, Stuttgart 1983, s. 303.

⁷⁶ Klibansky i in. (przyp. 17), s. 372 i 389–390. Zob. też: H. Böhme, *Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik*, [w:] tegoż, *Natur und Subjekt*, Frankfurt/M 1988, s. 256–257.

Ta niewesoła ocena własnego usposobienia nie przeszkodziła mu jednak uznać melancholii za boski dar Saturna. Cierpienia zatem mogły być na tyle duże, by przysłonić znamię genialności. Melancholia jest stanem, który — pomijając przypadki kliniczne — charakteryzuje się zahamowaniem zdolności do popadania w skrajności, a w konsekwencji zastopowaniem aktywności i dyfuzyjnością. Pisał o tym Charles d'Orleans, pokazując jak wytryskująca z jego melancholii woda nadziei nie potrafi nic zdziałać, bo gdy zmieszać ją z atramentem, przychodzi Fortuna i niszczy papier, na którym chciało się pisać:

Z głębokiej mojej melankolii studni
Wodę Nadziei uparcie dobywam,
Pokoju żądny, wszak często odkrywam,
Wody w niej nie masz, tylko echo dudni.

To znów się wzruszy, zmaci i zabrudni,
Gdy właśnie czystą i przejrzystą była,
Z głębokiej [mojej melankolii studni
Wodę Nadziei uparcie dobywam.]

W niej atramenty rozcieram w południe,
Nad wierszem ślęcząc, aże nieżycziwa
Fortuna najdzie, papier porozrywa,
Na powrót ciska, co przyszło tak żmudnie,
W głęboką [mojej melankolii studnię].⁷⁷

Sytuacja w dziele Rosy jest podobnej natury. Zamyślenie Demokryta nie pozwala widzieć w alegorii *vanitas* ostatniego słowa o przeznaczeniu świata. Myśl ludzka bowiem zdaje się transcendować śmiertelność ziemskich substancji. Ta sama jednak myśl nie potrafi wznieść się ku pełnej nadziei, znajdując „zagadkowe zadowolenie” w kontemplacji chaosu przemijających bytów. W ten sposób obraz Rosy nie jest ani czystą alegorią *vanitas*, ani prostym wyobrażeniem zadumanego myśliciela. Wyraża natomiast *stan* melancholiczny. Czyni to nie omownie, poprzez emblematy i zewnętrzne znaki, lecz ukazując jądro melancholicznego umysłu, mechanizm jego funkcjonowania.

Anatomia melancholii Burтона sprawia wrażenia chaotyczne, jest pełna dygresji i różnych *modi* pisarskiego stylu. *Democritus iunior* nie postępował jednak nielogicznie. Tworząc opartą na logice

⁷⁷ Ch. d'Orleans, *Rondo*, tłum. J. Lisowski, [w:] *Antologia poezji francuskiej*, opr. J. Lisowski, t. 1, Warszawa 1966, s. 217; Starobinsky (przyp. 30).

Petrusa Ramusa rozprawę, chciał jednocześnie pokazać umysł melancholiczny *in actu*: stąd owe dygresje, podawanie sprzecznych opinii i pozostawianie ich bez rozstrzygnięć, ciągle wreszcie pomniejszanie własnej osoby⁷⁸. Rosa również pokazał melancholię *in actu*. Umysł Demokryta trwa w nieusuwalnym, a przy tym dyfuzyjnym stanie zatrzymania, niezdolny tak do całkowitego oderwania się od ziemskiej przemijalności jak i do zupełnego upadku w rozpacz. Oma- wiana akwaforta jest alegorią, ale jej sens się do tego nie ogranicza. W ślad za próbą oddania istoty melancholicznego *état d'âme* wśliznęła się do dzieła Rosy nierozstrzygalność. To ona umożliwiła *przekład* ludzkiego stanu psychicznego na język obrazu. Melancholiczne zahamowanie i dyfuzyjność objawiły się jako jednoczesność skupienia, rozproszenia i wpasowania. Jako niezdolność do osądu oddana środkami czysto plastycznymi.

To, co powiedzieliśmy o *Medytującym Demokrycie* pozwala na sformułowanie kilku wniosków tak o ogólnym, jak i szczegółowym znaczeniu.

1. Melancholię w obrazach ukazać można albo poprzez zespół znaków, hieroglifów i emblematów, albo próbując oddać istotę samego stanu melancholicznego. W pierwszym przypadku powstanie *alegoria* lub *personifikacja*, czytelna w ikonograficznej warstwie dzieła, w drugim *przekład* ludzkiego *état d'âme*, wkraczający w strukturę formalną przedstawienia. Dla historii sztuki oznacza to, że dociekania ikonologiczne uzupełnione być muszą rozważaniami ikonicznymi (w rozumieniu Maxa Imdahla) lub czasem nawet zastąpione hermeneutycznymi (w odmianie proponowanej przez Michaela Brötje)⁷⁹.

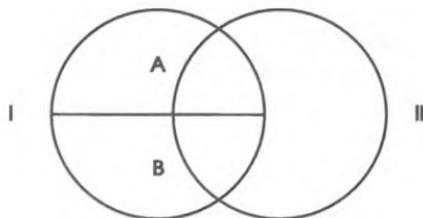
2. Obydwa sposoby obrazowania melancholii nie wykluczają się wzajemnie. W *Medytującym Demokrycie* tworzą one spójną całość

⁷⁸ B. Gellert Lyons, *Voices of Melancholy. Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, London 1971, s. 114 i 124–139; K. J. Höltgen, *Robert Burtons Janusgesicht. Satirische Weltanschauung und wissenschaftliche Methodik in der „Anatomy of Melancholy“*, [w:] *Erlanger Anglistik und Amerikanistik in Vergangenheit und Gegenwart. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen eines Institutes 1890–1990*, red. U. Bertram, D. Petzold, Erlangen 1990 (= *Erlanger Forschungen*, Reihe A, t. 52), s. 242–245. Höltgen słusznie polemizuje z Ruth A. Fox (*The Tangled Chain. The Structure of Disorder in the „Anatomy of Melancholy“*, Berkeley 1976), która melancholicznego charakteru dzieła Burтона dopatrywała się w chaosie kompozycyjnym traktatu, opisując jego strukturę wyłącznie jako pozbawiony logiki „poplątany łańcuch”.

⁷⁹ Na temat wymienionych koncepcji metodologicznych zob. M. Bryl, *Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „*Artium Quaestiones*”, 6, 1993, s. 55–84.

określoną w inskrypcji jako pełną zahamowania zadumę nad przemijalnością świata. Rozdział następny pokaże jednak, że pomiędzy alegorią a bezpośrednim oddaniem stanu melancholicznego docho-
dzić też może do konfliktów.

3. Maxime Préaud podzielił przedstawienia melancholii na dwie grupy. Pierwszą stanowią *Melancholie* czyli personifikacje i alegorie abstrakcyjnego pojęcia (stąd duża litera w nazwie *la Mélancolie*), drugą natomiast wyobrażenia tego, co *melancholiczne* (*la mélancolique*). Do owej drugiej grupy należą zarówno dzieła w rodzaju *Medytującego Demokryta*, jak i personifikacje temperamentu melancholicznego⁸⁰. Podział Préauda dokonany został z punktu widzenia ikonografii. Nie zamierzamy negować jego wartości. Z tego jednak, co powiedzieliśmy powyżej, wynika możliwość innej, a bardziej elementarnej dystynkcji. Mianowicie obok obrazów o *tematyce* melancholicznej istnieją też dzieła *wyrażające stan* melancholii. Zbiór pierwszy jest ikonograficzny i mieści obie grupy Préauda. Natomiast zbiór drugi ma specyficzny charakter. Przede wszystkim w znacznej mierze nakłada się on na zbiór pierwszy. Nie pokrywa się jednak z nim całkowicie, bo istnieją personifikacje i alegorie melancholii będące czysto „zewnętrzny” znakami (np. il. 2, 3). Jest on jednocześnie szerszy od zbioru ikonograficznego, gdyż możemy sobie wyobrazić dzieła emanujące melancholią, a nie realizujące żadnego melancholicznego tematu. Przykładem melancholiczne w nastroju pejzaże (do czego wrócimy w następnej części książki). Ostatecznie dystynkcje w obrębie interesującego nas zagadnienia w formie graficznej przedstawić da się następująco (cyframi rzymskimi oznaczono zbiór ikonograficzny [I] i „ekspresyjny” [II], a literami grupy Préauda: *la Mélancolie* [A] i *la mélancolique* [B]):



⁸⁰ M. Préaud, *Objects de Mélancolie*, „Revue de la Bibliothèque Nationale”, 22, 1986, s. 25–26.

4. W *Medytującym Demokrycie* melancholia ukazana została jako stan ludzkiego ducha. Znajduje to wyraz w kompozycyjnym wyakcentowaniu postaci filozofa, uczynieniu zeń nierozstrzygalnika oraz w nadaniu myślicielowi z Abdery charakteru „figury melancholiznej”. Jednocześnie melancholia jego silnie połączona została z wyobrażeniem świata zewnętrznego. *Explicite* mówi o tym inskrypcja, dowodzi tego również wpisanie Demokryta w ciąg rozpadających się bytów. Stan filozofa wywołany został natrętnymi myślami o przemijaniu wszystkiego. I nie tylko wywołany: myśliciel opanowany przez swe rozważania dostrzegać zaczął wokół siebie wyłącznie rozpad. W tym momencie rodzi się możliwość melancholii świata. Fundamentalne dla nas zjawisko zaczyna więc kiełkować tam, gdzie odnajduje się jakieś rysy w bycie. Rysy rzutuujące na *sensowność i logiczność świata* jako takiego. Na jego koherencję i czytelność. Mniej ważna wydaje się tu przemijalność wszystkiego, istotniejsze jest to, że świat to zespół nie powiązanych ze sobą *membrarum disiectarum*. Póki co jednak spraw tych nie rozważa się wprost. Ze śladów przemijania tworzy się alegorie przemijania, sztuczne nagromadzenie ruin i martwoty, stanowiące pożywkę i tło dla nierozstrzygalnych rozmyślań, co zwycięży: totalny rozpad czy myśl, rozpacz i potępienie czy dobro i zbawienie. Rozkładający się świat staje się w ten sposób jedynie posiłkowym elementem gry toczącej się w duszy ludzkiej — gry, której stronami są Bóg i diabeł.

Omawiając burtonowską koncepcję melancholii religijnej użyliśmy słowa *acedia*. Ma ono nie tylko historyczne znaczenie, gdyż — jak pisze znawca przedmiotu Siegfried Wenzel — „*acedia* fascynuje”. Fascynuje dlatego, że „sugeruje takie zjawiska jak duchowa jałowość, *ennui* lub *Weltschmerz*”¹. Jest więc czymś znacznie więcej niż grzechem głównym sprowadzanym obecnie do „lenistwa”. Warto zatem bliżej przyjrzeć się *acedii*, bo powracać ona będzie w kolejnych rozdziałach naszych rozważań.

Interesujący nas termin ma źródłosłów grecki². Słowo *akedeia* występowało jednak w starożytności bardzo rzadko. Etymologicznie wywodzi się od *kedos*, co oznacza troskę. *A-keidia* zatem to beztroska, obojętność — w niektórych przypadkach również niepokój. Od czasów Cycerona, który w *Ad Atticum* (12, 45) użył tego słowa jeszcze jako wyrazu obcego łacinie, przyjęto lekcję *akedia*.

Rozpowszechnienie omawianego terminu nastąpiło w epoce patrystycznej. Wtedy to określać nim zaczęto taki stan ducha, który charakteryzował się utratą nadziei, smutkiem i wyczerpaniem. Szybko wszedł on do języka pustelników i rodzących się wspólnot mniszych. Okazało się bowiem, że *acedia* tam czyniła największe spustoszenie. Ewagriusz Pontyjski (345–399) pisał, że dotknięty przez *acedię* mnich nie potrafi znieść odosobnienia i klasztornej życia. Odczuwa więc znudzenie, staje się apatyczny, przestaje się modlić i pracować. Czasem znudzenie przemienia się w lęk i zdenerwowanie: zakonnik opuszcza wtedy swoją celę i szuka towarzystwa. Często też poddaje w wątpliwość swe powołanie³.

¹ S. Wenzel, „*Acedia*” 700–1200, „*Traditio*”, 22, 1966, s. 73.

² Wiadomości encyklopedyczne podają za: A. Vögtle, *Acedia*, [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 1, Stuttgart 1950, szp. 62–63; R. Hauser, *Acedia*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1, Basel-Stuttgart 1971, szp. 73; S. Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill 1967.

³ G. Bunge, *Akedie. Die geistliche Lehre des Evagrius Pontikos vom Überdruß*, Köln

Acedia według Ewagriusza jest skutkiem ataku „demonia południowego” (*demonium meridianum*) — tajemniczej istoty wymienionej w 6 wersie Psalmu 90 (91), różnie interpretowanej przez Ojców Kościoła⁴. Gdy bowiem upał osłabia człowieka — wtedy duch nieczysty najłatwiej może kusić.

W późniejszych czasach acedia pojmowana była dwojako. Z jednej strony rozumiano ją bardziej zewnętrznym jako zaniedbywanie obowiązków względem Boga i bliźnich, z drugiej zaś wewnętrznym, jako wyjałowienie ducha. Gdy Jan Kasjan (360–435) pisał w *De institutis cenobiorum* (10, 1), że acedia to „sprzykrzenie lub niepokój serca” (*taedium sive anxietas cordis*), miał na myśli znaczenie drugie. Kiedy zaś w *Collationes patrum* (5, 16) wyliczał, iż

acedia rodzi próżnowanie (*otiositas*), ospałość (*somnolentia*), szorstkość (*importunitas*), niepokój (*inquietudo*), błąkanie się (*pervagatio*), brak równowagi duchowej i fizycznej (*instabilitas mentis et corporis*), gadatliwość (*verbositas*), ciekawskość (*curiositas*)

— odnosił się bardziej do znaczenia pierwszego. Znaczenie pierwsze dominowało następnie w teologii karolińskiej (Alkuin czy Hraban Maur stawiali znak równości pomiędzy terminami *acedia* i *otiositas*), natomiast w wieku XII, zgodnie z psychologicznym nastawieniem stulecia, przeważało znaczenie drugie. Wtedy też, nawiązując do systematyki grzechów głównych sporządzonej przez św. Grzegorza Wielkiego, interpretowano acedię jako *tristitiam*. Hugo od św. Wiktora pisał w *Summa de sacramentis* (2, 13): „Acedia est ex confusione mentis nata tristitia, sive taedium et amaritudo animi immoderate” — acedia jest przygnębieniem rodzącym się ze zmieszania umysłu lub sprzykrzeniem i goryczą duszy jałowej.

To dwojaki rozumienie omawianego pojęcia istniało i później. Odnowa sakramentu spowiedzi w wieku XIII doprowadziła do wyakcentowania zewnętrznych oznak grzechu, by ułatwić penitentom i spowiednikom rozpoznawanie wewnętrznego stanu człowieka.

1983; J. Gliściński SDB, *Ewagriusz Pontyjski jako mistrz życia duchowego*, [w:] *Wczesnochrześcijańska asceza. Zagadnienia wybrane*, red. ks. F. Drączkowski, ks. J. Pałucki, Lublin 1993, s. 75–77; R. Przybylski, *Demony i pustelnicy*, Kraków 1994, s. 51.

⁴ R. Arbesmann, *The „Demonium meridianum” and the Greek and Latin Patristic Exegesis*, „*Traditio*”, 14, 1958, s. 17–31; C.D.G. Müller, *Von Teufel, Mittagsdämon und Amuletten*, „*Jahrbuch für Antike und Christentum*”, 17, 1974, s. 95–98. — Za udostępnienie tej drugiej publikacji dziękuję mgrowi Sławomirowi Skrzyniarzowi.

Acedia — pisał Alan z Lille — jest otępieniem duszy (*animi torpor*), przez co ktoś albo zaczyna zaniedbywać dobro, albo odczuwa wstręt. Przybiera zaś następujące formy (*species*): bezczynności, opieszałości, małoduszności, niedbalstwa, braku przeczności, nieuwagi, obojętności, gnuśności (*ignavia*)⁵.

Scholastyczna precyzja (*species*) współgra w cytowanych słowach z wyraźnie praktyczną orientacją tekstu. Jednocześnie pogłębiano znaczenie wewnętrzne pojęcia acedii. Święty Tomasz z Akwinu określał ją słowami *tristitia de bono divino* i traktował ów smutek odnoszący się do dobra duchowego jako przeciwieństwo „spoczynku ducha w Bogu”⁶.

Podsumowując niniejsze uwagi powtórzyć możemy za Jeanem Starobinskim, że „acedia jest ciężarem, oszołomieniem, brakiem siły woli, pełną niemocą, by przerwać zwątpienie w zbawienie duszy”⁷. Jest więc stanem zbliżonym do melancholii. Ponieważ jednak średniowiecze przyjmowało somatyczną koncepcję pochodzenia tej drugiej dolegliwości, nie można ich całkowicie utożsamiać. Acedia była czysto psychicznej natury: źródło jej tkwiło nie w poruszeniach czarnej żółci, lecz w warunkach życia i diabelskim kuszeniu. Z drugiej jednak strony pamiętać należy o znanym nam już powiedzeniu *caput melancholicum diaboli est balneum* i przeświadczeniu, że na melancholię podatni są heretycy, czarownice, wieszczkowie oraz sybille. Diabeł więc w obu dolegliwościach maczał palce⁸. Gdy zatem wraz z końcem średniowiecza upadać zaczęła nauka o grzechach głównych, nastąpiło połączenie acedii i melancholii, dając początek różnym nowożytnym odmianom „choroby ducha”⁹.

⁵ Dotychczasowa analiza i cytaty za: Wenzel (przypp. 1), kolejno: s. 75, 76, 95, 97.

⁶ Święty Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, II, II, quaest. 35: *De acedia in quatuor articulos divisa*. Zob. też: J. Pieper, *Musse und Kult*, München 1965⁷, s. 50.

⁷ J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960 (= Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, t. 4), s. 34.

⁸ Y. Hersant, *Acedia*, „Le Débat”, 29, 1984, s. 46–47. — Zob. też przypp. 39 do rozdziału *Melancholia jako nierozstrzygalność*.

⁹ W. Batus, *Acedia i jej następstwa*, „Znak”, 448, 1992, s. 75–80.

Podczas gdy w *Medytującym Demokracji* wykładnia alegoryczna w sposób bezkonfliktowy łączy się z wymową ekspresyjną, w *Melencolii I* Albrechta Dürera (il. 5) rzecz przedstawia się — jak już wspomnieliśmy — daleko bardziej dramatycznie. Dzieło norymberskiego mistrza niewątpliwie jest alegorią. Potwierdza to uwaga, jaką jego autor zapisał na jednym ze szkiców: „Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum” (klucz oznacza władzę, sakiewka oznacza bogactwo)¹. Tak się jednak dzieje, że pomimo stu lat poważnych badań, wymowa treściowa *Melencolii I* nadal pozostaje niejasna. Problemy wynikają stąd, że nieczytelna jest sama preikonograficzna warstwa dzieła. Kłopoty, o które rozbijają się interpretacje ikonologiczne, sprowadzić można do listy następujących pytań: czym jest architektoniczna konstrukcja, o którą oparta jest drabina — wieżą czy murem? Czy budowla ta jest wykończona czy nie? Gdzie przebywa skrzydlata postać — we wnętrzu czy na wolnym powietrzu? Skąd dokąd prowadzi ukazana w obrazie drabina? Jaka panuje pora dnia — dzień czy noc i jakie źródło oświetla postać na pierwszym planie, czym zaś jest świecące ciało na niebie w tle (kometa, Saturn)? I w konsekwencji: czy tęcza jest tęczą słoneczną czy księżycową?²

¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Ch. Buschen-dorf, Frankfurt/M 1990², s. 406 i il. 4; P.-K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991, s. 19.

² Rezygnuję w tym momencie z przytaczania konkretnych prac stawiających takie pytania z uwagi na ich wielość. Precyzyjny stan badań podaje Schuster (przyp. 1), s. 15–83. Wagę strukturalnych niejasności *Melencolii I* podnosi w końcowej partii swego artykułu na temat tego dzieła Martin Büchsel, *Die gescheiterte „Melancholia generosa”*. *Melencolia, I*, „Städel-Jahrbuch”, N. F. 9, 1983, s. 109–110. — Warto też wskazać na podobną do naszej listę pytań postawionych miedziorytowi Dürera przez Bernarda Nussa, *Syndrom Fausta. Próba opisanie mentalności Niemców*, tłum. J. Karbowska, Warszawa 1995, s. 168–169. Zbliżone pytania sformułował wobec *Melancholii* L. Cranacha st. (wersja z Colmaru) Yves Hersant, *Czerwona melancholia*, tłum. M. Bieńczyk, „Ogród”, 2(10), 1992, s. 283–284.

Wątpliwości te są tak poważnej natury, że w ogóle zastanowić się należy, czy przedmioty na rycinie mogą cokolwiek oznaczać, skoro ukazano je w sposób tak niejednoznaczny. Czy zatem dzieło ma — wbrew autorowi — znaczyć inaczej niż na sposób alegoryczny? Wszak Klibansky, Panofsky i Saxl zauważyli, że:

Tu i tylko tu przedstawienie wizualne potrafiło w pełny sposób odpowiedzieć niewidzialnemu pojęciu; tu i tylko tu napis (który na tym stopniu rozwoju zaczyna być zbędny) nie mówi nam ani „oto jest wyobrażenie czarnej zółci” ani „oto jest typowy przykład temperamentu melancholicznego” lecz „to jest melancholia”³.

W świetle powyższych słów miedzioryt postrzegać można jako obraz samowystarczalny i tłumaczyć go bez odwołania do żadnego napisu. Wystarczy popatrzeć nań, by powiedzieć: „to jest melancholia”.

A zatem: alegoria czy nie? I na czym polega kłopot w odczytaniu *Melencolii I* Albrechta Dürera? Rozwiązanie owego problemu pozwoli — jak sądzimy — rzucić silne światło na kluczową dla nas sprawę, a mianowicie na zagadnienie melancholii świata.

Melencolia I (B. 74) wykonana została w technice miedziorytu w roku 1514. Przedstawia ona siedzącą w prawej części dzieła postać kobiecą ze skrzydłami. Postać ta przysiadła na kamiennej płycie na tle wznoszącej się ku górze i arbitralnie obciętej przez górną krawędź obrazu konstrukcji architektonicznej. Głowę, okoloną wieńcem z jaskrów wodnych i wodnej rzeźuchy wsparła na lewej ręce, prawą zaś, trzymającą cyrkiel, oparła na leżącej na kolanach księdze. Wzrok swój skierowała w dal, gdzieś poza lewą krawędź obrazu. Ubrana jest w długą suknię, a do pasa przytroczone ma klucze i sakiewkę.

Po lewej stronie od uskrzydłonej kobiety, na tle bocznej ściany konstrukcji architektonicznej, na przykrytym materiałem młyńskim kamieniu siedzi niewielkie putto, zajęte pisaniem na małej tabliczce. Na ścianach ponad kobietą i puttem znajdują się: nieruchoma waga (nad puttem) oraz klepsydra z przesypanym do połowy piaskiem, kwadrat magiczny i dzwonek (nad kobietą). Konstrukcję architektoniczną, dokładnie pod górną krawędzią ryciny, opasuje gzyms.

Lewa strona dzieła podzielona jest wyraźnie na dwa plany, rozgraniczone niskim murem o szerokości identycznej z boczną ścianą wzmiankowanej wyżej konstrukcji architektonicznej i przylegają-

³ Klibansky i in. (przyp. 1), s. 432.

cym do niej. Mur jest dwustopniowy. Na niższym stoi wielki kamienny blok o formie ściętego rombościanu⁴, na wyższym mały kociołek (w którym pali się ogień i coś się gotuje w trójbocznym naczyniu). Obok rombościanu leży młotek, pod nim zaś śpi zwinięty w kłębek pies; przed psem, a zarazem u stóp uskrzydłonej kobiety leżą: kadzielnica, kula oraz liczne narzędzia ciesielskie.

Co znajduje się bezpośrednio za murem — tego nie widać. Niedookreśloność sytuacji podkreślona została dodatkowo przez drabinę niknącą za owym murem, a opartą o konstrukcję architektoniczną po prawej stronie dzieła, tak jednak, że miejsce ich złączenia wypadło ponad górną krawędzią miedziorytu. Nie wiemy więc skąd i dokąd prowadzi drabina, ani jaką ma długość ani na jakim podłożu ją postawiono.

Rozciągający się za murem krajobraz sugeruje, że pierwszy plan położony jest wysoko, gdyż widoczne w oddali morze, a przede wszystkim statki, domy i drzewa na brzegu są w stosunku do kobiety i putta bardzo małe. Górną część owego widoku wypełnia niebo z jarzącym się ciałem niebieskim oraz tęczą, pomiędzy którymi leci z otwartą paszczą smok-nietoperz⁵. Na jego skrzydłach widnieje inskrypcja MELENCOLIA I.

Obrazy renesansowe dążyły do oddania na płaszczyźnie iluzji trójwymiarowej przestrzeni. Malarze dokonywali tego stosując system perspektywy zbieżnej opracowany w XV-wiecznej Florencji. Również Dürer znał w praktyce, a także analizował od strony teoretycznej zasady owej „nauki”⁶.

System renesansowej perspektywy zakładał istnienie linii horyzontu na wysokości oka wirtualnego odbiorcy oraz zbieganie się w jednym punkcie wszystkich linii idących w głąb dzieła. W *Melencolii I* ów punkt wypada na granicy morza i nieba, dokładnie pod postacią smoka-nietoperza i to tak, że poprowadzona przezeń linia pro-

⁴ Identyfikacja za: tamże, s. 557–559.

⁵ Identyfikacja za: R. W. Horst, *Dürers „Melencolia I”. Ein Beitrag zum Melancholia-Problem*, [w:] *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden 1953 (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie*, t. 2), s. 417–418; Schuster (przyp. 1), s. 17.

⁶ O teorii perspektywy u Dürera zob. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, s. 8–26; J. Białostocki, *O teorii sztuki Albrechta Dürera*, [w:] *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, opr. J. Białostocki, Wrocław etc. 1956 (= *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*, t. 5), s. XL-LXIII; M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-London 1990, s. 53–64.

stopadła do horyzontu rozcina na dwie połowy zarówno skrzydła zwierzęcia, jak i kulę leżącą w dolnej partii obrazu.

Choć *perspectiva artificialis* wykreślona została przez Dürera bezbłędnie, jej obecność w analizowanym dziele nie narzuca się odbiorcy od pierwszego rzutu oka. By się o tym przekonać wystarczy zestawić *Melencolię I* z wykonanym w tym samym roku miedziorytem *Święty Hieronim w pracowni* (B. 60 — il. 6)⁷. W tym drugim, pudełkowe wnętrze *studiola* z dydaktyczną wręcz nachalnością ilustruje system zbiegu linii w jednym punkcie. Celowi temu podporządkowane zostały nie tylko elementy architektoniczne takie jak belki stropu czy parapety okienne (z natury poddane geometrycznemu rygorowi), ale i leżące na ławie poduszki oraz książki, a także spoczywające na podłodze *cartellino* z sygnaturą Dürera. Również stół, przy którym siedzi święty starzec, podkreśla owo perspektywiczne uporządkowanie obrazu⁸. Całość robi takie wrażenie jakby przez celę przebiegało pole magnetyczne, które ułożyło wszystkie przedmioty wzdłuż linii sił.

W *Melencolii I* przedmioty nie poddają się „magnetyzmowi” perspektywy linearnej. Jednolitość potencjalnego pola sił rozbita została przede wszystkim przez rombościan. Jego masywna i wyczuwalnie materialna bryła blokuje swobodne spojrzenie w dal, owo *Durchsehung* (*prospettiva*), jak nazywał perspektywę Dürer⁹. Wzrok za-

⁷ Zestawiając oba dzieła w tym i dalszych miejscach tego rozdziału nie rozstrzygamy kontrowersji dotyczących ewentualnej przynależności obu miedziorytów do wspólnej pod względem treściowym serii. Znaczenie mają dla nas jedynie zastosowane w obu przypadkach sposoby organizacji wypowiedzi artystycznej — rzecz niezależna od zaprogramowanej z góry wspólnoty treści obu prac. Jako pierwszy zestawił pod względem ikonograficznym *Melencolię I*, *Św. Hieronima w pracowni* oraz *Rycerza, diabła i Śmierć* (B. 8, 1513) Paul Weber w swych *Beiträge zu Dürers Weltanschauung*, Straßburg 1900. Pogląd ten podjął i rozszerzył E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, s. 151 (wersja polska interesującego nas rozdziału: *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melencolia I”*, tłum. P. Ratkowska, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 275–276). Ostatnio na podstawie dokładnej analizy *Dziennika podróży do Niderlandów* Dürera — pogląd o wspólnocie odrzucił Robert Grigg, *Studies on Dürer's Diary of his Journey to the Netherlands: The Distribution of the „Melencolia I”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 49, 1986, s. 398–408.

⁸ Panofsky 1971 (przyp. 7), s. 274; Kemp (przyp. 6), s. 60–61 i il. 106. O źródłach koncepcji przestrzennej dzieła zob: *Albrecht Dürer 1471–1971* [Katalog wystawy w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze 1971], München 1971, kat. 271 i 273; W. Liebowein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypes und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, s. 55.

⁹ *Dürers schriftlicher Nachlass*, wyd. H. Rupprich, t. 2, Berlin 1966, s. 373; E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, [w:] tegoż, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunst-*

trzymuje się na ostrych krawędziach ciężkiego przedmiotu, rozbiegające się zaś w różne strony ściany rombościanu skupiają na sobie uwagę patrzącego, by następnie kazać mu pójść za swoim przebiegiem. W ten sposób ściana dolna zmusza do spojrzenia na psa, prawa natomiast kieruje uwagę ku drabinie. Jedyne małe trójkątne ścianka górna stanowi dla wzroku pomost, dzięki któremu spojrzenie możemy w dal. Podkreśla ona jednak bardziej horyzontalną rozciągłość morza niż wspomaga rekonstrukcję przebiegu linii dążących do punktu zbiegu.

Patrząc na *Świętego Hieronima w pracowni* można powiedzieć, że ów miedzioryt ukazuje optyczną zasadę widzenia. *Perspectiva artificialis* bowiem odwzorowywała jedynie *perspectivam communis*, czyli sposób w jaki człowiek widzi otaczający świat. A od czasów Euklidesa wiadomo było, że promienie światła poruszają się po liniach prostych i do siebie równoległych¹⁰.

Jest to dowiedzione przez naukę perspektywy — pisał w w. XIV Piotr z Limoges w *Liber de oculo morali* — że jeśli pozbawić kogoś prostych promieni lub linii widzenia, nie będzie on pewien wielkości lub rozmiaru przedmiotu, który widzi; z drugiej strony rozpozna wielkość tegoż bardzo dobrze jeśli będzie patrzył wzdłuż prostych linii widzenia¹¹.

To „widzenie wzdłuż prostych linii widzenia” nie musi być przy tym interpretowane wyłącznie na sposób fizyczny. We wzmiankowanym powyżej traktacie rozważania optyczne służą jako punkt wyjścia do rozważań moralnych:

Podobnie — kontynuował autor — ten potrafi rozpoznać grzech i uprzytomnić sobie jego względną wielkość, kto patrzy na grzech prosto i okiem rozumu [...] Grzesznik natomiast, jeśli popełnia grzech, nie rozpoznaje dokładnego poziomu błędu swego grzechu i nie patrzy nań poprzez prostą linię widzenia, lecz raczej poprzez zakrzywioną i załamana linię widzenia¹².

Jeśli spojrzymy teraz na *Św. Hieronima w pracowni*, to chyba nie popełnimy błędu mówiąc, że nachalna perspektywiczność miedziorytu nie jest ani czczym popisem artystycznych umiejętności Dürera, ani prostym zilustrowaniem zasad optyki zastosowanych do malar-

wissenschaft, opr. H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1964, s. 99.

¹⁰ Panofsky 1915 (przyt. 6), s. 14–26.

¹¹ Cyt. za: M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1991, s. 105.

¹² Tamże.

stwa, lecz spełnia funkcję swoistej metafory. Pokazuje mianowicie obraz jasny i czysty, przestrzeń określoną dokładnie i klarownie, co denotuje tym samym czystość duchową i doskonałość przedstawionego przy pracy starca¹³.

Ów zabieg wyrażenia doskonałości czytelny jest zresztą w całym dziele. Przede wszystkim Dürer wykonał obraz modelowy — swoistą kwintesencję renesansowego dzieła sztuki malarskiej. Obok unaocznienia zasad perspektywy geometrycznej wskazać trzeba na samo jego zakomponowanie. Jak trafnie zauważył Panofsky:

widz umiejscowiony został u progu pracowni, na jednym ze stopni prowadzących do niej. Niezauważeni przez zapracowanego świętego i nie zakłócający jego prywatności, włączamy się w jego przestrzeń życiową i czujemy się raczej jak niewidzialni goście niż spoglądający z dystansu obserwatorzy¹⁴.

Widz zagląda do celi — i to przez wyraźnie określoną „ramę” złożoną z filara po lewej stronie, belki stropowej i lwa leżącego u dołu za stopniem. Czy Dürer zrealizował w ten swoisty sposób znaną wskazówkę Albertiego odnoszącą się do sposobu tworzenia doskonałego obrazu?

Najpierw — przypomnijmy słowa florentczyka — na powierzchni, na której mam malować, kreślę dowolnej wielkości prostokąt [...], który stanowi dla mnie *jak gdyby otwarte okno*, przez które widać historię, którą mam przedstawić¹⁵.

Po drugie, wyrazem zobrazowanej w *Św. Hieronimie w pracowni* doskonałości jest unaocznienie konstrukcyjnej istoty widocznej tam architektury. Pierwszoplanowy bowiem filar i belka tworzą nie tylko albertiańskie „okno”, ale i stanowią, zgodnie z poglądami Witruwiusza i jego nowożytnych kontynuatorów, podstawową jednostkę konstrukcji budowlanej. Ich zobrazowanie w miedziorycie daje wrażenie *firmitas*: logiczności i trwałości budowli, w której przebywa święty Hieronim¹⁶.

¹³ H. Böhme, *Albrecht Dürer: Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt/M 1988, s. 25–26: „Ordnung des Raumes = Ordnung des Geistes”; Panofsky 1971 (przyp. 7), s. 274; Büchsel (przyp. 2), s. 103.

¹⁴ Panofsky 1955 (przyp. 7), s. 155 (tłumaczenie moje — W. B.).

¹⁵ L. B. Alberti, *O malarstwie*, opr. M. Rzepińska, Wrocław etc. 1963 (= Teksty Źródłowe do dziejów Teorii Sztuki, t. 13), s. 19 (podkr. w tekście — W. B.). W tej części analizy wykorzystuję poglądy Svetlany Alpers z jej książki *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1989, s. 41–49.

¹⁶ Takie rozumienie *firmitas* przedstawiam szerzej w artykule *Dom — przybytek* —

Po trzecie wreszcie, kultura europejska doskonałość wiąże zazwyczaj z porządkiem. Odczuwalny w dziele Dürera ład wynika przede wszystkim z wzmiankowanego już zgrania ukazanych w obrazie przedmiotów z aprioryczno-abstrakcyjną strukturą perspektywy zbieżnej. Ich zgodność powoduje, że, jak napisał za Jean Paulem William Heckscher, „jedes Ding an seinem Ort ist”¹⁷.

Reasumując dotychczasowe uwagi powiemy, że w *Św. Hieronimie w pracowni* ukazał Dürer postać człowieka świętego, co dookreślił nie tylko nimbem otaczającym głowę starca, ale też panującym w celi porządkiem. Porządek ów nie jest przy tym jedynie wewnątrzobrazowej natury, albertiańskie bowiem okno, czytelność siatki perspektywicznej i jej „magnetyzująca” rola są względem przedstawionej w dziele rzeczywistości metasyystemem: są one aprioryczną strukturą artystycznej wypowiedzi, renesansowym paradygmatem malarstwa rządzącym wszelkimi układami syntagmatycznymi. Podobnie na metapoziomie umieścić trzeba manifestowaną przez filar i belkę zasadę tektoniki ukazanej w miedziorycie architektury, unaoczniającą tektoniczną budowę samej formy obrazu.

Panująca w *Św. Hieronimie w pracowni* zgodność pomiędzy odwzorowaniem realnego świata a zobrazowanym systemem owego odwzorowania, podobnie jak *explicite* wyartykułowane zasady tektoniki, trwałości i solidności, dają w odbiorze wrażenie klarowności, logiczności, „architektoniczności” oraz zupełności pracy Dürera. Narzucająca się dwustopniowość wypowiedzi malarza (poziom mimetyczno-tematyczny i metapoziom zasad rządzących językiem artystycznym) pozwala przy tym na głębszą interpretację zaobserwowanej koncepcji miedziorytu. Wspomnieliśmy już poprzednio o związkach idei doskonałości z porządkiem. Teraz dodać możemy, że od średniowiecza poczynając, najdoskonalszy porządek zawsze wiązano z Bogiem i stanem świętości. Objawiał się on w boskim umyśle i boskich

„nastrój dawności”. O kilku kamienicach Teodora Talowskiego, [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, red. R. Godula, Kraków 1994, s. 220–221. Warto też dodać, że sam Dürer interesował się nieco teorią architektury, a w jej ramach budową kolumny, „seule” (Księga III *Underweysung der Messung*). Na ten temat zob. M. Łodyńska-Kosińska, *Albrecht Dürer a teoria architektury*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 14, 1969, s. 3–27.

¹⁷ W. S. Heckscher, „Melencolia” (1541). *An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius*, [w:] *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, red. F. Baron, München 1978 (= Humanistische Bibliothek: Abhandlungen, Texte, Skripten, Rheie I: Abhandlungen, t. 24), przyp. 45 na s. 91.

dziełach — w tych jednak ostatnich o tyle tylko, o ile wyzbyte były zła i grzechu. Sztuka średniowieczna chcąc wyrazić ów doskonały ład posługiwała się abstrakcyjnymi formułami geometrycznymi determinującymi kompozycję dzieł¹⁸. Dürer nadając swemu miedziorytowi charakter tektoniczny i uwidaczniający zasady perspektywy geometrycznej również zobrazował doskonały ład. Ład świata i odpowiadający mu ład panujący w duszy świętego.

Niczego podobnego nie można powiedzieć o *Melencolii I*. Zauważona powyżej rozbieżność pomiędzy przebiegiem linii perspektywicznych a kompozycją ukazanych w dziele przedmiotów rozbija potencjalną jednolitość obrazu. W przeciwieństwie do *ordinatio*, która cechuje *Św. Hieronima w pracowni*, panuje tam

chaos przedmiotów. Geometryczny blok mający niepokojąco, niemalże groźnie — jest niesamowity, bo wygląda jakby miał właśnie runąć. Na wpół zagłodzony pies leży na ziemi, razem z kulą i wielką ilością narzędzi [...] — wszystko to nietknięte spoczywa rozrzucone w nieporządku [...] [W dziele] brak dominanty, nie wyakcentowano ani linii wertykalnych, ani horyzontalnych. Przedmioty zestawione są zgrzytliwie i chaotycznie. Wielki blok wygląda niefortunnie w ramach całej kompozycji. Diagonala drabiny daje wrażenie niezręczności, tworzy *nieczystą harmonię* [...] Brak szkieletu, chaos wszystkiego owocuje nieprzyjemnym efektem.

Światło nie jest skoncentrowane, lecz rozproszone [...] Brakuje zdecydowanego skonstrastowania tonów, które idą przez dzieło na kształt chromatycznych pasażów¹⁹.

Panujący w *Melencolii I* chaos jest czymś znacznie więcej niż prostym zaprzeczeniem porządku. Jeśli w *Św. Hieronimie w pracowni* „każda rzecz jest na swoim miejscu”, to tu *zaden* przedmiot nie leży tam, gdzie powinien. Ten jednak nieład, pomimo całej ewokowanej przezeń atmosfery przypadkowości, jest w swoisty sposób przez artystę zorganizowany. Dawać ma on, jak pisał Wölfflin, wrażenie „nieczystej harmonii”. Określenie to należy bardziej doprecyzować.

„Nieczysta harmonia” spowodowana została najpierw tym, że nie widać miejsca połączenia drabiny z architekturą. Miedzioryt robi przez to wrażenie dzieła niezamkniętego, pozbawionego szkieletu. Ale skoro tak, to znaczy, że u podstaw owego odczucia leży imma-

¹⁸ Zob. na ten temat cenne uwagi M. H. Caviness, *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing*, „Gesta”, XXII/2, 1983, s. 99–120.

¹⁹ H. Wölfflin, *The Art of Albrecht Dürer*, tłum. A. & H. Grieve, New York 1971, s. 200, 204 (podkr. w tekście — W. B.).

nentna dziełu *niejasność*. Drabina nie jest na swoim miejscu, bo nie wiemy dokąd prowadzi.

Wzmiankowana niejasność tkwi w całym obrazie. Drabina bowiem prowadzi nie tylko do nikąd, ale i — jak już pisaliśmy — znikąd, gdyż nie wiemy, co jest za murem. Nie potrafimy też określić, czym jest budowla, o którą oparta jest drabina. (By uwypuklić ów ostatni fakt wystarczy zestawić *Melencolię I* z *Madonną przy murze miejskim* — il. 4²⁰: przy prawie identycznej kompozycji obu miedziorytów klarowny przebieg murów miejskich w tym drugim nie pozostawia wątpliwości co do przeznaczenia architektury, u której stóp przysiadła Maria.) Nie zgadniemy wreszcie, gdzie dokładnie i o jakiej porze dnia siedzi skrzydlata postać.

Tej niepewności co do sposobu oddania rzeczywistości w dziele towarzyszy swoista niejasność jego tektoniki. Jeśli w *Św. Hieronimie w pracowni* filar gwarantujący *firmitas* przedstawiony został w całości (od bazy do kapitelu), i to po to właśnie, by ukazać spełnianą przez niego funkcję tak nośną jak i ramującą kompozycję, to konstrukcja architektoniczna za personifikacją melancholii pozostaje zupełnie nieczytelna: wznosi się w „nieznane”, niczego nie dźwiga, nie zamyka wreszcie kompozycji dzieła, bo opasujący ją gzyms nie równoważy wertykalizmu całego układu. Wrażenie atektoniczności daje też rombościan. I to nie tylko dlatego, że jak pisał Wölfflin, „wygląda jakby miał właśnie runąć”, ale również dlatego, że optycznie opiera się on na ciele psa. W ten sposób masywna i kanciasta bryła zdaje się spoczywać na miękkim, wychudzonym i rozluźnionym przez stan uspienia zwierzęciu.

„Nieczysta harmonia” *Melencolii I* jest również swoście czasowej natury. W klepsydrze przesypuje się piasek. Rombościan zdaje się przygniatać psa, a wrażenie konieczności dalszego rozwijania się akcji określają leżące przed zwierzęciem przedmioty. Wydaje się bowiem, że pod naciskiem kamiennego bloku kula zaraz się poruszy, ciało zaś psa „rozjedzie się” na boki, tak jak w dwie strony rozbiegają się narzędzia usytuowane przed *cane dormiente*. Ów wyczuwalny moment nadchodzącej destrukcji czy też katastrofy całego wewnętrznego układu dzieła wyczuwalny jest i w innych fragmentach obrazu. Putto siedzi na kolistym kamieniu młyńskim, co już *potentialiter* zdaje się sugerować przykry dla malca obrót spraw, zwłaszcza, że jak

²⁰ *Madonna przy murze miejskim*, 1514, miedzioryt, B. 40; Panofsky 1955 (przyp. 7), kat. 147.

zauważył Martin Büchsel, powierzchnia kamienia wyrytowana została w dynamiczne kręgi²¹. Każdy ruch skrzydlatego chłopca spowoduje ponadto poruszenie szalek wagi, przytykających do jego głowy. Podobnie personifikacja melancholii niechybnie zawadzi zaraz skrzydłem o klepsydrę.

Czy katastrofa nastąpi jednak na pewno? Wszak psu tak naprawdę nic nie zagraża, podobnie kamień młyński niewzruszenie trwa na swoim miejscu. W rycinie chodzi raczej o jakieś nieusuwalne napięcie, o kontrast pomiędzy tym, co statyczne a dynamiczne, co zatrzymane a w ruchu. O stan doskonale widoczny w zestawieniu śpiącego psa i zastygłej postaci kobiecej z uciekającym od świetlnego zjawiska smokiem-nietoperzem²², w zagrażającym klepsydrze usytuowaniu skrzydła personifikacji melancholii, czy w bliskości putta względem wagi.

Katastrofa więc nie nastąpi na pewno. Może się wydarzyć, może się nie wydarzyć. Rycina nie sugeruje żadnego rozwiązania zobrazowanego napięcia. Ekspresja dzieła pozostaje *nierozstrzygalna*. Bo, co w nim przeważa: ruch czy spokój? Nie rozstrzygniemy, czy w odbiorze ważniejszą rolę odgrywa apatia żeńskiej postaci czy pełen dynamizmu lot nietoperza. Podobnie zakłęty w kamieniu młyńskim ruch obrotowy oraz bolesny nacisk rombościanu na psa zrównoważone zostały całkowicie przez fizyczną statyczność uskrzydłonej niewiasty. Obraz w ten sposób zdaje się sugerować niezmiennie trwanie całego przedstawionego w nim chaosu osób i przedmiotów, przy jednoczesnej świadomości czającej się możliwości destrukcji dotychczasowego układu elementów. Apatia kobiety, spokój putta i „rozkładający” sen psa osłabiają skutecznie każdy przejaw ekspresji, przez co ukryte napięcie zamienia się ostatecznie w *dynamizm w bezruchu*.

„Nieczysta harmonia” ma więc swe źródło w jakiejś zakorzenionej głęboko w dziele Dürera nierozstrzygalności. Nierozstrzygalność ta nie jest przy tym ograniczona jedynie do warstwy ekspresyjnej dzieła. Obok „dynamizmu w bezruchu” wskazać musimy na aporetyczny charakter samej kompozycji *Melencolii I*. Wracamy tym samym do spraw już sygnalizowanych. Otóż, powtórzmy, nie rozstrzygniemy nigdy czym jest budowla wznosząca się za uskrzydłoną postacią, ani

²¹ Büchsel (przyp. 2), s. 110. Jako „eine Art Ruhe vor dem Sturm” i „eine falsche Idylle” określił panujący w *Melencolii I* nastrój U. Horstmann, *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärztes Gefühl*, Essen 1985, s. 31.

²² Na ten kontrast zwrócił uwagę Büchsel (przyp. 2), s. 110. Zob. także: M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 6–9.

czy drabina służyć ma ludziom budującym jej wyższe kondygnacje²³. Nic nie rozwiąże też ostatecznie kwestii czy drabina owa prowadzi — jak w śnie Jakuba (Rdz 28, 12) — do nieba, czy jest ona obrazem neo-platońskiej drogi do zjednoczenia z Bogiem, drabiną cnót wiodącą do niebiańskiej doskonałości lub pomostem do świata nadksiężycowego²⁴. Absurdalne wykadrowanie budowli wyklucza jej bliższe określenie, nie wiedząc zaś o co drabina się opiera, ani dokąd ona prowadzi, odpowiedzialnie możemy mówić jedynie o jej przedmiotowym sensie: drabina w *Melencolii I* jest tylko drabiną. Tym samym powstaje *dwoistość interpretacyjna*: o ile wygląd uskrzydłonej postaci i jej poza (zadumana, zapatrzona w dal twarz o ciemnej karnacji oraz wsparcie głowy na dłoni) każą dopatrywać się w owej osobie personifikacji melancholii²⁵, klucze zaś i sakiewka — jak już wiemy — przez samego Dürera określone zostały jako przedmioty znaczące, o tyle budowla i drabina wykluczają możliwość nadania im sensu alegorycznego.

Nierozstrzygalność *Melencolii I*, obok niejasności ekspresji, bierze się więc z nieczytelności kompozycji. O ile w *Św. Hieronimie w pracowni* wynikająca z perspektywy zbieżnej *ordinatio* jak i *firmitas* całkowicie determinowały formę miedziorytu, dając tym samym klucz do jego odczytania i interpretacji, o tyle tu podobnych wskazówek brak. W konsekwencji widz porusza się *bez końca* pomiędzy alegorycznym a literalnym sensem obrazu. Dzieje się tak zresztą i wtedy, gdy odwołamy się do powszechnego w czasach Dürera stylu odbioru dzieł malarstwa. Styl ów wynikał z obowiązującej tak w średniowieczu jak i renesansie *episteme*. Jej istotą była zasada podobieństwa, w średniowieczu wyrażająca się czworakim sensem Pisma i takimż znaczeniem całej stworzonej rzeczywistości, w renesansie zaś pojęciami operacyjnymi w rodzaju: zgodności (*convenientia*), współzawodnictwa (*aemulatio*), analogii (*analogia*) czy sympatii²⁶. Zgod-

²³ Böhme (przyp. 13), s. 31; K. Hoffmann, *Dürers „Melencolia“*, [w:] *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift Günter Bandmann*, red. W. Busch, R. Hausherr, E. Trier, Berlin 1978, s. 262–264.

²⁴ Horst (przyp. 5), s. 428; P.-K. Schuster, *Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich*, „Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”, 1, 1982, s. 79; Schuster (przyp. 1), s. 161; Büchsel (przyp. 2), s. 100; D. Pingree, *A New Look at „Melencolia I”*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 43, 1980, s. 257.

²⁵ Klibansky i in. (przyp. 1), s. 409–414; Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 2, 1961, s. 100; Préaud (przyp. 22), s. 12; Heckscher (przyp. 17), s. 49–50.

nie z tym systemem wyjaśniania, czaszkę leżącą na parapecie okna w *Św. Hieronimie w pracowni* rozumieć możemy i jako pozostałość po człowieku i jako przedmiot studiów humanisty i wreszcie jako sygnał *vanitas*. Podobnie wpadające przez okno światło tyleż oświetla wnętrze, co i sugeruje jednocześnie stan *illuminatio* — natchnienie, którego dostąpił Hieronim. Aby jednak takie wielopoziomowe wyjaśnienie było możliwe, sens literalny i pierwotna funkcja każdego z wymienionych przedmiotów muszą być jasno określone.

Koniecznym to bowiem było — wyjaśniał Ryszard od Św. Wiktora — z uwagi na naszą niedoskonałość, która [poznaje] tylko poprzez obrazy, [a zatem] rzeczy duchowe tylko poprzez cielesne ująć zdoła, nie to, co nieznanne przez jeszcze mniej znane (*ignota per ignotiora*), lecz nieznanne przez poznane (*ignota per cognita*) poznaje²⁷.

W *Melencolii I* pełne poznanie *ignota per cognita* jest niemożliwe. Sposób skadrowania budowli i umieszczenie drabiny z konieczności muszą prowadzić do interpretacji *ignota per ignotiora*. I w tym kryje się kompozycyjna niejasność całego dzieła: bo choć wiemy od samego Dürera, co oznaczają klucze i sakiewka, choć możemy znajdować bogatą tradycję ikonograficzną dla pozostałych przedmiotów zobrazowanych w miedziorycie, i choć z góry mamy pewność, że cała scena odnosi się do melancholii, wymienione powyżej elementy nie pozwalają na spójne zamknięcie jakiegokolwiek wyjaśnienia. W konsekwencji:

interpretacja [...] próbuje na przemian odpowiadać na pytania „co to znaczy?“, „skąd się to bierze?“ oraz „dzięki czemu tak znaczy?“ — i rozwija się nie tyle przez uzgodnienie rozbieżnych możliwości podsuwanych przez kolejne schematy wyjaśniania, co raczej dzięki stałemu przełączaniu perspektyw i systemów odniesień oraz metatekstowym objaśnieniom natury ich niezgodności. W rezultacie, podobnie jak w innych przypadkach takich paradoksalnych konstrukcji, uzyskiwanych dzięki zakłóceniu czy nawet zanegowaniu hierarchii semantycznych poziomów [...],

²⁶ M. Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London-New York 1989, s. 17–25; B. Smalley, *Stephen Langton and the Four Senses of Scripture*, „Speculum”, 6, 1931, s. 60–76; E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, Bruges 1946, s. 302–313.

²⁷ Richardus a Sancto Victore, *In Apocalypsim Joannis*, Patrologia Latina, t. CXCVI, szp. 687–688; cyt. za: Caviness (przyp. 18), przyp. 91 na s. 120. Na temat „*spiritualia sub metaphoris corporalium*”, zob. E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, [w:] Panofsky 1971 (przyp. 7), s. 122–150 i L. Kalinowski, *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykami a renesansem*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 18–19.

niejednoznaczność tekstu nie daje się spójnie opisać, zadowalająco rozwiązać w ramach jego założeń²⁸.

Dotychczasowa analiza *Melencolii I* pokazała, że założona przez malarza alegoryczna mowa miedziorytu jest niemożliwa do ostatecznego rozszyfrowania. Jeśli wykluczmy przypadek, to rozwiązanie owej sytuacji jest jedno: dzieło Dürera wyrasta z dwóch różnych systemów obrazowania — i to systemów takich, których autorowi podjąć się nie udało. *Melencolia I* niewątpliwie wykorzystuje zasady klasycznej alegorii, w której ludzie, zwierzęta, rośliny i przedmioty tworzą intelektualną łamigłówkę, swoisty rebus do rozwiązania. Sens ukazanych w takim dziele rzeczy jest zewnętrzny. Odwołują one do pojęć abstrakcyjnych, służą nakierowaniu odbiorcy na właściwe rozwiązanie. Rozwiązać alegorię to zsumować znaczenia poszczególnych budujących ją elementów. Dlatego też forma dzieła alegorycznego powinna być ilustracyjna. Doskonałość kompozycyjna odgrywa w takim obrazie mniejszą rolę: przedmioty traktowane jako atrybuty leżeć mogą w największym nieładzie, byle tylko ich sens pozostał czytelny²⁹.

Melencolia I składa się z postaci będących wyraźnie personifikacjami oraz przedmiotów, które odnoszą się — jak chcą badacze — bądź do *artes* (geometria, astronomia)³⁰, bądź do *opus alchemicum*³¹. Ale obraz znaczyć też może inaczej. Joachim Camerarius (za Melanchtonem) napisał o dziele Dürera:

Aby pokazać, że nie ma niczego, czego by takie umysły [melancholików — W. B.] pojąć nie mogły i że często popadają one w myśli absurdałne, ustawił przed nią [personifikacją melancholii — W. B.] drabinę wiodącą

²⁸ R. Nycz, *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 114.

²⁹ H.-G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, opr. M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 98–107. Na temat alegorii u Dürera, zob. J. Białostocki, *Mit i alegoria w miedziorytach i akwafortach Dürera*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 141–148.

³⁰ Klibansky i in. (przyp. 1), s. 462–467 (*typus geometriae*); Schuster (przyp. 1), s. 123–147 (*typus astronomiae*); Pingree (przyp. 24), s. 257 (*quadrivium*).

³¹ G. F. Hartlaub, *Arcana Artis. Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 6, 1937, s. 302–324; J. Read, *Dürer's „Melencolia I”: An Alchemical Interpretation*, „The Burlington Magazine”, 87, 1945, s. 283–284; M. Calvesi, *A noir. Melencolia I*, „Storia dell'Arte”, 1, 1969, s. 37–96; nie dotarłem do najnowszej książki tego autora *La Melanconia di Albrecht Dürer*, Torino 1993; L. Testa, *La „Melencolia” di Dürer e l'alchimia*, „Storia dell'Arte”, 73, 1991, s. 280–296.

w chmury, dostęp do jej stopni utrudniając przez położenie tam szczęsnego kamienia³².

W ten sposób wykraczamy poza alegorię: znaczenie uzyskuje nie tylko zawarty w znakach wizualnych *logos*, lecz również one same — ich rozmieszczenie wewnątrz dzieła czyli układ kompozycyjny oraz walory ekspresyjne. Wyobrażenie melancholii staje się przez to nie *zewnątrzne*, pojęciowe, lecz *wewnętrzne*, przeżyciowe³³. Jak napisano w cytowanym powyżej tekście: „Albrecht Dürer [...] przedstawił *wzruszenia* głębokiego i myślącego umysłu, zwane melancholiznymi”³⁴.

Z tego, co powiedzieliśmy wynika, iż w *Melencolii I*, obok alegorycznego systemu obrazowania, pojawił się — podobnie jak u Rosy — system drugi: próba bezpośredniego oddania stanu melancholicznego. Zapytać więc trzeba czy to nie on spowodował wystąpienie nierozstrzygalności i, co za tym idzie, niemożność odczytania alegorycznego sensu dzieła.

Rozrzuczone w *Melencolii I* przedmioty są tylko przedmiotami, bo strukturalna niejasność miedziorytu wyklucza możliwość nadania im jednoznacznego sensu. W przeciwieństwie do *Św. Hieronima w pracowni*, gdzie wszystko znajduje się na swoim miejscu, tu panuje „dynamizm w bezruchu”. Stan ów dobitniej jeszcze możemy określić słowem *hétéroclite*. Sens owego terminu tak wyjaśnia Michel Foucault:

[Słowo to] powinno być wzięte w swym najbardziej literalnym, etymologicznym sensie: w takim stanie rzeczy są „położone”, „umieszczone”, „rozmieszczone” w miejscach tak bardzo różnych od siebie, że jest nieprawdopodobieństwem znaleźć wspólną dla nich przestrzeń, zdefiniować *locus communis* poniżej ich wszystkich [...] Heterotopie są niepokojące prawdopodobnie dlatego, że zawczasu niszczą „składnię”, i to nie tylko tę składnię, za której pomocą konstruujemy zdania, lecz również tę mniej jawną składnię, która „spaja” słowa i rzeczy [...] Heterotopie [...] wysu-

³² J. Camerarius, *Elementa rhetoricae [...]*, Basel 1541; cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 101. Podręcznik Camerariususa składał się z notatek „collecta a J. C.” Opis *Melencolii I* jest autorstwa Melanchtona, zob. Heckscher (przyp. 17), s. 35.

³³ W stosunku do *Melencolii I* zjawisko to zaobserwował w roku 1905 Rudolf Kassner, pisząc w języku typowym dla początków wieku XX: „Von Dürer kann man [...] sagen: Er hat jede Allegorie zu einem Symbol gemacht” (R. Kassner, *Die Moral der Musik*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, t. 1, Pfullingen 1969, s. 603).

³⁴ Camerarius (przyp. 32), l. c. (podkr. w tekście — W. B.).

szają mowę, zatrzymują słowa w miejscu, kwestionują samą możliwość gramatyki u jej źródeł³⁵.

Ukazane w *Melencolii I* przedmioty i postaci zatrzymane zostały w swej fizycznej materialności. Trwają w nieładzie podkreślającym rozdzielność miejsc ich położenia (*hetero-topoia*); rozdzielność, która potencjalnie może postępować dalej, aż do katastrofy. Alegoryczność obrazu zastopowana została przez utratę składni, a dokładniej przez czynne tracenie składni: dynamizm w bezruchu. Z dzieła Dürera sens jakby „wyciekał”: naciskający na psa rombościan, rozsypane (i poniekąd wciąż się rozsypujące) narzędzia, nieczytelność architektury oraz drabina „wiodąca w chmury” sugerują dyfuzję treści.

Melancholię — jak to staraliśmy się pokazać w poprzednim rozdziale — charakteryzują: depresja podszyta lękiem, stan wewnętrzny pokrewny milczeniu i dyfuzyjne zahamowanie aktywności. W dziele Rosy cechy te odniesione zostały do osoby Demokryta. Przekład stanu melancholicznego na język obrazu wyakcentował postać filozofa jako siedlisko melancholii, czyniąc z niej nierozstrzygalnik. W miedziorycie Dürera dzieje się inaczej: nierozstrzygalność jest cechą struktury obrazu, przez co odniesiona ona została do zasad rządzących przedstawionym światem.

Każdy melancholik znajduje się w jakimś otoczeniu. I jest rzeczą oczywistą, że otoczenie to jawi się w stanie melancholii pełne swoistego kolorytu. Zdano sobie z tego sprawę w późnym średniowieczu, w sztuce zaś fakt ów świadomie po raz pierwszy ukazał właśnie Dürer. Demokryt Rosy doświadczał świata jako zespołu hieroglifów przemijania. Hieroglify te wyrażały proces totalnej utraty sensu. W melancholii więc rzeczywistość najpierw i przede wszystkim przestaje być przemawiającą księgą. W stanie milczenia i dyfuzyjnego zahamowania aktywności zjawiska i przedmioty po prostu „rozsypują się”, powracając do czystej materialności.

W melancholii — pisał Günter Bader — świat zjawia się jako rzecz nie do odczytania, jako nagromadzenie nie połączonych ze sobą i pozbawionych znaczenia przedmiotów, z których każdy zaciska się w milczącej stagnacji. Istotą melancholicznej zdolności do doświadczenia jest: *nic nie mówi, wszystko cięży*³⁶.

³⁵ Foucault (przyp. 26), s. XVII-XVIII.

³⁶ G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 62.

A zatem, to znów próba bezpośredniego wyrażenia odczuć melancholicznych pociągnęła za sobą pojawienie się w nierozstrzygalności. Ponieważ zaś odczucia te ukazane zostały w *Melencolii I* w postaci doświadczenia świata zewnętrznego, nierozstrzygalność ogarnąć musiała całe dzieło. Wniknąwszy w jego strukturę, uczyniła ją heterotopiczną. Tym samym jednak weszła w konflikt z obrazowaniem alegorycznym, które sytuując się w warstwie ikonograficznej miedziorytu, poddać się musiało naciskom formy kształtującej odpowiedzialną za czytelność motywów i tematów warstwę preikonograficzną.

Zachodzi jednak pytanie, dlaczego stało się tak, a nie inaczej. Dlaczego dzieło Dürera ma nierozstrzygalną strukturę, dzieło zaś Rosy nie. Otóż świat ukazany w *Medytującym Demokrycie* jest jakościowo różny od tego, który widzimy w *Melencolii I*. Rozkład i ruina są *par excellence* dyfuzyjne i heterotopiczne, a przez poczucie utraty zborności czyli sensu „przebija kosmiczna tragedia, która każdą ruinę przybliży naszemu odczuwaniu w otocze melancholicznej smęoty (*Wehmut*)”³⁷. Dlatego alegoria *vanitas* współgra ze stanem medytującego filozofa. Natomiast Dürer zobrazował w swym miedziorycie świat ludzkiej aktywności. Instrumenty naukowe i rzemieślnicze, przedmioty użytkowe i amulety same z siebie „proszą się” o wzięcie ich do ręki, o posłużenie się nimi w celu stworzenia czegoś. Nie piętnuje ich stygmat przemijania, inna jest zasada świata. Tym, co zanika, co ulega rozkładowi jest spajający je wyższy sens, metafizyczna (metatekstowa) składnia. *Firmitas* i *ordinatio* rządzące strukturą *Świętego Hieronima w pracowni* powodowały, że każda rzecz leżała tam na swoim miejscu. Każda była poręczna i obdarzona klarownym znaczeniem. Zniszczenie w *Melencolii I* tego wyższego porządku, owej metatekstowej składni spowodowało, że świat przestał być czytelny. Pojawiły się „dynamizm w bezruchu” i niejasna kompozycja, w których „nic nie mówi”, a jedynie „ciąży” ku dyfuzji sensu.

Dürer zatem pokazał melancholię jako stan, w którym nierozstrzygalny staje się problem sensu świata. Spójny kosmos *Świętego Hieronima w pracowni* zamienił się w zbiór niemożliwych do połączenia w logiczną całość *membrarum disiectarum*. Rozłącznych nie przez wewnętrzny rozkład materii i jej śmiertelność, lecz przez enigmę scalających je zasad. „Czym jednak jest piękno — tego nie wiem”

³⁷ G. Simmel, *Die Ruine*, [w:] tegoż, *Philosophische Kultur*, Berlin 1969, s. 118. — Zob. też: G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 11–12.

napisał Dürer około roku 1513³⁸. To właśnie jest źródło melancholii świata: dokonane w stanie melancholii odkrycie, że byt dryfuje w nieznanym.

Melencolia I — jak się wydaje — nie drąży jednak głębiej tego metafizycznego zagadnienia. Ikonografia miedziorytu wskazuje, że autor pragnął przedstawić *melancholiam generosam*. Bo jakimuż innemu celowi, jak nie nadaniu znamion genialności, służyłoby uskrzydlenie kobiecej postaci? Ku takiemu zresztą rozwiązaniu skłaniają i inne składniki alegorii, jak tego dowiedli Panofsky i Saxl³⁹. Tyle, że — przypomnijmy — "genialna" melancholia ma janusowe oblicze. Cytowaliśmy już w poprzednim rozdziale list Ficina, w którym żalił się on na uciążliwości swego temperamentu. I choć w konsekwencji nie przeszkodziły mu one w twórczej pracy, trzeba się było najpierw z nimi pogodzić. „Quid igitur faciam?” zapytywał. I odpowiadał: „Będę szukał wyjścia i albo powiem, że melancholia, jak tego chcesz, nie pochodzi od Saturna, albo, jeśli koniecznie już musi pochodzić od niego, wtedy zgodzę się z Arystotelesem, który opisał ją jako unikalny i boski dar”⁴⁰. Melancholia genialna przeplata stany natchnienia stanami załamania. Ważne więc, by się tych ostatnich wystrzegać, bądź osłabiać ich ciężar. Stąd główne dzieło Ficina opisujące melancholię, *De vita triplici*, w pierwszej księdze mówi o tym, jak unikać stanów załamania duchowych, część ta zaś nosi znamienity tytuł *De studiorum sanitate tuenda, sive eorum, qui literis operam navant, bona valetudine conservanda*⁴¹.

Czasem jednak żadne zabiegi nie pomogą i na genialny umysł spada depresja. W jednej chwili miejsce aktywności zajmuje *stupor*, *ordinatio* zamienia się w bezwład, a sens wszechrzeczy staje się problematyczny. Emanujący ze *Św. Hieronima w pracowni* nastrój niezmaconego spokoju przekształca się w bolesne napięcie, że „nic nie mówi, wszystko ciąży”.

³⁸ Rupprich (przyp. 9), t. 3, s. 100. — Słowa te dowodzą, że sam Dürer pogrążony był w melancholii (Białostocki (przyp. 6), s. LXXXV-LXXXIX; Schuster (przyp. 1), s. 222n.). O melancholii Dürera pisał już Melanchton używając sformułowania „melancholia generosissima Dureri”, zob. A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 2, Leipzig 1932, s. 529 oraz Klibansky i in. (przyp. 1), s. 508–512; Böhme (przyp. 13), s. 45–46.

³⁹ Klibansky i in. (przyp. 1), s. 486–488.

⁴⁰ Cyt. za: tamże, s. 372.

⁴¹ Tamże, s. 378; Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 114–118; W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M 1969, s. 215–218.

Lászlo Földényi nazwał renesansową genialną melancholię „wyzwaniem losu”⁴². Bo uznawszy ją za boski dar, przyjęło się ją z wszystkimi towarzyszącymi jej uciążliwościami. I choć otwarcia na prawdę doszukiwano się wyłącznie w stanach „świętego szaleństwa”, to jednak mroczna obecność drugiej strony, czyli chwil depresji, prowadzić mogła do niepewności. A może prawdą jest to, że „nic nie mówi, wszystko ciąży”? Może *firmitas* i *ordinatio* są jedynie naszymi pobożnymi życzeniami? Może prawdziwe oblicze świata ujawnia się w milczeniu, dyfuzji i załamaniu?⁴³

Tak oto zarysowała się możliwość tematyзації melancholii świata. Na realizację tego zamierzenia poczekać trzeba było jednak do przełomu romantycznego. Ale dzieło, w którym ujawniło się ono po raz pierwszy, budziło i budzi nieustanne zainteresowanie. Budzi je najpierw dlatego, że daje się łatwo opisać, gdyż składa się z szeregu przedmiotów o potencjalnie alegorycznym znaczeniu. To zadecydowało o literackiej karierze miedziorytu⁴⁴. Ale fascynacja *Melencolią I* bierze się — jak sądzimy — stąd także, że stawia ona problem melancholii świata. I stąd, że zawiera sprzeczność pomiędzy alegorycznym sposobem obrazowania melancholii a próbą przełożenia doznań melancholicznych bezpośrednio na język form artystycznych. Również „dynamizm w bezruchu” ukazujący proces rozkładu sensu bliższy jest nowoczesnemu pojmowaniu czasu jako ciągłego stawania się niż tradycyjnemu rozumieniu czasowości jako *umbrae aevi* czyli zmiany podporządkowanej nieziennej strukturze wieczności⁴⁵. Owa wewnętrzna dynamika pracy norymberskiego mistrza prowokowała do rozlicznych interpretacji i odczytań, zachęcała do dalszej twórczości oraz twórczych dyskusji. I tak np. surrealiści widzieli w dziele Dürera realizację bliskiej im „estetyki inkongruencji”⁴⁶. Wszystko to zadecydowało o tym, że rycinę nazwać możemy za Peterem-Klausem Schusterem „obrazem obrazów” (*Das Bild der Bilder*)⁴⁷.

⁴² Földényi (przyp. 41), s. 114n.

⁴³ Nuss (przyp. 2), s. 170.

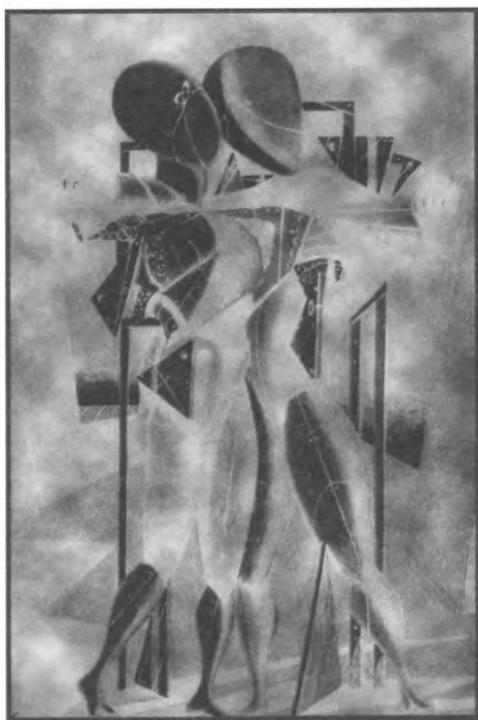
⁴⁴ C. S. Brown, *James Thomson and d'Annunzio on Dürer's „Melencolia”*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 19, 1960, s. 34.

⁴⁵ G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1977, s. 25–38; M. Kröger, „Nahe Verwandtschaft von Himmel und Erde”. *Zur utopischen Erfahrung von Zeit-Räumen im Bild der Frühromantik und in dem Fotobild im 19. Jahrhundert*, „Kritische Berichte”, 11, 1983, z. 1, s. 10.

⁴⁶ E. Cowling, *An Other Culture*, [w:] *Dada and Surrealism Reviewed* [katalog wystawy w Hayward Gallery], London 1978, s. 460.

⁴⁷ Zob. rozdział VII jego książki cyt. w przyp. 1 oraz artykuł cytowany w przyp. 25.

O recepcji dzieła Dürera zob. ponadto: Klibansky i in. (przyp. 1), s. 523–556; J. Białostocki, *Dürer and his Critics 1500–1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986 (= *Saecula Spiritalia*, t. 7), rozdział VII; H. Böhme, *Zur literarischen Wirkungsgeschichte von Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“*, [w:] *Zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Festschrift Karl Robert Mandelkow zum 60. Geburtstag*, red. J. Schönert, H. Segeberg, Frankfurt/M-Bern-New York 1988, s. 84–123; U. Finke, *Dürers „Melancholie“ in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 30, 1976, s. 67–85; Brown (przyp. 44), s. 31–34; W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif*, Ann Arbor 1975 (The Pennsylvania State University Ph.D.), część I.



III

anatomia zjawiska

Sztuka nowożytna mówiąc o melancholii posługiwała się — jak widzieliśmy — językiem alegorycznym. Zarówno dzieła analizowane przez nas w poprzednich rozdziałach, jak i inne, o których nie wzmiankowaliśmy, formowane były ze znaków i hieroglifów, skatalogowanych w traktatach o melancholii oraz podręcznikach emblematyki i ikonologiach¹. To, co nazwaliśmy bezpośrednim sposobem wyrażania czarnożłociwej kompleksji, pojawiało się wespół z alegorią, lub — jak u Dürera — przeciw niej i nie ono miało być w zamierzeniu artystów zasadniczym *tematem* prac renesansowych czy barokowych. Sytuacja ulegać zaczęła zmianie po gombrichowskiej „przezwie w tradycji”. Choć bowiem po owej, usytuowanej około połowy wieku XVIII cezurze nadal powstawały alegorie melancholii, to jednak od czasów romantyzmu nie one stanowią już miały o istocie tworzonych sztuki². Jak słusznie zauważył w odniesieniu do zjawiska tragiczności Bolesław Miciński,

twórczość romantyczna jest tylko projekcją odczucia tragiczności i podobnie jak badania psychologiczne ukazuje uwikłanego w tragicznym zdarzeniu człowieka: nie mówi o tym, czym tragiczność jest, ale o tym, jak tragiczność działa, i dlatego przypomina krajobraz zdeptany burzą — zmęczone rozlewiska wód i gałęzie ugiętych wiatrem drzew mówią o ślepej potędze rozpiętanych sił przyrody i ze skutków pozwalają wnosić o przyczynie³.

¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Ch. Buschen-dorf, Frankfurt/M 1990², s. 523–556; G. Milantoni, *Quale Melanconia?*, „*Artibus et Historiae*”, 2, 1980, s. 93–94; M. Préaud, *Objets de Mélancolie*, „*Revue de la Bibliothèque Nationale*”, 22, 1986, s. 25–34.

² E. H. Gombrich, *The Story of Art*, New York 1958⁹, s. 357–376; W. Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, s. 30–39. — O znaczeniu lat około 1750 jako cezury w historii pojęć: O. Marquard, *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*, [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 40–50.

³ B. Miciński, *Podróże do piekieł*, [w:] tegoż, *Podróże do piekieł i inne eseje*, Kraków 1994, s. 24.

Romantyzm nie był już zdolny do tworzenia alegorycznych definicji pojęć. Dlatego tragiczność czy melancholia dostępne się stały wyłącznie jako bezpośredni *wyraz* działania i *nastrój*, który tworzą. Na stał czas sztuki odbieranej poprzez przeżycia. Wyklęte przez siedemnastowiecznych racjonalistów „namiętności duszy” zwyciężyły rozum i zajęły jego miejsce⁴.

Próbując uchwycić moment, w którym sztuka rozstawać się zaczęła z alegorycznym sposobem obrazowania melancholii, przypatrzmy się wczesnej twórczości Caspara Davida Friedricha. Artysta ów podczas swych kopenhaskich (1794–1798) i drezdeńskich (1799–1800) studiów, a także nieco później (do około r. 1808), niejednokrotnie zwracał się ku dziełom tworzonym przez jego nauczycieli i pokolenia wcześniejsze. Szczególny asumpt ku temu dawało Drezno ze swymi bogatymi zbiorami malarskimi i graficznymi oraz klasą malarstwa pejzażowego na akademii. Nie dziwi więc fakt, że wtedy właśnie powstały szkice i rysunki zawierające reminiscencje pejzaży idealnych Claude’a Lorraine’a, krajobrazów Ruisdaela i Everdingena, czy wedut Adriana Zingga i Johanna Christiana Klengela. Prace te jednak nie są kopiami: znać w nich wyraźną chęć odejścia od zastanych wzorów i uparte dążenie do ukształtowania własnego języka wypowiedzi⁵.

Trzeciego lutego r. 1802 Friedrich wykonał lawowany rysunek piórkiem (il. 11) należący pierwotnie do szkicownika, którego obszerne fragmenty przechowywane są obecnie w Kunsthalle w Mannheim⁶. Ukazuje on chłopca siedzącego na kamieniu, w melancholij-

⁴ W. Dilthey, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dziejowe zadania*, [w:] tegoż, *Pisma estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 231–253; E. Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton 1951, s. 278–298; W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie-Paris 1925, s. 36–37.

⁵ W. Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, s. 57–66; T. F. Mitchell, *From „Vedute” to Vision: The Importance of Popular Imaginary in Friedrich’s Development of Romantic Landscape Painting*, „The Art Bulletin”, 64, 1982, s. 414–423; P. Maisak, *Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810*, „Pantheon”, 48, 1990, s. 123–126; T. J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 12–14.

⁶ H. Börsch-Supan, K.-W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), kat. 59; *Caspar David Friedrich 1774–1840* [katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle], München 1981², kat. 42; *Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790–1850 aus eigenem Besitz* [katalog wystawy w Staatliche Graphische Sammlung w Monachium], München

nej pozie podpierającego dłonią policzek. Młodzieniec, najwyraźniej zmęczony drogą, porzucił przed sobą kij podróżny, worek na ramię i cylinder. Po prawej ręce wędrowca stoi potężny słup milowy, za nim zaś liściaste drzewo; o kilku jednak uschniętych gałęziach. Lewą (heraldycznie) część dzieła wypełnia krajobraz, na który składają się ciągnące się w dal pasma wzgórz.

Omawiany rysunek robi w pierwszej chwili wrażenie zapisu wręcz dokumentalnego. Bierze się to stąd, że realistycznej scenie towarzyszy napis na słupie milowym „nach Haynischen 1 ½ Stunde”, określający miejsce akcji jako okolice miejscowości Hainischen, położonej na północny zachód od Freibergu Saskiego. Ta dosłowna interpretacja nie wyczerpuje jednak sensu dzieła. Zwróćmy przede wszystkim uwagę na fakt, że chłopiec siedzi na kamieniu, co już Walter von der Vogelweide łączył z rozmyślaniami w pozie melancholicznej, pisząc:

Ich saz ûf eime steine,
und dahte bein mit beine:
dar ûf satzt ich den ellenbogen:
ich hette in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange⁷.

Jeśli zaś tak, to wtórnego znaczenia nabrać mogą i inne elementy rysunku. Wszak uschnięte drzewo towarzyszy siedzącej na kamieniu personifikacji melancholii z *Ikonologii* Cezarego Ripy (il. 3), drzewo zaś o kilku suchych gałęziach i obeliski o formie zbliżonej do słupa milowego z rysunku Friedricha odnajdujemy w *Medytującym*

1979, kat. 25; H. Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier*, Weinheim 1991 (= Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, t. 3), w rekonstrukcji szkicownika poz. 37. — Omawiany rysunek jest własnością Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.

⁷ Cyt. za: „Komm, heilige Melancholie”. *Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, opr. L. Völker, Stuttgart 1983, s. 285; U. Hoff, *Meditation in Solitude*, „Journal of the Warburg Institute”, 1, 1937–1938, s. 293; Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 2, 1961, s. 89; T. Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986, s. 121. — W tłumaczeniu filologicznym wiersz brzmi:

Usiadłem na kamieniu,
i założyłem nogę na nogę.
Na nich wsparłem łokieć.
Zatopiłem w mej dłoni
brodę i jeden z mych policzków.

Demokrycie Rosy (il. 9). Oprócz podobieństw są jednak i różnice. Przede wszystkim postaci u Rosy i Ripy są określone. W pierwszym przypadku dzieło ukazuje Demokryta, w drugim personifikację pojęcia melancholii. O młodzieńcu Friedricha możemy natomiast powiedzieć jedynie to, że jest wędrownym. Nie istnieje żadna wskazówka pozwalająca na jego identyfikację np. z samym malarzem⁸. Trudno też dopatrzeć się w słupie milowym jakiegokolwiek wymowy alegorycznej, gdyż w przeciwieństwie do obelisków z ryciny Rosy nie pokrywają go żadne emblematyczne czy hieroglificzne przedstawienia.

Stwierdzenia te nie anulują głębszej wymowy omawianego rysunku. Mówią one jednak o tym, że Friedrich bierze rozbrat z nowożytną alegorią. Wykorzystuje on tradycyjne elementy ikonograficzne, nie tworząc z nich przy tym zespołu możliwych do jednoznacznego odczytania znaków⁹. A nawet więcej: malarz korzysta z barokowej struktury obrazu, dążąc do przekroczenia jej reguł tak kompozycyjnych jak i znaczeniowych. Bo trudno przeczyć fakt, że pomiędzy rysunkiem Friedricha a *Medytującym Demokrytem* zachodzą podobieństwa formalne. Oba dzieła ukazują ludzkie postaci wśród porzucanych przedmiotów, na tle drzew i fragmentów architektonicznych. Różni je jednak jedno: gdy rycina Rosy zbudowana została z przedmiotów, których substancjalności i rozmieszczeniu zawdzięczamy wrażenie przestrzenności (*Körperraum*), to w rysunku Friedricha tego rodzaju cielesna przestrzeń, widoczna w zgrupowaniu obok siebie trawiastego pierwszego planu, siedzącej na kamieniu postaci ludzkiej, drzewa i słupa milowego, odsunięta została na bok i uzupełniona dalekim krajobrazem (*Freiraum*) utworzonym z linearnych konturów oraz płaskich plam lawowania, z czym dodatkowo współgra lekko podkolorowana tafla nieba¹⁰. W ten jednak sposób zanika cała barokowa sztuczność, owo benjaminowskie nagromadzenie ruin, które automatycznie uruchamiało mechanizm alegorezy. Rysunek Friedricha z jednej strony staje się o wiele bardziej realistyczny, bo ukazuje scenkę rodzajową, a mianowicie odpoczynek

⁸ Jak przypuszczał Börsch-Supan. Zob. Börsch-Supan, Jähniß (przyp. 6), l. c.

⁹ O sposobie wykorzystywania przez Friedricha tradycyjnych motywów ikonograficznych pisze J. Białostocki, *Romantyczna ikonografia Caspara Davida Friedricha*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 373–379.

¹⁰ Oba typy przestrzeni w obrazach analizuje A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, „Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses”, 22, 1902, s. 22. — O koncepcji przestrzeni w baroku i u Friedricha: H. G. Franz, *Die Bildform bei Caspar David Friedrich*, „Forschungen und Fortschritte”, 32, 1958, s. 373.

podczas podróży przez niezmierny świat; tak bowiem można interpretować widok otwierający się za utrudzonym wędrowcem. Z drugiej natomiast strony, zestawienie malowanej w „mięsiasty” sposób grupy człowieka, traw, drzewa, kamienia i słupa z anemicznie płaskim wyobrażeniem pagórków i nieba powoduje ujawnienie się formalnego kontrastu wewnątrz obrazu, dzieląc go na część zajęta przez określone i skończone formy cielesne oraz nieokreśloną i mało cielesną przestrzeń. A dokładniej: „bezcielesna” i nieokreślona, a więc nieskończona przestrzeń stawać się zaczyna środowiskiem, w którym dopiero napotkać możemy jakiegokolwiek istnienia ograniczone. Tym samym rodzi się powoli nowa koncepcja obrazu, w myśl której świat bytów skończonych postrzegany będzie przez pryzmat zobrazonej nieskończoności.

Omawiany rysunek Friedricha sytuuje się na granicy obu typów malarstwa. Wychodząc niewątpliwie od siedemnastowiecznego wzoru, artysta dąży jednocześnie do przekroczenia barokowego paradygmatu tak kompozycyjnego jak i znaczeniowego. Nie osiąga jednak w pełni nowego celu, bo dawna forma obrazowania pozostaje czytelna w ramach nowej konwencji przestrzennej. Zanika natomiast tradycyjna wymowa alegoryczna.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling wyróżnił w swej *Filozofii sztuki* trzy możliwe sposoby wyrażania treści przez sztukę. Gdy „to, co szczególne, oglądane jest przez to, co ogólne” mamy do czynienia ze schematyzmem. W przypadku odwrotnym, a więc w przedstawieniu, „w którym to, co szczególne oznacza to, co ogólne, czyli w którym to, co ogólne, oglądane jest przez to, co szczególne” uzyskujemy obrazowanie alegoryczne. Wreszcie: „Syntezą tych obydwu przedstawień, kiedy ani to, co ogólne, nie oznacza tego, co szczególne, ani to, co szczególne, nie oznacza tego, co ogólne, ale stanowią pospołu absolutną jedność, jest *symboliczność*”¹¹. W naszym przypadku realistyczna scenka pełnego zadumy odpoczynku w drodze nie jest ani ogólnym schematem ani zespołem szczegółów znaczących jedynie jako „emblematy” sensu ogólnego. Można poprzestać na jej znaczeniu kontekstowym, narracyjnym, dokumentalnym. Jednocześnie jednak ów konkret sam rozrasta się do przypowieści o znamionach uniwersalnych: *jakiś* wędrowiec siedzi *gdzieś* w nieskończonym pejzażu w melancholijnej pozie, na kamieniu polnym, przy *jakimś* częściowo

¹¹ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 72–73.

uschniętym drzewie i słupie milowym. Konkretny saski pejzaż staje się równocześnie obrazem świata jako takiego, wędrówka do Hainischen — drogą życia, melancholijny zaś odpoczynek — zadumą nad życiem, jego sensem i niewątpliwym kresem (co sugerują: usychające drzewo oraz napis na słupie milowym — teraz odnoszący się do ostatecznej stacji życia)¹². Sens pierwszy nie daje się zredukować do drugiego. Konkretny nie jest łamigłówką mniej lub bardziej arbitralnych znaków prowadzących do znaczenia ogólnego i w nim wyczerpujących swą nośność treściową, a to, co ogólne nie ma znamion schematycznej esencji wyciągniętej z szeregu sytuacji partykularnych. To, co uniwersalne pozostaje do tego, co konkretne w stosunku *analogicznym*. Tylko poprzez zrozumienie konkretnego w całej sieci budujących go powiązań (wędrowiec w drodze, przy słupie milowym i częściowo uschniętym drzewie, na tle osiągniętego odpowiednimi środkami artystycznymi nieskończonego pejzażu) otworzyć się może przed odbiorcą sens wtórny, ogólny. To wewnętrzne powiązanie sensu pierwotnego i wtórnego, to właśnie proces symbolizacji. Jedynie w symbolu „sens pierwotny, dosłowny, jawny wskazuje sam w trybie analogicznym sens drugi, dany wyłącznie w jego obrębie”¹³. Analogia symboliczna tworzy sens wtórny. Nie znosi ona przy tym (*aufheben*) pierwszego ze swych członów. To, co konkretne nie zostaje „zluźwane” (*aufheben*) „w sensie, w jakim można zarazem awansować i zostać uwolnionym ze swych funkcji, zastąpionym dzięki pewnego rodzaju promocji przez kogoś, kto objął sukcesję i nas *zluźował*”¹⁴. Sens rodzajowy i symboliczny pozostają odrębnymi, choć z siebie wynikającymi całościami.

Dla obrazowania melancholii oznacza to odejście tak od alegorycznych jak i schematycznych sposobów wyrażania treści. Zanikają zarówno emblematyczne („schematyczne”) personifikacje, jak też skomplikowane układy hieroglifów (alegorie). Miejsce abstrakcyjnego pojęcia melancholii (jak u Ripy — il. 3) bądź sztucznego świata-łamigłówki (jak u Rosy — il. 9 czy Castiglione’go — il. 8) zajmować zaczyna scena rodzajowa. Jej odczytanie prowadzi dopiero dalej. Formalna struktura obrazu, zawarte w niej napięcia i wywoływany nastrój otwierają odbiorcę na sens wtórny, symboliczny. Na tym dopie-

¹² Katalog hamburski (przyp. 6), l. c.

¹³ P. Ricoeur, „Symbol daje do myślenia”, tłum. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985², s. 64–65.

¹⁴ J. Derrida, *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, tłum. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, opr. B. Banasiak, Kraków 1992, s. 84.

ro etapie dedukować możemy treści melancholiczne. A zatem — jak już zaznaczyliśmy we wstępie do tego rozdziału — melancholia jako *abstractum* przestaje być tematem dzieła sztuki. Tym, co artysta *wyłącznie* zaczyna ukazywać, staje się melancholia wcielona, melancholia w działaniu lub melancholia widziana przez skutki, które wywołuje.

Rysunek Friedricha, który analizowaliśmy, uzyskał sens symboliczny przez „zepchnięcie na bok” barokowej struktury obrazowej. Nowa treść wtargnęła wraz z nieskończoną przestrzenią, anulując totalność alegorycznego języka wypowiedzi. Przestrzeń zatem stała się tym, co zadecydowało o symbolicznym sensie dzieła. Jeśli zaś tak, to przyjrzeć się należy i innym obrazom, w których figura melancholiczna powiązana została z nieskończonością. Pozostaje bowiem niezaprzeczalnym faktem, że rysunek z odpoczywającym chłopcem, przez swój graniczny status, nie wyczerpał tkwiących w owym połączeniu możliwości wyrazowych. Rysunek ów jedynie otworzył drogę ku dziełom, w których relacja człowiek-nieskończony pejzaż (przestwór) urosła do rangi zasadniczego problemu artystycznego i ideowego.

Wędrowiec na monachijskim rysunku siedzi tyłem do dalekiego widoku. Jednocześnie kompozycyjnie związany jest z grupą obelisku i drzewa. Tym samym jego relacja do pejzażu nie jest bezpośrednia. Zupełnie inaczej rzecz się przedstawia w jednym z trzech drzeworytów wykonanych około r. 1804 według zaginionych dziś wzorów przez brata Friedricha, Christiana¹⁵. Ukazuje on (il. 12) melancholijną postać kobiecą, która siedzi na pniu pomiędzy dwoma uschniętymi drzewami w gęstwinie traw, ostów i polnych kwiatów. Głowę, podpartą prawą dłonią, skierowała w głąb obrazu, ku nieokreślonej dali, gdzie znajdować się powinno niskie słońce (jego obecności dowodzą rozjaśnienia na pniach drzew i sukni niewiasty). Ponad głową kobiety, pomiędzy drzewami, rozpięta jest regularna pajęczna sieć, ku której leci motyl.

Kompozycja drzeworytu oparta została na zderzaniu przeciwieństw. Dzieło nie daje wrażenia przestrzenności. Wynika to po

¹⁵ Kwestia datowania owych drzeworytów pozostaje otwarta. Szkice do nich znajdują się w szkicowniku manheimskim i pochodzą z r. 1801 (zob. Dickel (przyp. 6), w rekonstrukcji szkicownika poz. 25, 27), drzeworyty natomiast — jak dowodzą tego Sumowski i Börsch-Supan — pokazane zostały w Dreźnie w roku 1804. Zob. Sumowski (przyp. 5), s. 136–138; Börsch-Supan, Jähmig (przyp. 6), kat. 60; Katalog hamburski (przyp. 6), kat. 53; *Kunst der Goethezeit. Zeichnungen und Graphik aus dem Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig* [katalog wystawy tamże 1985–1986], Braunschweig 1985, kat. 40.

części z technicznych ograniczeń drzeworytu, ale osiągnięte zostało też przez wyraźną jednoplanowość sceny ukazanej na pustym właściwie (jeśli pominąć kilka poziomych szrafowań), białym tle. Gąszcz roślin u dołu wyrasta na wąskim skrawku wznoszącego się ku górze gruntu. Ruch wzwyż — nie zaś w głąb — podkreślony został przez wertykalne formy łodyg i liści, co kontynuują następnie pnie suchych drzew. Także rozchodzące się na boki gałęzie drzew oraz rozpięta pomiędzy nimi pajęczyna dają wrażenie zakotwiczenia wszystkich przedstawionych kształtów na pierwszym planie. Podobną funkcję spełniają również wyraźne paralelizmy składniowe. I tak, dolna część sukni kobiety zbudowana została z takich samych linii co liście, przez co praktycznie wtapia się w ich gęstwę, utrudniając tym samym przestrzenną lekturę dolnej części dzieła. Podobieństwo natomiast kształtu głowy niewiasty do formy pajęczyny oraz sposobu zgięcia prawej ręki do ułożenia nitki mocującej się do drzewa wzmacnia poczucie usytuowania obu tych układów w jednej płaszczyźnie. Z owymi wytycznymi budowy dzieła Friedricha kontrastuje spojrzenie kobiety. Wzrok utkwiony w dal — czyli w głąb — każe widzieć w płaskim dotąd i neutralnym tle przestwór. Biel górnej części drzeworytu spełnia funkcję nieobjętej przestrzeni. Nieobjętej, bo pozbawionej znamion przedmiotowości. Żadna chmura nie jawi się w polu obrazowym. W *Medytującym Demokrycie* (il. 9) kłębiaste kumulusy, tak przez swą materialność jak przez swój kompozycyjny związek z resztą dzieła, nadały niebu charakter *rei extensae*, bytu w swej istocie identycznego z rzeczami ziemskimi. Białe tło Friedricha jako płaszczyzna nie pokryta farbą jest dla wydobytych nacięciami klocka form przyrodniczych nie-bytem. Niebo nie zostało wyrte. Tym samym jest ono nie-ziemskie. Jawi się jako nieokreślona biel — płaska, gdy widzieć w niej podłoże odbitki graficznej, przestrzenna, gdy postrzegać ją jako obszar, w który wpatrzona jest kobieta. Między pierwszym planem a tłem nie ma ontycznej kontynuacji. Kontrast obu istności czyni z nich nawzajem dla siebie innobyty¹⁶. Kontrast ten powoduje też, że gdy pierwszy plan ma charakter

¹⁶ Nawiązuję tu do akcentowanego przez Władysława Stróżewskiego rozróżnienia między „nie-bytem (innobytem)” a „nicością”. O ile nicość w żaden sposób nie istnieje (jest to czyste „nic”), o tyle nie-byt jest „także czymś, także jakimś «bytem», choć radykalnie różnym od bytu, który się określa wprost” (W. Stróżewski, *Z problematyki negacji*, [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 387). Tło w dziele Friedricha istnieje wewnątrz całej kompozycji, ale w sposób radykalnie różny od formy istnienia pierwszego planu.

wymierny i skończony (bo złożony jest z istnień o kształtach określonych i ograniczonych), to białe tło pozostać musi niewymierne i nieokreślone, a więc nieskończone¹⁷. Tym samym kobieta siedząc wśród bytów skończonych (i w pełni do takiego świata należąc), patrzy w nieskończoność, skąd emanują promienie nisko położonego słońca.

Spojrzenie w dal pojawiło się już w *Melencolii I* Dürera (il. 5). Tam jednak — jak pamiętamy — wzrok alegorycznej postaci skierowany był poza boczną krawędź obrazu, przez co odbiorca pozbawiony został możliwości dostrzeżenia tego, na co bohaterka patrzy. Podkreśliło to z jednej strony nieokreśloność jej spojrzenia, z drugiej jednak wyeliminowało z pola obrazowego przedmiotową (noematyczną) zawartość samego aktu. Friedrich ukazując przestwór, na który spogląda siedząca kobieta, czyni tym samym patrzeć i jego korelat ważnymi elementami tematycznymi dzieła¹⁸.

Zawartą w drzeworycie melancholię odczytywać musimy zgodnie z zarysowanymi powyżej uwagami na temat jego struktury. Dolną część przedstawienia pokrywa bujna i chaotyczna roślinność. Z tej kwintesencji życia organicznego wyrastają dwa uschnięte — a więc martwe — drzewa. Siedząca kobieta ukazana została tak, że dolna część jej ciała pogrążona jest w trawach, ostach i kwiatach, górna zaś, poprzez ułożenie prawej ręki, kontaktuje się z jednym z drzew. Tym samym niewiasta przynależy do świata natury. Prawem zaś natury jest to, że każde życie kończy się śmiercią. Drzewa usychają, a motyl nad głową kobiety zmierza ku pajęczynie po niechybny kres. Novalis pisał: „natura, o ile ją znamy, pozostaje strasznym młynem śmierci: wszędzie monstualna przemiana, nierozzerwalny łańcuch wirów, królestwo żarłoczności”¹⁹.

Ukazana przez Friedricha *scena* ma więc swój wymiar egzystencjalny. Młyn śmierci pochłania wszystko i wszystkich. „Co stało się

¹⁷ Przy określaniu sposobów oddawania nieskończoności w malarstwie Friedricha nawiązuję do rozważań Michaela Brötje (*Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 19, 1974, s. 43–88) i Axela Müllera (*Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zürich-New York 1990, s. 17–34).

¹⁸ W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 52; W. Bałus, *Unbestimmtheit als Bedeutungsträger. Bemerkungen über das Bild „Blick in die Ferne” von Christian Ruben*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie”, 78–79, 1990–1991, s. 53.

¹⁹ Novalis, *Uczniowie z Sais*, [w:] tegoż, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*, opr. i tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 61. Zob. też: A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 37–40.

z ludźmi, którzy czynili tyle zgiełku?” — pytał René. I odpowiadał: „Czas zrobił krok i powierzchnia ziemi zmieniła oblicze”²⁰. O ile jednak bohater Chateaubrianda — podobnie jak Demokryt Rosy — zatrzymywali się na melancholicznej konstatacji faktu, że *vanitas vanitatum et omnium vanitas*, o tyle kobieta z dzieła Friedricha odwróciła swe oczy od młyna śmierci, patrząc w to, co względem natury jest innobytem. Z zadumą spogląda tam, gdzie jednolita, biała przestrzeń pozbawiona jest roślinności, a więc — *implicite* — znamion śmierci. Istniejąc „tu”, gdzie młyn natury unicestwia każde życie, wzrokiem i myślą wybiega „tam”, gdzie smętny kres wszystkiego zdaje się nie istnieć. Skoro zaś tak, to jej melancholia różni się od melancholii Reného i Demokryta Salvadora Rosy. Nie fakt przemijania, ani nawet pytanie, co zwycięży: rozkład materii czy ludzka myśl jest tu istotny. Jądrzem zobrazowanej przez Friedricha melancholii jest *tęsknota* za innym światem.

Kobieta zatem pragnie wyrwać się z młyna śmierci. Ale wyrwać się z doczesności to znaczy umrzeć! Paradoksalnie więc, kobieta dąży do tego, od czego ucieka. Śmierć jednak nie jest jej celem a jedynie środkiem, prowadzącym ku nieskończoności. Tęskniąc za nieskończonością, kobieta oczekuje tym samym śmierci. Cóż, kiedy ta ostatnia nie przychodzi na zawołanie. Stąd jedyne, co pozostaje, to trwać w pragnieniu zmiany swej sytuacji, mając jednocześnie świadomość, że możliwość owej zmiany nie leży w gestii człowieka (o ile oczywiście wykluczmy samobójstwo). Człowiek skazany zostaje na melancholiczną bierność, będącą wynikiem nierozwiązywalnego do chwili zgonu napięcia pomiędzy oczekiwaniami a stanem faktycznym: bierność wypełnioną co najwyżej budującymi rozmyślaniami o śmierci. Bo jak pisał Gerhard Tersteegen:

Im bardziej w konaniu się zagłębisz,
Tym wyżej w prawdziwe wkroczysz życie²¹.

W podobnym duchu wypowiadał się też o związkach swej twórczości z tematyką śmierci sam Friedrich:

²⁰ Cyt. za: M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zatraty*, „Res Publica Nova”, 6(69), 1994, s. 17. — Jako *memento mori* interpretuje drzeworyt Friedricha W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif* (The Pennsylvania State University Ph. D.), Ann Arbor 1975, s. 158.

²¹ Cyt. za: J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, [w:] Białostocki (przyp. 9), s. 444.

Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen,
Wählst du zum Gegenstand der Malerei
So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?
Um ewig einst zu leben
Muß man sich oft dem Tod ergeben²².

Chęć wyrwania się z doczesności, i tym samym pragnienie życia wiecznego, nie wyczerpują zawartej w drzeworycie Friedricha melancholicznej tęsknoty. Zwróciliśmy już uwagę na składniowe podobieństwo pomiędzy formą i sposobem zaczepienia pajęczyny a kształtem głowy i ułożeniem prawej ręki kobiety. Podobieństwo to traktować można nie tylko jako zabieg wzmacniający płaskość dzieła, lecz także odczytywać jako porównanie (umieszczenie głowy i ręki jest *takie jak* pajęczyny). W tego rodzaju zaś wizualnym porównaniu Oskar Bätschmann dopatrywał się możliwości wyrażenia procesu metaforycznego: obraz pokazać może metaforę tylko jako unaocznione zestawienie sensu literalnego i wtórnego, właściwego i przenośnego²³. W naszym zatem przypadku pajęczyna byłaby przenośnym wyartykułowaniem intelektualnej zawartości głowy kobiety: dzieło pajaka oplata umysł jak sieć, mącąc myśli i blokując sprawne funkcjonowanie mózgu²⁴.

²² Caspar David Friedrich in *Briefen und Bekenntnissen*, opr. S. Hinz, Berlin 1984³, s. 84. — W tłumaczeniu filologicznym fragment ów brzmi:

Dlaczego, pytanie to często jest mi stawiane,
Wybierasz jako przedmiot malarstwa
Tak często śmierć, przemijanie i grób?
By kiedyś żyć wiecznie
Musi się często poświęcać śmierci.

²³ O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986², s. 150–152. Warto przypomnieć, że możliwość występowania metafor w dziełach sztuk plastycznych analizował Mieczysław Porębski (*Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty”, 6(54), 1980, s. 61–78). Metaforę według niego można zobaczyć dostrzegając niezwykłość sposobu ujęcia obrazu, a więc zastosowanych przez malarza strategii artystycznego postępowania. W tym, że metafora w obrazie występuje w konotacyjnej warstwie dzieła, obaj autorzy są zgodni. Propozycja Bätschmanna jest jednak bardziej konkretna i pozwala z większą precyzją określać to, co jest wizualną metaforą, a nie np. symbolem.

Dodajmy też, iż teorie z początku XIX w. „często głosiły, że między metaforą i porównaniem istnieje li tylko różnica «gramatyczna»: wystarczy usunąć łączniki «tak — jak», by porównanie zmieniło się w metaforę” (I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, [w:] tegoż, *W środku niebokrega. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 64).

²⁴ Szerzej na temat symboliki pajęczyny piszę w artykule *Dom — przybytek — „nastrój dawności”*. *O kilku kamienicach Teodora Talowskiego*, [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, red. R. Godula, Kraków 1994, s. 222–226. —

Jeśli zaś tak, to cały obraz traktować można jako swoisty pejzaż wewnętrzny. Bezdładnie więc rosnące chwasty, w których zanurzona jest kobieta, dookreślają stan jej ducha, podobnie jak uschnięte drzewa. W tej sytuacji spojrzenie w dal stanowić by mogło próbę wyjścia poza sytuację własnego ja — tęsknotę za innym porządkiem jaźni.

Zobrazowany przez Friedricha *stan ducha* kobiety wydaje się bliiski temu, co Søren Kierkegaard określił terminem *melankoli*²⁵. „Czym więc jest melancholia?” — pytał w *Albo-albo*. I odpowiadał:

Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośrednio dojrzeźwa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby siebie samego ująć jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąże więc człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozproszenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia²⁶.

Melankoli zatem to zamrożone dojrzewanie. Proces duchowego dojrzewania rodzi w człowieku znamiona samoświadomości *resp.* wieczności. Te rysować się poczynają jako mroczny kształt ideału. Mroczny ów ideał drążyć zaczyna ludzkie wnętrze. W takim momencie człowiek dokonać powinien skoku i ucieleśnić ideał²⁷. Jeśli tego nie zrobi — pojawi się melancholia. Przyjąć ona może dwie postaci. W wersji łagodnej zaprowadzi człowieka do stanu tęsknoty i pożądania, podlanych jakąś dziwną słodyczą — „radością w smutku” (*joy of grief*)²⁸. Człowiek niezdolny do przekroczenia ograniczeń własnego ja kontemplować zaczyna mroczny i niepokojący ideał doskonałości. Godzi się tym samym trwać w smakowaniu gorzkiej tęsknoty za tym, co wydaje mu się jakąś dla niego nieosiągalną pełnią. Skutkiem

Na temat pajęczyny u Friedricha Klibansky i in. (przyp. 1), s. 547–548 oraz G. F. Hartlaub, *Caspar David Friedrichs Melancholie*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 8, 1941, s. 270.

²⁵ Przy określaniu kierkegaardowskich odmian melancholii nawiązuję do ustaleń Vincenta A. McCarthy’ego z jego artykułu „*Melancholy*” and „*Religious Melancholy*” in *Kierkegaard*, „*Kierkegaardiana*”, 10, 1977, s. 152–165.

²⁶ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1982², t. 2, s. 253.

²⁷ R. Grimsley, *Romantic Melancholy in Chateaubriand and Kierkegaard*, „*Comparative Literature*”, 8, 1956, nr 3, s. 241; R. Kuhn, *The Demon of the Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, s. 325–326.

²⁸ P. Richardson, *Wonne der Wehmut / Joy of Grief*, „*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*”, 211, 1974, s. 377–380.

owego stanu bywa często smętne marzycielstwo²⁹. W konsekwencji: „Melancholik zostaje uwięziony w swoim nastroju, wiodąc życie statyczne i kontemplacyjne, które nie zdradza żadnego postępu moralnego czy duchowego”³⁰.

W wersji ostrej *melankoli* prowadzi do bólu, niepokoju i przerażenia, których nie zwalczy się niczym — nawet ironią. Ironia bowiem dla Kierkegaarda to rewers melancholii. To czysta negatywność, która nie jest w stanie usunąć przyczyn bolesnego przygnębienia, bo nie prowadzi do osiągnięcia ideału³¹. Zew ducha odzywa się mimo ironii. Co to może oznaczać, pokazuje *casus* Nerona.

Duch ciągle chce sobie utorować drogę, ale do tego nie może dojść, ponieważ Neron ciągle go oszukuje, podsuwając mu zaspokojenie coraz to nowych zachcianek. I wówczas duch Nerona niczym ciężka, ciemna chmura przenika jego duszę, rodząc strach, który nie znika nawet w chwilach rozkoszy. Zważ, dlatego właśnie ma tak oswiałe spojrzenie, że nikt nie może mu spojrzeć w oczy; a wzrok miota straszliwe pioruny, ponieważ za nim ukryty jest mrok jego duszy³².

Ekscesy Nerona to wynik melancholii na tronie. Duch jego chce

wyjscie na światło dzienne, chce się ujawnić, chce, żeby Neron stał się świadomie panem samego siebie, ale zostaje przytłumiony, powodując narastanie furii. Neron nie jest panem samego siebie i tylko wtedy, kiedy cały świat w lęku przez nim drży, tylko wtedy się uspokaja³³.

„Gdyby nie był cesarzem rzymskim, może popełniłby samobójstwo” — dodaje Kierkegaard³⁴. Melancholia od niespełnienia samego siebie prowadzi do furii lub zastąpienia instynktu życia popędem śmierci (*Todestrieb*)³⁵. Wewnętrzne rozdarcie rujnuje człowieka.

Tak pojętej melancholii przestaje być potrzebne somatyczne pochodzenie. Zaznacza to sam Kierkegaard, pisząc: „przecież nie zga-

²⁹ I. Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Austin-London 1977, s. 243 (tłum. polskie interesującego nas rozdziału *Melancholia w romantyzmie*, tłum. A. Grzybek, „Ogród”, 11–12, 1992, s. 387–388); H. J. Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholie und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, s. 37.

³⁰ Grimsley (przyp. 27), s. 243.

³¹ J. Starobinsky, *Ironie und Melancholie. Gozzi — E.Th.A. Hoffmann — Kierkegaard*, „Der Monat”, 18, 1966, nr 218, s. 34–35.

³² Kierkegaard (przyp. 26), s. 250.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 251–252.

³⁵ S. Biran, *Melancholie und Todestriebe. Dynamische Psychologie der Melancholie*, München-Basel 1961 (= *Psychologie und Person*, t. 2).

dzasz się chyba z wieloma lekarzami, którzy źródeł melancholii do-
szukują się w cielesności człowieka [...]; jedynie duch może znieść
melancholię, bo jej źródła tkwią w życiu duchowym człowieka”³⁶.
Melancholia to histeria *ducha*. Medycyna również wycofywać się za-
częła z koncepcji czarnej żółci. Romantyzm — do czego przyjdzie
nam jeszcze powrócić — w silny sposób wyakcentował podmiotowość
człowieka. W ślad za tym poszły przemiany w paradygmacie badań
naukowych. Głównym przedmiotem nauki stał się człowiek, pojmo-
wany jako wydzielona ze świata, myśląca i działająca *psyche*³⁷. Stał
też i melancholię coraz częściej określać zaczęto jako chorobę nerwo-
wą. Uczynił tak twórca psychiatrii, Johann Christian Reil, a Jean-
Etienne-Dominique Esquirol zaproponował usunięcie słowa „melan-
cholia” jako budzącego skojarzenia z czarną żółcią i zastąpienie go
określeniami „monomanie triste” bądź „lypémanie”. Nawet tzw. „so-
matycy”, choć nadal uważali, że melancholia jest chorobą ciała (Ma-
ximilian Jakobi twierdził, iż duch ludzki jest wolny i nie może podle-
gać zmianom patologicznym), dystansowali się jednak od koncepcji
czarnej żółci³⁸.

Opisywana przez Kierkegaarda *melankoli* nie jest patologicznej
natury. „Współcześnie — pisał on — melancholia uchodzi za coś
wielkiego”³⁹. To jednak, co świat romantyczny uważał za wielkie, fi-
lozof traktował jako grzech: „Jednakże melancholia jest grzechem,
właściwie grzechem *instar omnium*, albowiem jest grzechem nie
chcieć z całej duszy swojej, nie pragnąć [...]; jest to grzech, który
ogarnął na przykład całe młode Niemcy i Francję”⁴⁰. Kierkegaard-
owska *melankoli* to zatem acedia, znany nam grzech zleniwienia du-
cha i ospałości w czynieniu postępu ku dobru.

³⁶ Kierkegaard (przyp. 26), s. 255.

³⁷ M. Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London-New York 1989, rozdziały 9 i 10.

³⁸ J.-D.-E. Esquirol, *Mélancolie*, [w:] *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris 1819; J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960 (= Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, t. 4), s. 55–56; M. Schmidt-Degenhard, *Melancholie in der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Melancholie in Literatur und Kunst*, Hürtgenwald 1990 (= Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, t. 1), s. 164–171; F. Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt/M-Bern-New York-Nancy 1984 (= Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur, t. 4), s. 5 i 19–56.

³⁹ Kierkegaard (przyp. 26), s. 248; McCarthy (przyp. 25), s. 153. — O „wielkości” melancholii romantycznej pisze szeroko Loquai (przyp. 38), *passim*.

⁴⁰ Kierkegaard (przyp. 26), s. 254. — Zob. też: Babbitt (przyp. 29), tłum. polskie, s. 399.

Przedstawiona przez Friedricha kobieta cierpiałaby na acedię. Jej *melankoli* ma oczywiście łagodny przebieg. Opleciony przez pajęczynę duch nie potrafi uporządkować swego wnętrza. Kobieta trwa więc w depresyjnej stagnacji, tęsknie wypatrując w oddali ideału, którego nie umie wcielić w swe życie.

Jak pamiętamy, Święty Tomasz z Akwinu nazwał acedię „*tristitia de bono divino*”⁴¹. *Acedia* zatem, a wraz z nią kierkegaardowska *melankoli*, odnosić się powinna do spraw boskich. Zagadnienie *melankoli* pojawia się nie tylko w *Albo-albo*. Jako tło, towarzyszy ono *Powtórzeniu*. W tej drugiej książce Kierkegaard przedstawia historię miłości młodego chłopca, który po zaręczynach stwierdził, że nie może się ożenić ze swą narzeczoną. Z jednej strony czuł, że dziewczyna jest

jego ukochaną, jedyną, którą kochał, jedyną, którą kochać będzie. Z drugiej strony, nie tyle kochał, ile tęsknił za nią. Zmienił się bardzo w tym okresie. Wena poetycka objawiła się u niego tak silnie, że nigdy nie podejrzewał by to było możliwe... aż w końcu zrozumiałem wszystko. Młoda dziewczyna nie była ukochaną, a jedynie pretekstem: obudziła w nim miłość do poezji i zamieniła w poetę. Dlatego mógł ją kochać, nigdy jej nie zapomnieć, nigdy nie pokochać innej i tylko do niej tęsknić. Mieściła się teraz w jego duszy, dając mu wiecznie żywe wspomnienie. Znaczyła dlań tak wiele: uczyniła go poetą i właśnie dlatego podpisała wyrok śmierci na siebie⁴².

Chłopiec — melancholijny z natury — stał się pod wpływem wydarzeń jeszcze bardziej melancholijny. Jednocześnie wyrwany został z codziennego życia. Miłość pokazała mu nie dziewczynę lecz Ideę. To dlatego stał się poetą. Nie stał się jednak w pełni dojrzałym człowiekiem. Jako poeta posiadał tylko „dialektyczną elastyczność, która czyni go producentem nastrojów”, ale „ta produkcja jest tylko zewnętrznym zajęciem”⁴³. Nie zrozumiał, że całe wydarzenie ma religijne podłoże. „Gdyby miał mocniejsze podstawy religijne, nie zostałby poetą. Wówczas wszystko miałyby religijne znaczenie”⁴⁴.

⁴¹ Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, II, II, quaest. 35: *De acedia in quatuor articulos divisa*.

⁴² S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 55–56.

⁴³ Tamże, s. 136.

⁴⁴ Tamże.

Pojał to Quidam, bohater innego tekstu Kierkegaarda, *Winniewinny?*, wchodzącego w skład książki *Stadia na drodze życia*. Podobnie jak anonimowy poeta z *Powtórzenia* (i — dodajmy — pierwowzór obu, sam Kierkegaard) zerwał zaręczyny. Miłość do kobiety wywołała w nim melancholię, ta zaś nie pozwoliła mu się ożenić. W stosunku do Quidama nie mówi się jednak o *melankoli*. Jego stan określony został słowem *tungsind*, co znaczy: ociężałość ducha, *Schwermut*⁴⁵. *Tungsind* nie jest zwykłą depresją. Melancholia Quidama spowodowana została rozdarciem pomiędzy miłością do kobiety a miłością najwyższą — tęsknotą za Bogiem. *Tungsind* pojawiła się, gdy mężczyzna pomylił ideały, zniknęła zaś, gdy osiągnął to, czego pragnął naprawdę: świadome życie religijne⁴⁶.

Tungsind, podobnie jak *melankoli*, jest tęsknotą. Tęsknota owa jest mrocznym pragnieniem „bycia inaczej”, czy — jak pisał Romano Guardini — „koniecznością narodzin w człowieku tego, co wieczne”⁴⁷. *Tungsind* zatem jest katalizatorem metamorfozy kierującej ku Bogu⁴⁸. 16 sierpnia 1847 r. Kierkegaard zanotował w *Dzienniku*:

Ale teraz Bóg chce inaczej. Dzieje się ze mną coś, co wskazuje na metamorfozę. Właśnie dlatego nie śmiem ruszyć do Berlina; by nie stracić płodu. Teraz muszę przestrzegać spokoju, nie pracować z całych sił; wcale sił nie próbować, nie zaczynać nowej książki, ale odnaleźć siebie samego, będąc w prawie połączycy wątek swej melancholii z Bogiem. W ten sposób zniknie ciężka melancholia, a chrześcijańskość zbliży się do mnie⁴⁹.

Może więc kobieta na obrazie Friedricha przeżywa nie *melankoli* lecz *tungsind*? Może zanurzona w doczesności tęsknie spogląda w dal, która — jako nieskończony biały przestwór — symbolizuje

⁴⁵ McCarthy (przyp. 25), s. 154–155. Bronisław Świdorski powołując się na słowniki języka duńskiego uważa, że oba terminy (*tungsind* i *melankoli*) są synonimami (*Melancholia jest trójkątem*, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 20). Jak się jednak wydaje, analizy McCarthy’ego idą głębiej i lepiej odpowiadają filozoficznej semantyce Kierkegaarda. Podobnie jak McCarthy stanowisko zajmował też Rudolf Kassner w książce *Melancholie. Eine Trylogie des Geistes* (1908), odróżniając — w nawiązaniu do Kierkegaarda — płaską, rozumową melancholię od duchowej *Schwermut*. Zob. J. Wilczyński, *Kassners Auffassung der Melancholie*, [w:] *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*, red. K. Sauerland, Frankfurt/M-Bern-New York-Paris 1988 (= Akten Internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft, t. 5), s. 34–35.

⁴⁶ McCarthy (przyp. 25), s. 159–161.

⁴⁷ R. Guardini, *Vom Sinn der Schwermut*, Zürich 1949, s. 50.

⁴⁸ Świdorski (przyp. 45), s. 22.

⁴⁹ Cyt. za: tamże, s. 21 oraz S. Kierkegaard, *Die Tagebücher*, Düsseldorf-Köln 1963 (= S. Kierkegaard, *Gesammelte Werke*), t. 2, s. 157.

Boga? Tezę tę podbudowywałyby obecność promieni słonecznych, nadających niezmierzonej przestrzeni tła świeżystego charakteru. A światło przecież to archetypiczny atrybut i symbol boskości⁵⁰.

Rzecz jednak musi pozostać *nierozstrzygalna*. Dzieje się tak dlatego, że melancholik nie zna przyczyny swego stanu, nie jest pewien przez co i do czego został wezwany ani za czym tęskni. W świadomości Nerona istniała blokada stopująca możliwość realizacji ideału czyli wzniesienia się na wyższy poziom życia duchowego, Quidam zaś dopóty był melancholiczny, dopóki nie uświadomił sobie sensu swego powołania.

W melancholii — wyjaśniał Kierkegaard ów fakt skądinąd znany — tkwi coś niewytłumaczalnego. Kto cierpi albo ma zmartwienie, wie, jaka jest tego przyczyna. Jeśli się melancholika zapyta, co leży u podstaw melancholii, co go gnębi, to odpowie, że nie potrafi tego wyjaśnić. Odpowiedź ta jest ze wszech miar prawdziwa, albowiem z chwilą rozpoznania przyczyny melancholia mija⁵¹.

Nierozstrzygalność friedrichowskiego drzeworytu zawarta jest też w samym dziele, a dokładniej w charakterze białego tła. W tle tym dostrzegaliśmy dotąd jedynie absolut lub ideał (ducha). Ale przecież niskie promienie słoneczne wskazywać mogą na wieczorną porę dnia. Wieczorna zaś pora i zachód słońca nastroją zazwyczaj pesymistycznie, kojarząc się z końcem i śmiercią⁵². Tym samym wymowa obrazu zamykać się może w kręgu takiej melancholii, dla której wszystko nieuchronnie prowadzi do rozpadu, poza którym nic więcej nie ma. Z drugiej jednak strony w *Ółtarzu dzieczińskim* Friedricha, a także w *Wieczornej modlitwie rolnika* Artura Grottgera zachodzące słońce symbolizuje jednak boskość⁵³. Tło obrazu nie precyzuje więc przedmiotu tęsknoty kobiety. A mówiąc dokładniej: dla odbiorcy drzeworytu to ono właśnie jest nierozstrzygalnikiem. Z pun-

⁵⁰ G. Mensching, *Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte*, „Studium Generale”, 10, 1957, nr 7, s. 422–432.

⁵¹ Kierkegaard (przyp. 26), s. 254. — O bezprzedmiotowości melancholii pisze np. U. Horstmann, *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärtzes Gefühl*, Essen 1985, s. 24.

⁵² G. Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968 (= Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, t. 1), s. 21–24.

⁵³ Caspar David Friedrich... (przyp. 22), s. 137; K.-L. Hoch, *Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs*, „Pantheon”, 39, 1981, s. 322–326; W. Bałus, *Artura Grottgera „Wieczorna modlitwa rolnika”*. Próba interpretacji ikonograficznej obrazu, „Folia Historiae Artium”, 27, 1991, s. 134–139.

ktu widzenia logiki dzieła sztuki, biały przestwór jest dwuznaczny zarówno „dobry”, jak i „zły”, bo nie da się precyzyjnie określić, czy jest on wyobrażeniem pustki, jakiegoś ideału czy Boga. Tło więc „melancholizuje” ukazaną przez Friedricha scenę.

Zderzenie „figury melancholicznej” z nieobjętą i niedookreśloną przestrzenią swój dopełniony wyraz znalazło w *Mnichu nad morzem* (il. 13), dużym obrazie olejnym zaprezentowanym jesienią roku 1810 na Berlińskiej Wystawie Akademickiej⁵⁴. Obraz ów Friedrich zaczął malować najprawdopodobniej pod koniec roku 1808. W lutym roku 1809 płótno widział w pracowni artysty Christian August Semler, w czerwcu zaś tegoż roku Helene von Kügelgen. Ich opisy mówią o szarym, poruszonym, bezksiężycowym niebie rzucającym się w oczy w całej kompozycji. Natomiast Karl Friedrich Fromman, który odwiedził Friedricha pod koniec września 1810 r., zanotował, że niebo na obrazie było nocne, z księżycem w ostatniej kwadrze i połykającą gwiazdą zaranną. Malarz zatem musiał — i to nie po raz ostatni — zmienić koncepcję dzieła. Że tak było rzeczywiście, przekonują zamalowane zarysy dwóch żaglowców, które dostrzec można na płótnie po lewej i prawej stronie mnicha⁵⁵.

W ostatecznej wersji obraz przedstawia niewielki skrawek łukowato wygiętego, piaszczystego brzegu ze stojącą w najdalej wysuniętym punkcie (wypadającym nieco na lewo od centrum kompozycji) postacią widzianego w trzech czwartych z tyłu mężczyzny (mnicha). Stoi on w bruzdzie piasku, znaczącej drogę jego dojścia do morza. Bruzda ta kończy się przed nim blokując tym samym możliwość dalszego ruchu. Człowiek więc doszedł do kresu swej drogi i teraz trwa w melancholijnej pozie, prawą ręką podpierając głowę i spoglądając w dal. Nad mężczyzną przelatują mewy. Przed nim znajduje się sfałowane, niespokojne morze, a ponad całą sceną ciemne, ostatecznie bezksiężycowe, pokryte chmurami niebo, zajmujące prawie cztery piąte powierzchni płótna⁵⁶. Chmury te w centralnej części obrazu

⁵⁴ Börsch-Supan, Jähnic (przyp. 6), kat. 168; Katalog Hamburgski (przyp. 6), kat. 77. — O samej wystawie: H. Börsch-Supan, *Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit*, „Kleist-Jahrbuch”, 1987, s. 52–75.

⁵⁵ Börsch-Supan, Jähnic (przyp. 6), l. c.; H. Börsch-Supan, *Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer”*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 19, 1965, s. 68 oraz il. 5–7.

⁵⁶ Albert Boime (*Caspar David Friedrich: The Monk on the Seashore*, [w:] *World Art: Themes of Unity and Diversity. Acts of the 26th International Congress of the History of Art*, red. I. Lavin, University Park-London 1989, t. 2, s. 440) widzi w falującym morzu wynik działania wiatru o sile 5 stopni w skali Beauforta, czego dowodzić ma

rozrzedzają się, tworząc zbliżony do trójkąta i rozjaśniony bladym światłem otwór, będący jakby negatywnym wybrzeża. Noc ma się ku końcowi i pojawiają się pierwsze zwiastuny świtu⁵⁷.

Wszystkie wymienione elementy (z wyjątkiem mnicha) ułożone zostały horyzontalnie i, pomimo łączącego je podobnego, „falowego” sposobu ukształtowania (pofałdowany brzeg, sfalowane morze, skłębione chmury) zestawione tak, że każdy z nich wyraźnie odcina się od następnego. Między bowiem wodą a lądem nie widać miejsca, gdzie oba żywioły stykałyby się ze sobą — obszar ten znajduje się w przestrzeni dla oka odbiorcy niedostępnej — natomiast między wodą a niebem przebiega ostra, pozioma linia horyzontu. W ten sposób kompozycja dzieła stała się wyraźnie strefowa i horyzontalna. Wobec zaś braku jakichkolwiek ograniczających ją kulis rozciągać się zdaje na boki, daleko poza obręb płótna, właściwie w nieskończoność. Można ją również rozbudowywać wwyż, gdyż wielka płaszczyzna nieba od góry też niczym nie została zamknięta. Dzięki tym zabiegom malarz ukazał rozciągłość świata. Obraz faktycznie „łapie” jedynie wycinek owego *universum*, jakiś ograniczony ramami jego fragment, ale czyni to tak, że widz dalszy ciąg dopowiedzieć może sobie sam, przedłużając linię brzegu i horyzontu oraz rozbudowując przestwór nieba⁵⁸.

Postać ludzka pozostaje w skomplikowanej relacji do otaczającego ją świata. Najpierw zauważyć trzeba, że jej usytuowanie nie jest z punktu widzenia całościowej kompozycji obrazu przypadkowe. Mnich stoi w miejscu, w którym zbliżają się do siebie wygięcie lądu oraz rozrzedzenie chmur. Dodajmy do tego, że ponieważ jest on jedynym elementem wertykalnym dzieła, z jednej strony przeciwstawia się horyzontalnie zakomponowanym pasom żywiołów, z drugiej zaś łączyć powinien nawarstwiające się jeden nad drugim elementy *universum*. Obie te role rysują się jednak w sposób niezdecydowany. Wynika to stąd, że linia styku morza i nieba wypada ponad głowę mężczyzny. Tym samym nie spaja on wszystkich warstw obrazu, a jednocześnie, ponieważ poza zasięgiem jego figury pozostaje naj-

również rodzaj ukazanych w obrazie chmur.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ O. von Simson, *Über die symbolische Bildstruktur einiger Gemälde von Caspar David Friedrich*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 597; J. Traeger, „...als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären”. *Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist*, „Kleist-Jahrbuch”, 1980, s. 88–89; Müller (przyp. 17), s. 14–15.

większa strefa czyli powietrze, znacznemu osłabieniu ulega przynależny mu wertykalizm. W konsekwencji mnich z trudem „przebija się” przez strefowy układ nieskończonego świata i w ostateczności „przygnieciony” zostaje przez nieosiągalny dlań obszar nieba⁵⁹.

Dzieło jednak można odczytywać też inaczej. Jeśli mężczyzna stoi poniżej linii horyzontu, to ciemne żywioły wody i powietrza uznać wolno za całość przeciwstawioną jasnemu lądowi⁶⁰. Wrażenie owo potęguje poczyniona powyżej obserwacja, że miejsca połączenia morza i piasku nie widać. A zatem mnich stoi wobec nieskończoności zespolonych w jedno przestworów oceanu i nieba. Jako usytuowany w najdalszym punkcie wybrzeża akcent pionowy obrazu zdaje się mierzyć z ową nieobjętą przestrzenią. Lub pragnie w nią wniknąć. Tyle, że — jak już pisaliśmy — doszedł on do kresu swej drogi. Nieskończoność więc pozostaje dlań nieosiągalna, porównanie zaś z nią, wobec ogromu żywiołów, zdaje się wypadać na jego niekorzyść.

Mnich nad morzem pokazuje, że miejsce człowieka w świecie jest niepewne i ambiwalentne. Wertykalizm postaci, mierzenie się z nieskończonością oraz założone spajanie żywiołów wyróżniają jego pozycję, natomiast „przytłaczający” charakter przestrzeni nieba, a także nieosiągalność tego, co po tamtej stronie granicy, niweczą marzenia o niezwykłości. Pokazują też zasadniczą nieprzystawalność człowieka i *universum*, gdyż ich wzajemnej relacji nie sposób ujednoznaczyć. Tym samym ludzka figura i żywioły pozostają dla siebie — podobnie jak w drzeworycie *Melancholia* — innobytami.

Interpretacja obrazu musi brać pod uwagę całą tę grę znaczeń. Zauważmy najpierw, że nieprzewycięzalne przeciwstawienie ogromu świata małemu, choć próbującemu stawić czoła temu ogromowi, człowiekowi charakterystyczne jest dla estetycznej kategorii wzniosłości. Poczucie wzniosłości pojawia się tam, gdzie ludzki podmiot odzuwa swą fizyczną małość. Kant pisał:

Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie, piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. — wszystko to — w porównaniu z tymi potęgami — obraca naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia⁶¹.

⁵⁹ Brötje (przyp. 17), s. 66–68.

⁶⁰ Tamże, s. 69.

⁶¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986², s. 158

Człowiek wobec przyrody i mocy jej żywiołów jest niczym. Ale potęgę i wielkość odbierać może estetycznie pod jednym tylko warunkiem: że nie zagraża mu ona bezpośrednio. „Widok — kontynuował Kant — tym silniej nas pociąga, [...] o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”⁶². Wtedy rodzi się uczucie zadowolenia. Groza zamienia się w przyjemność. Przyjemność ta jednak nie jest prostym smakowaniem widoku. Obserwując żywioły odkrywa człowiek swą wielkość duchową. Choć bowiem fizycznie jest mały i natura może go zmiażdżyć w jednej chwili, umysł jego większy jest od przyrody. Dzieje się tak najpierw dlatego, że kontemplując groźne zjawisko człowiek nie ucieka przed nim. W ten sposób przeciwstawia mu się, a więc odsłania swą wolność. To jednak nie wszystko. W konkluzji rozważań Kant pisał, że wzniosłym „jest przedmiot [przyrody], którego wyobrażenie skłania umysł ku temu (*das Gemüt bestimmt*), by nieosiągalność przyrody ujmował myślowo jako unaoczniające przedstawienia idei”⁶³. A zatem człowiek odnajduje swą duchową wielkość w tym, że odczucie wzniosłości kieruje go ku ideom. Konkretniej zaś, wzniosłość pozwala dostrzec nie tylko ludzką wolność, ale też moralność i najwyższe cele świata. Wolność zobowiązuje do tego, by nawet w obliczu zagrożeń nie poddawać się naturze, by więc trwać w swych etycznych zasadach. Natomiast pytanie o celowość istnienia żywiołów zwraca uwagę ku temu, co kryje się poza dynamiką świata, czyli ku Bogu⁶⁴.

Można więc powiedzieć, że *Mnich nad morzem* jest wyobrażeniem wzniosłości⁶⁵. Dodajmy też, że według Kanta poczucie wzniosłości mieli ci spośród ludzi obdarzonych melancholicznym temperamentem, którzy, wywodząc się z pnia pseudoarystotelesowsko-ficino-wskiego, szczególnie byli wrażliwi na cnotę, prawdę, a także świadomości znikomości istnienia⁶⁶. Diderot pisał, że

(podkr. w tekście — W. B.).

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 169.

⁶⁴ M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”. Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 62; R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993², s. 90.

⁶⁵ Müller (przyp. 17), s. 17–25.

⁶⁶ I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, [w:] *Kant's gesammelte Schriften*, t. 2, Berlin 1905, s. 219 i 220–221; L. F. Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 217–218; V. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, Berlin 1991, s. 104–105; K. Wille, *Die Signatur der Melancholie im Werk Clemens Brentano*, Bern 1970 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, t. 36), s. 31.

melancholia jest to stałe, częste, normalne (*habituel*) uczucie naszej *uło-mności*. Jest ono przeciwstawne wesołości, która rodzi się z samoukontentowania: [...] jest ono również wynikiem *idei doskonałości*, której nie znajduje się ani w sobie, ani w innych, ani w przedmiotach rozkoszy, ani w naturze⁶⁷.

Patrząc zatem w dal mnich dostrzega potężne żywioły (wzburzone morze i nieobjęty przestwór), jest wobec nich znikomy (co prowadzi do melancholijnego przygnębienia), jego zaś umysł przeciwstawia się naturze. Męczyzna trwa w tym, co tu i teraz, a nie znajdując doskonałości ani w sobie, ani w świecie, wzrok i myśl kieruje ku temu, co zaświatowe i doskonałe.

Odczucie wzniosłości nakierowuje więc na możliwość religijnego odczytania *Mnicha nad morzem*. C. D. Friedrich pisał: „Szlachetny człowiek (malarz) we wszystkim rozpoznaje Boga, człowiek pospolity (też malarz) widzi jedynie formę, nie ducha”⁶⁸. Friedrich Daniel Schleiermacher, teolog popularny w kręgu Friedricha, uważał, że religia jest „zmysłem dla i upodobaniem do nieskończoności”⁶⁹. Istotą doświadczenia religijnego są ogląd i uczucie. Maleńki człowiek kontempluje wielki wszechświat i odkrywa w nim Boga. Schleiermacher przestrzegał jednak:

Ani lęk przed siłami materialnymi, których działanie widzicie na tej ziemi, ani radość z piękności natury cielesnej nie powinny i nie mogą dawać pierwszego oglądu świata i jego ducha. Nie w gromie niebiańskim *ani w przerażających falach morza* powinniście poznawać wszechmocną Istotę, ani też w połysku kwiatów czy blasku zorzy wieczornej — miłość i dobroć [...] Przetrzeć i masa nie stanowią świata i nie są treścią religii; szukanie w nich nieskończoności zdradza dziecinny sposób myślenia⁷⁰.

⁶⁷ Cyt. za: F. Schalk, *Diderots Artikel „Melancholie” in der Enzyklopädie*, „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur”, 66, 1956, s. 175.

⁶⁸ C. D. Friedrich, *Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, [w:] *Caspar David Friedrich...* (przyp. 22), s. 94.

⁶⁹ F. D. E. Schleiermacher, *Mowy o religii do wykształconych spośród tych, którzy nie gardzą*, tłum. J. Prokopiuk, Kraków 1995, s. 75. — O związkach Friedricha z Schleiermacherem: K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich — unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, s. 42–46; K. Lankheit, *Caspar David Friedrich und der Neuprottestantismus*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 24, 1950, s. 134–139; J. Ch. Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1980⁵, s. 99–100; R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975, s. 15.

⁷⁰ Schleiermacher (przyp. 69), s. 88, 90 (podkr. w tekście — W. B.).

Religijny ogład i uczucie wykroczyć więc muszą poza doznania estetyczne. „Tym, co w istocie przemawia w świecie zewnętrznym do zmysłu religijnego — wyjaśniał Schleiermacher — nie są jego masy, lecz jego prawa”. Lub tych praw zawieszenie, wskazujące na „wyższą jedność”⁷¹. Co zatem począć z doznaniem wzniosłości, które choć estetyczne z natury, wykracza jednocześnie ku ideom? W piątej *Mo-wie o religii* Schleiermacher pisał:

Jak nazywacie uczucie niezaspokojonej tęsknoty, zwróconej ku jakiemuś wielkiemu przedmiotowi [...]? Cóż was ogarnia, kiedy znajdujecie najściślej pomieszane to, co święte, z tym, co świeckie, *to, co wzniosłe, z tym, co liche i marne?* I jak nazywacie nastrój, jaki niekiedy zmusza was do przyjęcia, że mieszanica ta istnieje wszędzie, i do szukania jej wszędzie? Uczucie to chrześcijanina nie ogarnia tylko niekiedy, lecz jest dominującym tonem jego wszystkich uczuć religijnych; a *święta melancholia* — taka bowiem jest jedyna nazwa, jakiej nastręcza tu mowa — towarzyszy każdej radości i każdemu bólowi, każdej miłości i każdej obawie; ba, tak w swej dumie, jak i w swej pokorze, jest ona tonem zasadniczym, do którego wszystko się odnosi⁷².

Dla Schleiermachera bycie chrześcijaninem nierozzerwalnie związane jest z melancholią. Przebija ona przez każde uczucie. Dzieje się tak dlatego, że radość czy ból, przyjemność czy obawa rodzą tęsknotę. Człowiek wierzący wyjść pragnie poza doczesność. Widać to również w doznaniu wzniosłości, w którym to, co „święte” miesza się z tym, „co liche i marne”. Dialektyka wielkości i znikomości kieruje ludzką jaźń ku idei przekraczającej żywioły. Ale splot grozy i zadowolenia nie może zostać zniesiony, bo zniknęłoby wtedy samo odczucie wzniosłości. Pozostaje więc jedynie tęsknota za tym, co pozaświatowe, trwająca pomiędzy świadomością kruchości i lichości bytu fizycznego a roszczeniami wolnej ludzkiej podmiotowości. „Święta melancholia” to kierkegaardowski *tungsind* — narodziny w człowieku tego, co wieczne. To poczucie wolności pragnącej wyrwać się ku Bogu. Poczucie odkryte — i niezrealizowane. Święty Augustyn pisał na początku *Wyznań*, że „niespokojne jest serce nasze, dopóki w Tobie nie spocznie”⁷³. Święta melancholia to właśnie ów niepokój, Pawłowa *tristitia secundum Deum*, o której pisaliśmy w związku z *Medy-*

⁷¹ Tamże, s. 90, 91.

⁷² Tamże, s. 206 (podkr. w tekście — W. B.).

⁷³ Święty Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1982², s. 5; Wille (przyp. 66), s. 29–30.

tującym Demokrytem Rosy. W *Mnichu nad morzem* stan ów spleciony został z doznaniem wzniosłości, wyznaczając początek drogi ku Bogu.

Ale w obrazie Friedricha znaleźć można i inne tony. Heinrich von Kleist w uzupełnieniu poczynionym do dialogowego omówienia dzieła pióra Clemensa Brentano i Achima von Arnim, pisał:

Czyż może być coś smutniejszego i bardziej doskwierającego niż takie oto usytuowanie w świecie: jedyna iskra życia w rozległej krainie śmierci, samotny środek w samotnym okręgu. Ze swymi dwoma lub trzema tajemniczymi obiektami obraz jawi się niczym apokalipsa, jak gdyby ogarnęły go *Nocne rozmyślenia* Younga i, jako że w swej monotonii i bezbrzeżności na pierwszym planie nie posiada niczego poza ramami, [wygląda tak] jak gdyby człowiekowi obcięto powieki⁷⁴.

Ukazany w dziele nieskończony przestwór — nieskończony, bo pozbawiony jakiegokolwiek zamknięcia niczym wzrok człowieka, któremu obcięto powieki — jawi się Kleistowi jako otwarty kosmos romantyków, autonomiczna, potężna natura⁷⁵. W słowach poety jednak nie ma nic z nastroju świętej melancholii. Jedyne odniesienie do sfery religijnej to porównanie obrazu do apokalipsy. Natura zatem to kraina martwoty. Żywioły, spoza których przeświecało dotąd wzniosłe przeczucie Boga, zamieniają się w „młyn śmierci” Novalisa. Wizja ta jest tym bardziej przerażająca, że świat ów jest samotny. Boga więc w nim nie da się odnaleźć.

W tym pustym i zatrważającym otoczeniu stoi człowiek — mały, samotny punkt, „jedyna iskra życia”. Przytłoczony przez apokaliptyczny świat trwa na przekór młynowi śmierci. Żyje pogrążony w melancholii. Nie może to być jednak ani *tungsind* ani estetyczne smakowanie wzniosłości. Kleist przywoływał *Nocne rozmyślenia* Ed-

⁷⁴ C. Brentano, A. von Arnim, H. von Kleist, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, vorauf ein Kapuziner*, [w:] Caspar David Friedrich... (przyp. 22), s. 222 (tłum. T. Zatorski). — Omówienie obrazu Friedricha mające charakter podsłuchanych na wystawie rozmów Brentano (autor głównej partii tekstu) i Arnim złożyli do druku w „Berliner Abendblätter”. Ukazało się ono 13 października 1810, ale z dodanym wstępem. Autorem uzupełnienia był Kleist, podówczas redaktor pisma, który dopisał je bez zgody autorów. Zob. R. Burwick, *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Landschaft: Arnim, Brentano, Kleist*, „Zeitschrift für deutsche Philologie”, 107, 1988, Sonderheft, s. 34–35; B. Brinkmann, *Zu Heinrich von Kleists „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 44, 1981, s. 181–183.

⁷⁵ M. Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 249–251.

warda Younga. Ów niezwykle popularny poemat, powstały w latach czterdziestych XVIII w., opisywał świat jako grób i nicość. I choć na końcu pojawiło się rozstrzygnięcie optymistyczne, chrześcijańskie, to jednak wrażenie robiła przede wszystkim owa ponura wizja rzeczywistości⁷⁶. Nazwano ją czarną melancholią i przeciwstawiono białej. „Leuocoly” Thomasa Graya była uczuciem mieszanym, dającym wrażenia zarówno smutne, jak i przyjemne, natomiast czarna odmiana prowadziła do depresji, rozpacz i często do samobójstw⁷⁷. Biała melancholia opiewana była w wieku XVIII jako muza, bo wywołany przez nią, znany nam już, stan „radości w smutku” pobudzał wyobraźnię, uruchamiał marzenia i wyzwalał możliwości twórcze⁷⁸. Dlatego Goethe pisał w *Przystowiach*:

Pieśń czysta, wzniosła, podobnie jak tęcza,
Tylko na ciemnym tle wyda się ładnie.
Oto dlaczego poecie tak snadnie
Melancholijny temat się nastęcza⁷⁹.

Natomiast czarna melancholia to *Weltschmerz*. Przywoływalimy już to pojęcie w kontekście *Medytującego Demokryta* Salvatora Rosy. Ale ani u schyłku średniowiecza, ani w wieku XVII stanowiące jego treść poczucie marności świata nie przybrało tak dramatycznego wymiaru jak u licznej grupy myślicieli, pisarzy i artystów w pierwszej połowie XIX stulecia. To wtedy bowiem po raz pierwszy w dziejach chrześcijańskiej Europy z całą mocą doświadczone *bezsensu* istnienia⁸⁰. Przede wszystkim odkryto, że Boga nie ma. Ateizm znało oczywiście francuskie oświecenie. Czym innym jednak były filozoficzne dywagacje racjonalistów, a czymś zupełnie innym dramatyczne do-

⁷⁶ H. H. Clark, *A Study of Melancholy in Edward Young. Part I*, „Modern Language Notes”, 39, 1924, s. 129–136; E. M. Sickels, *The Gloomy Egoist. Moods and Themes of Melancholy from Gray to Keats*, New York 1932, s. 131; U. Mohr, *Melancholie und Melancholiekritik im England des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris 1990 (= Münsteraner Monographien zur englischen Literatur, t. 2), s. 183–201.

⁷⁷ Sickels (przyp. 76), s. 36; Mohr (przyp. 76), s. 155–161; Babbitt (przyp. 29), tłum. polskie s. 392.

⁷⁸ Por. przyp. 28; L. Völker, *Muse Melancholie — Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölderlin bis Benn*, München 1978.

⁷⁹ J. W. Goethe, *Przystowia*, tłum. L. Jenike, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, opr. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 327. — Analiza wiersza: Völker (przyp. 78), s. 15–16.

⁸⁰ K. Heitzmann, *Der Weltschmerz in den europäischen Literaturen*, [w:] *Europäische Romantik II*, Wiesbaden 1982 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, t. 15), s. 81; Ch. Kahn, *Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1932 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, N. F., t. 21), s. 19; Friedrich (przyp. 66), s. 45–59; Földényi (przyp. 66), s. 238–245.

świadczenie pustego nieba. *Nocne czuwania Bonawentury* oraz *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* Jean Paula przygniatają tragicznością wizji świata ogarniętego przez nicłość. Co prawda Jean Paul (nota bene twórca słowa *Weltschmerz*) nadał swemu utworowi charakter snu, z którego bohater budzi się na końcu, niemniej jednak określone słowa padły⁸¹. Chrystus w stanie najwyższej rozpaczki przemawia do zgromadzenia umarłych:

Przeszedłem przez światy, wstąpiłem na słońca i wraz z mlecznymi drogami przeleciałem przez pustynie nieba, ale nie ma Boga. Zstąpiłem w głębinę, dokąd tylko byt rzuca swoje cienie, i zjrzałem w przepaść i zawołałem: „Ojczy, gdzie jesteś?” ale usłyszałem tylko odgłos wiecznej burzy, nad którą nie panuje nikt, a błyszcząca tęcza z zachodu, bez słońca, które ją stworzyło, wisiała nad przepaścią i spływała w nią kroplami [...] Zdrętwiała, niema nicości! Zimna, odwieczna konieczności! Obłądny przypadku! Czy już o tym wiadomo wśród was?⁸²

Za odkryciem, że niebo jest puste przyjść musiało pytanie o miejsce człowieka w świecie. Gérard de Nerval pisał:

Je suis le Ténébreux — le Veuf — l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie⁸³.

⁸¹ W. Rehm, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1947, s. 12–55; M. Janion, *Temat jeanpaulowski, „Ogród”*, 2(6), 1991, s. 110–117. — O pochodzeniu słowa *Weltschmerz*: Heitzmann (przyp. 80), s. 63.

⁸² Jean Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, tłum. M. Żmigrodzka, „Ogród”, 2(6), 1991, s. 108.

⁸³ G. de Nerval, *El Desdichado*, [w:] „Komm [...]” (przyp. 7), s. 417. — W przekładzie Adama Ważyka („Literatura na Świecie”, 3(284), 1995, s. 209) strofa ta brzmi:

Ja — mroczny, ja — wdowiec, mnie — nikt ulżyć nie może,
Ja, książę Akwitanii o zniesionej wieży;
Jedyna gwiazda zgasła, w lutni gwiazdozbiorne
Melancholia i Czarne Słońce leży.

Przekład wymaga dwóch korekt. Po pierwsze oryginał mówi o „czarnym Słońcu Melancholii”, nie zaś osobno o czarnym słońcu i melancholii. Po drugie zaś, „le luth constellé” to nie tylko lutnia usiana gwiazdami. Jak pisze Hélène Tuzet, „constellé” to „zrobiony pod wpływem gwiazdozbioru lub zawierający znaki: przykładem pierścienia *constellé* z *Amour médecin*, «który zwalcza zbłąkania duchowe»” (*L’image du soleil noir*, „Revue des Sciences Humaines”, 88, 1957, s. 488). A zatem lutnia oznaczona jest znakiem czarnego słońca melancholii.

Bohater sonetu czuje się wdowcem i księciem bez siedziby. Może być zresztą — jak wynika z dalszych strof — także Lusignanem czy Bironem. Wolno mu być kimkolwiek, gdyż jest *El Desdichado*: wydziedziczonym. Oto nowe miejsce człowieka w pustym kosmosie — brak zakorzenienia w trwałym, gwarantowanym przez Stwórcę, porządku. Jeśli Boga nie ma — wszystko wolno⁸⁴.

Skutki metafizycznego wydziedziczenia mogą być dwojakie. W wersji ostrej prowadzą do rozpacz i depresji, w wersji zaś łagodnej do nostalgii. Sonet Nerval opiewa pierwszą z możliwości. Występujący w nim obraz czarnego słońca, bezsprzecznie pokrewny metaforycznemu aspektowi czarnej żółci i znany wcześniejszej literaturze (we Francji użył go po raz pierwszy Victor Hugo w recenzji Salonu 1827 r., następnie zaś Theophile Gautier w poemacie *Melancholia* z 1834 r.), przywodzi też na myśl koloryt świata typowy dla ciężkich stanów psychicznych⁸⁵. Człowiek, który przeżył taki stan, wyznawał: „W depresji [...] wszystko ustala się w czerni i jej odcieniach”⁸⁶. Widząc tak świat, pozostaje zazwyczaj tylko jedno: samobójstwo.

Nostalgia opisana została przez Johannesesa Hofera jako choroba szwajcarskich żołnierzy cierpiących tęsknotę za krajem rodzinnym⁸⁷. Jej sens jest jednak głębszy. Nostalgia to wyraz alienacji pragnącej odzyskać to, co utracone na zawsze. Dlatego jest ona melancholiczna. Rodzi bowiem pełne nieusuwalnego smutku napięcie pomiędzy tym, co nieszczęśliwie pożądane a obcą rzeczywistością. Zazwyczaj nostalgia odnosi się do nieodwołalnie minionego dzieciń-

⁸⁴ F. Constans, *Le Soleil Noir et l'Étoile ressuscitée*, „La Tour Saint-Jacques”, 13, 1958, s. 36; J. Kristeva, *Nerval „El Desdichado”*, tłum. M. Sugiera, „Literatura na Świecie”, 3(284), 1995, s. 208–232 (rozdział VI książki *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris 1987); M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 35.

⁸⁵ U. Finke, *Dürers „Melancholie” in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 30, 1976, s. 72; Kristeva (przyp. 84), s. 216; D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, tłum. J. Balbierz, „Literatura na Świecie”, 3(284), 1995, s. 153; M. Fumaroli, *„Nous serons guéris, si nous le voulons”. Classicisme français et maladie de l'âme*, „Le Débat”, 29, 1984, s. 113; Tuzet (przyp. 83), s. 485. — O kolorystyce w depresji patologicznej: A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1993³, s. 87–163.

⁸⁶ A. Marino, *Widziałem ciemne słońce. Doświadczenie depresji*, Warszawa 1995, s. 39.

⁸⁷ J. Hofer, *Dissertatio medica de nostalgia*, Bazylea 1688. — Wyjaśnić trzeba, że Hofer mieszkał w Bazylei nie zaś w „Bale”, jak spolszcza francuską nazwę miasta (Balé) Marek Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 7.

stwa. Ale dotyczyć też może tęsknoty za niedgdyjszą komunią z Bogiem lub utraconym sensem istnienia⁸⁸. Michaił Lermontow pisał:

Jakąż siłę woli dawała im [przodkom] ta pewność, że całe niebo ze swymi niezliczonymi mieszkańcami spogląda na nich ze współczuciem, niemym wprawdzie, ale niezmiennym!... My zaś, ich nędzni potomkowie, tułający się po ziemi bez przekonania i dumy, bez rozkoszy i trwogi — żadnej trwogi prócz tej mimowolnej obawy, która ściska nam serce na myśl o nieuniknionym końcu — niezdolni już jesteśmy do wielkich ofiar ani dla dobra ludzkości, ani nawet dla własnego szczęścia, ponieważ wiemy, iż jest to niemożliwe, i obojętnie przechodzimy od zwątpienia do zwątpienia⁸⁹.

W interpretacji Kleista *Mnich nad morzem* uzyskuje wydzwięk prawie że nihilistyczny. Mężczyzna na obrazie stoi wobec groźnego, apokaliptycznego wszechświata, będąc nim przytłoczony, ale i próbując mu się przeciwstawić. Tęsknie wpatruje się w dal, z której nie nadchodzi żaden ratunek. Pozostaje mu nostalgia albo rozpacz.

Przeprowadzona analiza obrazu Friedricha doprowadziła nas więc do dwóch przeciwstawnych sobie wniosków. Dzieło z jednej strony ujawniło się jako przedstawienie świętej melancholii, z drugiej natomiast jako wizja rozpaczliwej (lub w najlepszym razie nostalgicznej) czarnej melancholii. Nietrudno dociec, skąd bierze się owa sprzeczność⁹⁰. Dowodząc religijnej wymowy *Mnicha nad morzem*, Jörg Traeger wskazał jako wzór ideowy i kompozycyjny ilustrację z traktatu architektonicznego Claude'a Nicolasa Ledoux

⁸⁸ J. Starobinsky, *Le concept de nostalgie*, „Diogenè”, 54, 1966, s. 92–115; B. S. Turner, *A Note on Nostalgia*, „Theory, Culture and Society”, 4, 1987, s. 146–156; tenże, *Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil*, [w:] *Allegorie und Melancholie*, red. W. van Reijen, Frankfurt/M 1992, s. 212–214; Zaleski (przyp. 87), s. 9.

⁸⁹ Cyt. za: M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989 (= IBL, Historia Literatury. Studia, t. 46), s. 31.

⁹⁰ Dodajmy, że cała literatura dotycząca *Mnicha nad morzem* pełna jest podobnych dylematów. Na sens religijny obrazu wskazywali: O. Schürer, *Mönch am Meer von Caspar David Friedrich*, „Kunst”, 1, 1948, s. 59–62; Börsch-Supan, Jähniß (przyp. 6), kat. 168; Hoch (przyp. 69), s. 44; G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne 1992, s. 105–110. Natomiast aspekt przytłaczający, smutny lub wręcz tragiczny akcentowali: Hartlaub (przyp. 24), s. 264; Jensen (przyp. 69), s. 106–110; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, s. 115–118; H. Olbrich, *Der romantische Traum unendlicher Sehnsucht*, [w:] *Caspar David Friedrich*, Greifswald 1974 (= Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Sonderband), s. 34; E. Reitharovà, *Einige Bemerkungen zur Schaffensweise bei Caspar David Friedrich*, [w:] *Stil und Gesellschaft*, red. F. Möbius, Dresden 1984, s. 248–250; M. Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Berlin 1983 (dysertacja doktorska), s. 226–228.

(1804)⁹¹. Ów *Dom ubogiego* (il. 14) przedstawia maleńką wyspę na bezkresnym oceanie. Niebo zaludnione jest pogańskimi bóstwami. Domem ubogiego mieszkającego na wyspie jest więc cała natura. U Friedricha niebo jest puste. Nie musi to jednak wcale oznaczać, że „nieskończoność natury sama staje się sposobem istnienia tego, co boskie”, a „apokalipsa” Kleista dawać wyraz doświadczeniu religijnemu przejawiającemu się jako „tremendum ac fascinosum”⁹². Puste niebo, a dokładniej wszystkie przeciwstawione człowiekowi żywioły, są nierozstrzygalnikiem. Równie dobrze symbolizować mogą boską pełnię jak i otchłanną nicość. Obraz pozbawiony jest wewnętrznych wskazówek umożliwiających przekroczenie owej dwuznaczności.

Konstatację tę potwierdza autorskie wyjaśnienie dzieła. Przed kilku laty odnaleziono odpis listu Friedricha do Amalii von Beulwitz. O *Mnichu nad morzem* pisał tam malarz:

Jest to obraz marynistyczny, w przodzie pusty, piaszczysty brzeg, dalej poruszone morze, w końcu powietrze. Brzegiem idzie głęboko zadumany mężczyzna w czarnym stroju, mewy przelatują nad nim niespokojnie krzyżąc, jakby go chciały ostrzec, by nie zbliżał się do gwałtownego morza. — To był opis, teraz następują myśli:

I dumałbyś tak od rana do wieczora, od wieczora aż do głębokiej północy, wszelako nie wymyśliłbyś i nie zgłębiłbyś niepoznawalnych zaświatów. Z rozumiałą pychą rozważasz, iż potomnym zostanie dane światło zdolne rozwikłać mroki przyszłości! Lecz to, co jest jedynie świętym przeżuciem, w wierze tylko [może zostać] zobaczone i poznane; w końcu [bę-dzie] jasno poznane i zrozumiane!

Głębokie są wprawdzie ślady twych stóp na pustym, piaszczystym brzegu, lecz wieje tam cichy wiatr i ślad twój stanie się wkrótce niewidoczny, głupi człowieku, pelen częzej pychy!⁹³

Tekst Friedricha każe rozważać dzieło na dwóch płaszczyznach. Pierwszą z nich jest płaszczyzna narracyjna. Odnosi się ona do tego, co dzieje się wewnątrz obrazu. Malarz opowiada o drodze mężczyzny, o jego chęci zgłębienia wszechświata, o mewach i wiejącym wietrze. Płaszczyzna druga sytuuje się na zewnątrz ukazanej sceny.

⁹¹ J. Traeger, *Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche*, [w:] *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hofmann zu Ehren, red. Ch. Beutler, P.-K. Schuster, M. Warnke, München 1988, s. 183.

⁹² Tamże.

⁹³ Cyt. za: Börsch-Supan (przyp. 54), s. 74–75. — W sprawie historii listu i jego autentyczności: Maisak (przyp. 5), s. 127.

Jest obecna tam, gdzie dokonuje się oceny postępowania bohatera. Odnajdujemy ją w stwierdzeniach o pysze, wartości religijnej pokory i bezwartościowości rozumowego poznania oraz roli wiatru jako metafory bezproduktywności czysto ziemskich poczynań. Jedna płaszczyzna bez drugiej istnieć nie może. Potwierdzają to słowa Kleista, który w cytowanym już passusie pisał o *Mnichu nad morzem*:

to, co winienem znaleźć w obrazie znalazłem dopiero pomiędzy mną a obrazem, mianowicie budzące się w mym sercu pragnienie względem obrazu i ograniczenia, którymi mnie on spętał, i tak oto ja sam stałem się kapucynem, obraz stał się wydumą, tego wszak, na co miałem tęsknie spoglądać, morza, zabrakło⁹⁴.

Nie da się zbyt głęboko wchodzić w warstwę narracyjno-przedstawieniową dzieła. Dostrzeżać trzeba nie tylko wewnętrzną „akcję”, ale i obraz jako całość. W przeciwnym razie zatraci się jego istota. Obraz jest nie tylko reprezentacją rzeczywistości (w myśl formuły: „to, co widzisz jest *ty* właśnie”), ale i komentarzem do owego przedstawienia⁹⁵.

W świetle listu Friedricha płaszczyzna narracyjna dzieła ukazuje mnicha dumającego nad sensem wszechświata, a dokładniej człowieka próbującego zgłębić tajemnice zaświatów, czyli tego, co boskie. Czyni to z ludzkiej figury osobę starającą się wykroczyć poza *hic et nunc*. Wyjście owo dokonać by się miało wyłącznie siłami rozumu, co jednak kończy się fiaskiem. Ekwiwalentem obrazowym owych słów jest marsz postaci mnicha piaszczystą brudą aż do jej końca oraz skonstrastowanie postaci z bezkresem żywiołów, pokazujące tyleż mierzenie się ze światem, co i przygnięcie ogromem *universum*. A także nieskończoną samotność człowieka w jego dążeniu do rozumowego wdarcia się tam, gdzie umysł nie sięga. I milczenie nieba, wyrażone bezkresną pustką.

Postawę taką malarz wartościuje negatywnie. Określa ją jako pyszną i głupią. W płaszczyźnie komentarza obraz daje temu wyraz poprzez małość ludzkiej postaci, niewspółmierną do ogromu wszechświata. Człowiek ze swoim pełnym zarozumiałości intelektem jest

⁹⁴ Brentano i in. (przyp. 74), s. 222.

⁹⁵ Burwick (przyp. 74), s. 38–39; G. Kurz, *Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“*, „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts”, 1988, s. 133; Wille (przyp. 66), s. 135. — W sprawie formuły „what you see is that” zob. M. Foucault, *This is not a Pipe*, tłum. J. Harkness, Berkeley-Los Angeles-London 1983, s. 34.

tylko drobnym przecinkiem, któremu nie sposób mierzyć się z absolutem. Byle wiatr zawiewa jego, silnie zdawałoby się odcisnięte, ślady. W konsekwencji mnich musi stać się melancholikiem. Fiasko ponosi oświeceniowy racjonalizm. Wiek światła widział w melancholii wroga tego, co rozumne. Oświeceniowy obraz melancholika był wyjątkowo krytyczny, niesympatyczny i skrzywiony. Entuzjaści i religianci, pietyści i fantaści uznawani byli za czarnożółciowców (często chorych psychicznie) tylko dlatego, że nie mieścili się w obowiązujących kryteriach racjonalności⁹⁶. Wiara w rozum nie dała jednak spodziewanego szczęścia. Wszyscy francuscy wyznawcy oświecenia prędzej czy później ogarnięci zostali przez *ennui*⁹⁷, okres zaś burzy i naporu pełen już był pesymizmu co do poznawczych możliwości racjonalizmu. Przypomnijmy też słowa Diderota, głoszące, iż melancholia „jest to stałe, częste, normalne uczucie naszej słabości”. To odkrycie faktycznej słabości rozumu, jego ułomności i omylności, doprowadziło w konsekwencji do rehabilitacji melancholii⁹⁸.

Ale ukazana w płaszczyźnie komentarza sytuacja ma podstawy filozoficzne znacznie głębsze niż tylko fiasko oświeceniowego racjonalizmu. Jak pamiętamy, Kleist nazwał mnicha „samotnym środkiem w samotnym okręgu”. Oznacza to, że mężczyzna znalazł się w środku świata. Cytowane słowa przywodzą na myśl średniowieczną definicję Boga, pochodzącą z pseudohermetycznej *Księgi dwudziestu czterech filozofów* (XII w.), a podjętą przez Mikołaja z Kuzy. Mówi ona, że „Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam”⁹⁹. W stosunku do średniowiecza wszystko jednak uległo zmianie: w środku okręgu stoi mnich, sam zaś okrąg wypełniony jest samotnością. Człowiek więc zapragnął zająć miejsce Boga. Nie stał się jednak przez to wszechobecny. Pozostał jedynie iskrą, punktem, otoczonym przez samotny i pusty wszechświat. Bóg usunął się w dal lub przestał być dostrzegalny.

Proces, o którym mowa, nazwany został przez Waltera Rehmana mianem *experimentum suae medietatis*. Określenie owo pochodzi od

⁹⁶ Schings (przypp. 29), s. 73–184; H.-G. Schmitz, *Melancholie als falsches Bewußtsein. Wie man weltanschauliche Gegner verteufelt*, „Neue Rundschau”, 85, 1974, s. 30–34; H. Böhme, *Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik*, [w:] tegoż, *Natur und Subjekt*, Frankfurt/M 1988, s. 260–262.

⁹⁷ Kuhn (przypp. 27), s. 139–164.

⁹⁸ Böhme (przypp. 96), s. 263.

⁹⁹ G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1977, s. 231; Nicolaus Causanus, *De docta ignorantia*, lib. II, cap. 12.

świętego Augustyna (*De Trinitate*, XII, 11) i odnosi się do ludzkiej pokusy postawienia siebie w centrum stworzenia¹⁰⁰. Pokusa ta okazała się nieodłącznym cieniem nowożytnej koncepcji podmiotowości. W starożytności i średniowieczu ludzkie ja nie istniało w oderwaniu od tego, co absolutne. Platon nauczał, że wszelka wiedza istotna, czyli wiedza o ideach, wszczepiona została apriorycznie w ludzki umysł. Święty Augustyn odnajdywał w centrum ja wewnętrznego nauczyciela. Jeszcze Kartezjusz dostrzegał w jaźni ideę nieskończoności, której obecności nie potrafił wyjaśnić inaczej jak faktem włożenia jej tam przez Boga. Ale jednocześnie jego *cogito*, poprzez wątpliwe metodyczne i hipotezę złośliwego geniusza, zrywać zaczęło związki z tym, co transcendentne. Pewne stało się przede wszystkim istnienie ja. A skoro tak, to wyłącznie ludzki podmiot decydować zaczął o prawomocności poznania¹⁰¹. Doskonale uwidacznia to kartezjańska koncepcja wolności, głosząca iż „[wolność] polega na tym, że [...] przystępujemy do potwierdzania lub zaprzeczania tego, czyli podążania za tym, lub unikania tego, co nam intelekt przedkłada w ten sposób, że czujemy przy tym, iż żadna siła zewnętrzna nas do tego nie zmusza”¹⁰². „Definicja ta — komentuje Karol Tarnowski — to jakby określenie *formy* wolności, która jest taka sama w Bogu i w człowieku. Pod tym względem człowiek stoi na równej stopie z Bogiem i ma władzę powiedzenia tak lub nie istnieniu Boga, które wyłania się przed nim z głębi idei nieskończoności”¹⁰³. Od tego momentu człowiek mógł prawomocnie powiedzieć Bogu „nie”. Skoro zaś najpewniejszą formę istnienia uzyskało ludzkie ja, dokonać można było *experimenti suae medietatis*.

Skutki owego zabiegu nie okazały się jednak zbawienne. Najpierw Bóg usunął się z ludzkiego wnętrza. Przypomnijmy cytowany powyżej fragment z artykułu Diderota o melancholii, mówiący, że

¹⁰⁰ Rehm (przyp. 81), s. 7–8. — Święty Augustyn, *O Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, opr. J. M. Szymusiak SJ, Poznań-Warszawa-Lublin 1963 (= *Pisma Ojców Kościoła*, t. 25), s. 338–340.

¹⁰¹ Ch. Taylor, *Humanismus und moderne Identität*, [w:] *Der Mensch in den modernen Wissenschaften*, red. K. Michalski, Stuttgart 1985, s. 117–170; Földényi (przyp. 66), s. 133n.; G. Blamberger, *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart 1985, s. 16–19.

¹⁰² R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958, t. 1, s. 76.

¹⁰³ K. Tarnowski, „Wolność transcendentalna” a wolność boska, „Znak”, 325, 1981, s. 882.

idei doskonałości nie da się znaleźć w sobie. A zatem upadła kartezyjska teza głosząca, że idea nieskończoności (do której przynależy i doskonałość), wszczepiona została w ludzki umysł przez Stwórcę. Następnie pojawił się rozdzwitek między człowiekiem a światem. Ludwig Tieck pisał: „We mnie było centrum wszystkich uczuć”. Od razu jednak dodawał: „Rzecz, która mnie najbardziej przygnębiała w mojej udręce, było to, że natura i wszystkie przedmioty wokół zdawały się tak zimne i niewrażliwe”¹⁰⁴. Człowiek oświeceniowy i romantyczny zajął więc centralne miejsce w kosmosie, stał się jednak przez to samotny metafizyczną samotnością drobnej — choć przy tym wolnej i o sobie samej stanowiącej — iskry. Iskry usytuowanej pośrodku obcego i potężnego *universum*. Iskry wydziedziczonej¹⁰⁵.

Człowiek taki nie zaprzestał poszukiwań religijnych. Friedrich mówi o „świętym przecuciu” jako sile uruchamiającej poznawcze ciągoty mnicha. Tyle, że po *experimento medietatis* ludzki podmiot został odseparowany od nieskończoności. Zdobywanie wolności stało się równoznaczne z utratą powiązań z wszechświatem¹⁰⁶. Brak wspólnoty spowodował trudności w odczytaniu śladów boskości. To dlatego mnich spogląda w przestwór, który jest nierozstrzygalnikiem. Z miejsca, w którym się znalazł, dostrzec można wyłącznie enigmę.

Jako wyjście z owej sytuacji malarz proponuje pokorną wiarę w to, że na końcu czasów prawda zostanie objawiona. Droga taka wiedzie poprzez świętą melancholię czyli *tungsind*. Dzięki niej, dzięki *tristitiae secundum Deum*, enigma nieskończoności powoli przestaje być nierozstrzygalnikiem. „Światło boskiej nadziei” — pisał Friedrich Schlegel w *Gemäldebeschreibungen* — przedziera się do świata „wyłącznie w promieniach smętnej tęsknoty”¹⁰⁷. Nieskończoność nabierać zaczyna wymiarów obietnicy i upragnionego celu dążenia. Wydziedziczony człowiek rozpoczyna marsz ku spełnieniu — rusza tam, gdzie jego melancholiczne serce zazna ukojenia.

¹⁰⁴ Cyt. za: Poulet (przyp. 99), s. 430.

¹⁰⁵ Tamże, s. 430–431; Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 107; Kalinowska (przyp. 89), s. 29; L. Maduschka, *Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert im besonderen bei J. G. Zimmermann*, Weimar 1933 (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, t. 66), s. 115–117; Földényi (przyp. 66), s. 231–232.

¹⁰⁶ Jak to trafnie ujęła Cornelia Klinger, od czasów romantyzmu „zdobywamy wolność nie bez poczucia utraty”, choć przy tym „tracimy powiązania i pewność także nie bez poczucia wolności” (C. Klinger, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelte*, München-Wien 1995, s. 109).

¹⁰⁷ Cyt za: Wille (przyp. 66), s. 23.

Ale droga ta jest daleka. Jej kres sięga końca czasów. To dlatego wciąż aktualna pozostaje możliwość nihilizmu, bo świat zbyt wolno traci swą enigmatyczność. Boska nadzieja czasem jedynie prześwituje przez spowitą mgłą niepoznawalności nieskończoność. Powoduje to, że stosunek do prawdy o *universum* staje się dialektyczny: raz Bóg odsłania swe oblicze, drugi zaś raz pustka. W konsekwencji spomiędzy *tungsind* i czarnej melancholii wyłania się *via media*. Polega ona na uznaniu nierozstrzygalności za właściwy sposób istnienia świata. Opozycja albo/albo traci swą siłę na rzecz kategorii *ani/ani*. Ani Bóg ani pustka nie są pewni. Następuje kres „porządkującej mocy opozycji”. Nierozstrzygalność „brutalnie obnaża sztuczność, wątpliwość, zakłamanie najbardziej istotnych rozróżnień”¹⁰⁸.

Po śmierci żony Schelling odkrył, iż trawiąca go melancholia znajduje swój odpowiednik w naturze. Już w rozprawie o ludzkiej wolności twierdził, że smutek (*Schwermut*) ma swe potencjalne źródło w Bogu, z czego bierze początek „welon smutku okrywający całą naturę, głęboka nieusuwalna melancholia wszelkiego życia”¹⁰⁹. Teraz jednak dodawał: „Melancholia (*Schwermut*) jest [...] głębią natury; również i ona smuci się z powodu utraconego dobra”¹¹⁰. Melancholia łączy człowieka i świat. To ona jest źródłem sympatii *resp.* identyczności podmiotu i przedmiotu. A mówiąc dokładniej, melancholia jest nie tylko stanem ludzkiego ducha, lecz również immanentną własnością bytu. W zakończeniu wiersza *Herbstgefühl* Nikolaus Lenau pisał:

Ein trüber Wanderer findet hier Genossen,
Es ist Natur, der auch die Freuden schwanden,
Mit seiner ganzen Schwermut einverstanden,
Er ist in ihrer Klagen eingeschlossen¹¹¹.

¹⁰⁸ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 83.

¹⁰⁹ F. W.J. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, tłum. B. Baran, Kraków 1990, s. 108.

¹¹⁰ E. Staiger, *Schellings Schwermut*, [w:] tegoż, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, s. 196.

¹¹¹ Cyt. za: Völker (przyp. 78), s. 54. — W tłumaczeniu filologicznym fragment ów brzmi:

Posępny wędrowiec znajdzie tu towarzysza,
Oto natura, której radości także zniknęły,
W zgodzie z całą swą melancholią,
Zamknięty jest on w jej skargach.

Poeta nie pozostawia wątpliwości: melancholia ogarnia nie tylko człowieka, również natura *jest* melancholiczna, bo skargi przyrody współbrzmia z *Schwermut* wędrowca. Są zatem tym samym, co ludzki nastrój¹¹².

Jeśli zaś tak, to znaczy, że melancholia zaczyna nabierać wymiarów metafizycznych. Już barokowe *loci terribili* odsłaniały prawdę o bytach materialnych. Prawda ta jednak nie objawiała się wprost, a jedynie za pośrednictwem alegorii, poprzez nienaturalne spiętrzenie ruin i martwoty. Także renesansowy „pejzaż saturniczny” bardziej traktowano jako ekstrapolację ludzkich nastrojów na dzikie miejsca, wieczorną porę dnia czy czas jesieni¹¹³. Dopiero nieskończoność ujęta jako nierozstrzygalnik stała się bezpośrednim wyrazem natury wszechświata. Bóg to enigma. Po tamtej stronie jest *ani* pełnia *ani* pustka. A jeśli tak, to po tej stronie wszystko dryfuje bez przyczyny i celu. Byt to enigma. Świat jest melancholiczny, bo jest niesprecyzowany i rozproszony. Równie dobrze może być dziełem Boga co i przypadku, jego więc sensowność jest wątpliwa. Ludzka melancholia jest stanem niespełnienia, niezaspokojenia i beznadziejnej tęsknoty. Człowiek pogrążony w takim stanie odkrywa identyczne cechy na zewnątrz siebie. Odkrywa prawdę o świecie. To dlatego pani de Staël mogła napisać, że „la poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie”¹¹⁴. Melancholia mówi o istocie świata.

Mnich nad morzem ukazuje enigmę nieskończoności. Mężczyzna tęsknie patrzy w dal, która jest nierozstrzygalna. Wraz z komentarzem Friedricha, obraz uznać należy za diagnozę świadomości europejskiej u progu wieku XIX. Mnich to Europejczyk, który przeszedł *experimentum suae medietatis*. Stoi w centrum świata jako wolny podmiot. Odseparowany od tego, co na zewnątrz, tęskni za zjednoczeniem z absolutem. Ale nieskończoność jawi mu się wyłącznie jako enigma. Zerwane więzy doprowadziły do tego, że zaświat stał się

¹¹² Tamże, s. 55–56.

¹¹³ Hartlaub (przyp. 24), s. 274–275; Klibansky i in. (przyp. 1), s. 319–324.

¹¹⁴ Cyt. za: Wille (przyp. 66), s. 24. — O pojmowaniu melancholii przez panią de Staël: A. Amend, *Zwischen „Implosion” und „Explosion” — zur Dynamik der Melancholie im Werk Germaine de Staël*, Trier 1991 (= Literatur — Imagination — Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien, t. 2); M.-C. Vallois, *Voyage au pays des doubles. Ruines et mélancolie chez Staël*, „Esprit Créateur”, 25, 1985, nr 3, s. 75–85.

dlań nierozstrzygalny. Wynika stąd, że byt może być ugruntowany zarówno w Bogu, jak i w nicości. Najwłaściwszym sposobem istnienia w świecie staje się nostalgia połączona z nieokreślonym oczekiwaniem, *ennui*, *spleen* lub czarna melancholia. Nawet droga do Boga wieść musi przez „świętą melancholię”.

NIEROZSTRZYGALNY ŚWIAT

Wiek XIX wytrwał w melancholicznej metafizyczności. Wbrew samozadowoleniu i wszystkim optymistyczno-postępowym nadziejom stulecia, gloryfikacji nauki, a także konserwatywnym powrotom do tradycji, nić melancholii świata ciągnęła się nieprzerwanie od romantyzmu do początków naszego *aevum* (kiedy to bynajmniej nie zanikła). Skutecznie i stale podcinała ona wiarę w przyszłość, obracała na nice doświadczenia płynące z przeszłości, burzyła każdą pewność światopoglądową i filozoficzną. Obnażała *puszkę* kryjącą się za wszelką aktywnością artystyczną, polityczną, religijną czy społeczną, dając tym samym wyraz zwątpieniu w sensowność świata, tak w warstwie ontologicznej jak i w odniesieniu do podstaw tworzonej przez człowieka kultury¹. Anonimowy bohater opowiadania Elizy Orzeszkowej *Z pomroku* (pierwszego z cyklu pod znamienym tytułem *Melancholicy*) żalił się:

gdziekolwiek się znajdę, wszędzie ze mną i we mnie pozostanie niepozybyte zwątpienie o prawdzie, piękności, wartości wszystkiego, mordercza zgryzota, która jak dzieciożerny moloch, pochłania mi każdą, zaledwie zrodzoną uciechę².

To znamienne, że bohater opowiadania pozostaje anonimowy. Jest bowiem jednym z tysiąca zwykłych ludzi rozczarowanych nie tylko do pozytywizmu, ale w ogóle do świata. Cierpi on na „newrozę” czyli „chorobę wieku”³. Stan ów po raz pierwszy opisał Alfred de Musset w *Spowiedzi dziecięcia wieku* (1836), ukazując jak dla pokolenia młodych, którzy dorastali w okresie wojen napoleońskich, roz-

¹ G. Steiner, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 12–34.

² E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, Warszawa 1896, t. 1, s. 17.

³ H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany*, red. A. Hochfeldowa, B. Skarga, Wrocław etc. 1972, s. 72 i 75–77.

wiały się po roku 1815 wszystkie ideały filozoficzne, etyczne, społeczne i polityczne. Tym, co pozostało, była pustka i nierozstrzygalność świata: „Wszystko, co było, już nie jest; wszystko, co będzie, jeszcze nie jest. Nie szukajcie gdzie indziej tajemnicy naszych bólów”⁴.

Stan zawieszenia najpierw nudził. Nudził aż do mdłości. Robert Hamerling pisał w wierszu *Siedem grzechów głównych* (1873):

Es liegt tief innen
Im tiefsten Gemüthe
Der Kinder der Zeit
Eine Müdigkeit
Eine Müdigkeit, maßlos,
Eine Mattheit und Sattheit,
Ein Überdruß,
Eine lastende Langeweil’⁵

Ale stan zawieszenia nie tylko nudził, również przerażał. Charles Baudelaire wyznawał:

A w duszy mej pogrzeby bez orkiestr się włoka,
W martwej ciszy — nadziei tylko słyhać jęk,
Na łbie zaś mym schylonym, w tryumfie wysoko,
Czarna sztandar zatyka groźny tyran — Lęk⁶.

Dla głęboko czujących artystów odkrywany stan świata i swojego własnego wnętrza był więc źródłem twórczości pełnej grozy i niepokoju. Czarna melancholia bije z kart utworów Etienne-Piverta de Senancour czy Giacomo Leopardiego, a romantyczna i postroman-

⁴ A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, tłum. T. Żeleński-Boy, Kraków 1993, s. 38; K. Heitzmann, *Der Weltschmerz in den europäischen Literaturen*, [w:] *Europäische Romantik II*, Wiesbaden 1982 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, t. 15), s. 62–63; R. Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, s. 243–246; Steiner (przyp. 1), s. 26–27.

⁵ Cyt. za: L. Völker, *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motifs*, München 1975, s. 128. — W tłumaczeniu filologicznym wiersz ów brzmi:

Głęboko wewnątrz
W sercu uczuć
Dzieci czasu
Leży znużenie
Znużenie, bezmierne,
Mdłości i przesył
Uprzykrzenie,
Ciążąca nuda!

⁶ Ch. Baudelaire, *Spleen (LXXVIII)*, tłum. B. Wieniawa-Długoszowski, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, Kraków 1990, s. 203.

tyczna *melancholia generosa* to świadomość otchłani kryjącej się za enigmą *universum*⁷. Spoza tych zaś postaw, nastrojów i przeczuć wyłania się „wielkie *ennui*” George’a Steinera — świadomość nadciągającego kryzysu czy wręcz katastrofy. Badacz pisał:

Bez względu na to, czy interesujące nas [...] mechanizmy psychiczne były zlokalizowane w uniwersalnym czy historycznym wymiarze, jedno jest jasne: przed rokiem 1900 pojawiła się przerażająca gotowość, wręcz pragnienie tego, co Yeats miał później nazwać „blood-dimmed tide”. Pozornie jasna i spokojna *la belle époque* była w groźny sposób przejrzała. Pod powierzchnią ogrodu anarchistyczne zapędy osiągały poziom krytyczny. Zauważmy prorocze wizje podziemnego zagrożenia, niszczycielskich układów gotowych powstać z rynsztoków i piwnic — które obsesyjnie wypełniają wyobraźnię literacką od czasów Poe i *Nędzników* do *Princess Casamassima* Henry’ego Jamesa⁸.

Natomiast w twórczości przeciętnej — i dla przeciętnego odbiorcy — nierozstrzygalność świata przyjmowała postać smucącej, ale i dającej swoiste zadowolenie zagadkowości. Do głosu dochodziła „słodka melancholia”, usypiająca rzewnymi tonami, przyrównywanymi do dźwięków harfy⁹. Niezależnie jednak od fundamentalnych różnic, we wszystkich przypadkach wspólne pozostawało poczucie elementarnej enigmatyczności wszystkiego czym się jest i co człowieka otacza.

Zdawały z tego sprawę sztuki piękne. Wskażmy kilka przykładów. Na obrazie Anselma Feuerbacha *Ifigenia* (wersja druga, 1867–1871 — il. 17) bohaterka siedzi na tauryjskim wybrzeżu spoglądając

⁷ Heitzmann (przyp. 4), s. 61–62; Kuhn (przyp. 4), s. 225–231 i 280–293; U. Horstmann, *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärtztes Gefühl*, Essen 1985, s. 91; F. Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt/M-Bern-New York-Nancy 1984 (= Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur, t. 4), s. 152–170 i passim.

⁸ Steiner (przyp. 1), s. 33–34.

⁹ Loquai (przyp. 7), s. 87–100; M. Kazmaier, *Harfenklänge — Anmerkungen zu Melancholie und Eskapismus des deutschen Bürgertums*, [w:] *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft. Festschrift Walter Jens*, Stuttgart 1973, s. 277–317. — Na temat pojęcia „słodkiej melancholii”: F. Schalk, *Diderots Artikel „Melancholie” in der Enzyklopädie*, „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur”, 66, 1956, s. 179–183; G. Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968 (= Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, t. 1), s. 51–54; W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif* (The Pennsylvania State University Ph. D.), Ann Arbor 1975, s. 134–168. — Ogólnie na temat słodyczy jako wartości, jakości i doznania: B. Szymańska, *Fenomenologia słodyczy — zarys*, [w:] *Wartość bycia. Władysławowi Stróżewskiemu w darze*, Kraków-Warszawa 1993, s. 248–255.

w bezkresną dal morza¹⁰. Dzieło nie ukazuje żadnego ze znanych epizodów z historii córki Agamemnona. Malarz w jednym z listów wyjaśniał, że kobieta szuka oczyma duszy Grecji¹¹. Tematem obrazu jest więc nostalgia. Ale spojrzenie w nieokreśloną dal nadaje całemu przedstawieniu posmaku metafizycznego: szukanie Grecji to tęsknota za czymś nieosiągalnym a utraconym, za jakimś ideałem. Konkretny temat antyczny zrealizowany zatem zostaje w otocze melancholicznej enigmatyki. Los bohaterki wpisuje się w nierozstrzygalność świata. Egzystencja wygnańca toczy się w *universum* pozbawionym klarownych podstaw.

Treści podobne, choć bardziej nieprzyjemne, wydaje się nieść *Melancholia* Edwarda Muncha (pięć wersji olejnych z lat 1891–1895 i drzeworyt z roku 1896 — il. 16)¹². Dzieło Norwega ma u swych korzeni konkretne wydarzenie. Ukazuje mianowicie Jappe Nilssena pogrążonego w melancholii miłosnej. Nieszczęśliwie zakochany siedzi sam na morskim wybrzeżu, podczas gdy obiekt jego miłości, Oda Krohg, udaje się wraz z mężem na przejażdżkę łodzią. W komentarzu do obrazu Munch pisał: „Słyszę westchnienia i szelesty między korzeniami — na horyzoncie szare, wydłużone chmury — wszystko wydaje się wymarłe — w innym świecie — upiorny (*ghostlike*) pejzaż — lecz ktoś idzie po pomoście — mężczyzna i kobieta”¹³. Cierpienie melancholiczne dookreślone zostaje przez krajobraz, czerni łądu, szarość morza, poziomą rozciągłość chmur. Samo zaś roztapianie się pejzażu każe widzieć w dziele rodzaj metafizycznego zawieszenia. Świat jest enigmatyczny, obcy, upiorny. Bolesny i pusty tak jak cierpiące i wypróżnione jest serce nieszczęśliwie zakochanego.

Płycizny słodkiej melancholii odnaleźć można w *Spojrzeniu w dal* Christiana Rubena (wersja z Österreichische Galerie, 1842 — il. 15)¹⁴. Zadumana pasterka siedzi o zachodzie słońca na górskim grzbiecie. Dalsze partie krajobrazu, złożone z masywów równole-

¹⁰ H. von Einem, *Gedanken zu Anselm Feuerbach und seiner „Ifigenie“*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 18, 1964, s. 127–140; Hauptman (przyp. 9), s. 299–300.

¹¹ Einem (przyp. 10), s. 131.

¹² *Edvard Munch. The Frieze of Life* [katalog wystawy w National Gallery w Londynie], London 1992, kat. 42–44; H. Hohl, *Saturn, Melancholie, Genie*, Hamburg 1992, s. 47; M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 20.

¹³ Cyt. za: *Edvard Munch...* (przyp. 12), s. 87.

¹⁴ Pełna analiza obrazu: W. Balus, *Unbestimmtheit als Bedeutungsträger. Bemerkungen über das Bild „Blick in die Ferne“ von Christian Ruben*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“, 78–79, 1990–1991, s. 46–60.

głych względem pierwszego planu, są coraz niższe. Daje to wrażenie dyfuzji form, jakiegoś przechodzenia od przyrodzonej górom wzniosłości ku tęsknej enigmatyczności nizin. Odczucie to wzmocnione zostało przez światło: wieczorne promienie słońca widoczne są na horyzoncie, co patrzeć każe w tym właśnie kierunku. Dzięki takiemu zabiegowi stan melancholijnej dziewczyny odbieramy jako łagodnie smętny, a przy tym pociągająco słodki. Owa słodka smętność pozostaje jednak nierozstrzygalna. Budowa dzieła nie pozwala odgadnąć, co smuci dziewczynę: czy jest to np. przedłużające się oczekiwanie na ukochanego, czy tęsknota za nim, czy jego utrata. A może to jedynie pora dnia nastroiła ją melancholijnie? Nierozstrzygalność dzieła Rubena zamyka się więc w smakowaniu enigmatycznego smutku. Metafizyka zamienia się w banał, że świat jest jaki jest. Ale to właśnie dzięki eliminacji wszystkiego, co zbyt przyziemne lub tragiczne czy wstrząsające, *Spojrzenie w dal* podobać się mogło nabywcom. Wszak malarz wykonał dwie lub nawet trzy jego wersje! Wisząc w galerii lub salonie, obraz pozwalał przejąć się przez chwilę losem dziewczyny z ludu, wywoływał dreszczyk przyjemnego zasmucenia, by następnie, gdy odbiorca nie znalazł żadnych „sygnałów” tragedii, dać mu powrócić spokojnie do codziennej rzeczywistości. Rzeczywistości, z której biedermeierowska sztuka wyгнаła wszystko, co zbyt gwałtowne i niepojęte.

Od opisywanych dzieł krok tylko do czystych przedstawień natury. O niektórych, powstałych po połowie wieku XIX, krajobrazach Jean-Baptiste-Camille Corota można powiedzieć, że są melancholiczne. Temat melancholii podejmował zresztą malarz w dziełach figuralnych¹⁵. Jego pejzaże zawierają melancholiczną nierozstrzygalność osiągniętą środkami formalno-przedstawieniowymi. Corot maluje „płytko” i laserunkowo, co w odbiorze daje wrażenie płynności form, przechodzenia jednego kształtu w drugi. Jego kompozycje nie zawierają dominant: poszczególne przedmioty, sylwetki i twory natury są w zasadzie równoważne, co również sprzyja poczuciu płynności. Na to nakłada się stosowanie rozproszonego oświetlenia oraz częste wykorzystywanie motywu wody odbijającej światło i słabo powtarzającej zarysy rzeczy znajdujących się na brzegu. W konse-

¹⁵ Hauptman (przyp. 9), s. 73–75 i 263–265; A. Zimmermann, *Studien zum Figurenbild bei Corot* (dysertacja doktorska), Köln 1986, rozdz. III (s. 42–97); O. Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, s. 155–157.

kwencji świat Corota jest dyfuzyjny, jakby nieuchwytny. Rozpraszające się formy, wspomagane biegiem wody, zacierają ku horyzontowi, tonąc w nim. Wszystko jest i nie jest zarazem. Aura płynności każe widzieć w dziełach Francuza enigmę metafizyczną — świat, którego bytowa podstawa jest nierozstrzygalna.

Wchodząc w dziedzinę czystego pejzażu coraz trudniej mówić jednak o *tematyce* melancholicznej. Choć obrazy Corota realizują *melancholiczną metafizykę*, objawia się ona w nastroju, nie zaś w topice. Fakt ów jest potwierdzeniem analizowanego przez nas „wsiąkania” melancholii w sferę bytu. Świat jest melancholiczny i dlatego człowiek jest melancholiczny. Ta dziewiętnastowieczna konstatacja pozwala przejść do odpowiedzi na pytanie, od którego zaczęliśmy książkę: skąd taki a nie inny kształt dzieł de Chirica.

W dziełach o melancholicznej tematyce twórca malarstwa metafizycznego ukazuje — jak pamiętamy — pusty i sztuczny świat, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja i gdzie właściwie nie ma miejsca dla człowieka (il. 20–24). Pośród arkadowej architektury i po posępnych placach błędzą jedynie ciemne sylwetki, zza budynków wyłaniają się ludzkie cienie, czasem pojawiają się kamienne figury.

Sprowadzona do elementarnych form architektura wygląda na dekorację teatralną. Podobnie płaskie place sprawiają wrażenie desek sceny, na których tu i ówdzie poustawiano makiety domów i posągów. Sceniczna koncepcja przestrzeni dochodzi do głosu w ferra-ryjskim i rzymskim okresie twórczości artysty (1915–1919), co doskonale jest widoczne w *Melancholii hermetycznej*¹⁶.

Teatralizacja wyraźnie odrealnia ukazywane przez de Chirica zdarzenia. Wrażenie owo wzmocnione zostaje przez fakt niekonsekwencji w budowie perspektywicznej obrazów (wielość punktów zbiegu i niejednoznaczne usytuowanie odbiorcy) oraz sprzeczność zachodzącą pomiędzy jednoczesnym dążeniem do dwu- i trójwymiarowości¹⁷. W omawianych dziełach brak też logiki przyrodniczej.

¹⁶ W. Schmied, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*, [w:] tegoż, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989, s. 55–56; tenże, *Giorgio de Chirico. Die beunruhigenden Museen*, Frankfurt/M-Leipzig 1993, s. 39–44.

¹⁷ J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York 1966², s. 71; W. Rubin, *De Chirico und der Modernismus*, [w:] *Giorgio de Chirico — der Metaphysiker*, red. W. Rubin, W. Schmied, J. Clair [Katalog wystawy w Monachium i Paryżu 1982/83], München 1982, s. 51–54.

Długie cienie sugerują niskie (a więc przedwieczne) położenie słońca, podczas gdy zegar pokazuje godzinę w pół do trzeciej (*Dworzec Montparnasse. Melancholia odjazdu* — il. 22). Na tym samym obrazie dym z lokomotywy idzie prosto do góry, natomiast flagi poruszane są silnym wiatrem¹⁸.

Tajemniczy świat obrazów de Chirica przy całej swej pozorności i nielogiczności robi jednocześnie wrażenie trwałego i niezmiennego. Wynika to przede wszystkim z operowania dużymi, wzajemnie się równoważącymi płaszczyznami barwnymi. Przewaga pionów i poziomów nad układami diagonalnymi, jak i decydująca obecność pierwiastka architektonicznego, nadają analizowanym malowidłom monumentalnej statyczności. Widoczne jest to nawet w najbardziej dynamicznym obrazie serii, *Tajemnicy i melancholii ulicy* (il. 23), gdzie szybkie rytmy arkadowań i ostre zbiegi perspektywiczne obu gmachów łagodzą się wzajemnie w ramach całego płótna. Dziewczynka z kołem przebiegnie — gmachy zaś pozostaną niewzruszone.

To połączenie trwałości i ułudy, teatralnej prowizorki i niezmienności decyduje o sposobie odbioru dzieł de Chirica. Ukazane widoki ulic dają wrażenie *wyobcowania*, bo w dekoracjach teatralnych nikt nie może mieszkać, a zbudowane z nich miasto, choćby i stało wieki, zawsze postrzegane będzie jako rzecz z pogranicza zwidu i rzeczywistości. Poczucie obcości pogłębione zostaje jeszcze przez silne kontrasty światła i cienia. W efekcie tego zabiegu, partie oświetlone robią wrażenie miejsc gorących i osłepiających, w których trudno człowiekowi wytrzymać, partie zaś zacienione są tak ciemne, że aż odpychające.

Z poczuciem wyobcowania łączy się w obrazach de Chirica *świadomość zagrożenia*. Wynika ona tyleż z przeanalizowanego powyżej połączenia w nich pozorów i trwałości, co i z faktu, że wewnętrzna przestrzeń tych dzieł jest rodzajem więzienia. Ulice i place co prawda kierują wzrok widza ku horyzontowi (zmierzają tam zazwyczaj ludzkie sylwetki), ale do widniejących wzgórz nie ma drogi lub wręcz odgradza je od nas mur. Zagrożenie zdaje się też przychodzić od ukrytych za budynkami istot, objawiających się odbiorcy w postaci cieni.

Absurdalność kompozycji de Chirica, widoczna w kontraście pomiędzy przestrzennością a płaszczyznowością oraz w niejednoznacz-

¹⁸ M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico in Paris 1911-1915*, [w:] *Giorgio de Chirico...* (przyp. 17), s. 42; W. Schmied, *Der Traumwandler, der plötzlich erwachte. Grundsätzliches zu de Chirico — Zwölf Thesen*, [w:] Schmied 1989 (przyp. 16), s. 25.

ności rozwiązań architektonicznych daje wrażenie trzecie: że świat taki jest *nierozstrzygalny*. W ramach zobrazowanej przez malarza scenerii możliwe są rozwiązania sobie nawzajem przeciwstawne, a znajdujące przy tym oparcie w wewnętrznej koncepcji dzieł, czyli tracące moc opozycji na rzecz struktury ani/ani. Realność i nierealność, płaskość i iluzjonistyczna trójwymiarowość, południe i wieczór, wiatr i cisza, podróż i bezruch — wszystko to (tzn. ani w pełni jedno, ani drugie) zawarte zostało na płótnach de Chirica. Swoistym symbolem nierozstrzygalności może być pierwszoplanowy filar w *Melancholii* (il. 20), który — jak wiemy — zamknięty został arkadą sugerującą niezgodne z nim rozwiązanie architektoniczne¹⁹.

Nierozstrzygalność prowadzi do *stagnacji*. Jak w opisanych przez Hermanna Hessego w *Grze szklanych paciorków* grach melancholiznego Tegulariusa, w miejsce wielkiego *finis* pojawia się szereg możliwości, równoprawnych i niewykorzystanych:

Gry te były małymi dramatami o niemal wyłącznie monologowej strukturze [...] Nie tylko toczyły się dialektyczne koncerty i spory pomiędzy różnymi tematami i grupami tematów, na których opierała się gra i których sekwencje i przeciwstawienia były niezmiernie błyskotliwe, lecz także doprowadzono syntezę i harmonizację przeciwstawnych głosów do ostateczności nie w pospolity, klasyczny sposób, ale harmonizacja ta doznawała szeregu załamań, zatrzymywała się za każdym razem, jakby znużona i zropaczona, przed rozwiązaniem i ginęła w dźwiękach, pełnych pytań i wątpliwości²⁰.

Świat nierozstrzygalny, groźny i obcy, zagadkowo trwający na pograniczu realności i ułudy nie zjawia się człowiekowi w codziennym doświadczeniu. By go takim ujrzeć, wycofać się trzeba z powszedniej egzystencji, zapomnieć, jak pisał de Chirico, o zwykłych funkcjach otaczających nas przedmiotów²¹. Dopiero dokonawszy takiego zabiegu, rzeczywistość objawi się w innym wymiarze. Rzeczy odarte z potocznych znaczeń staną przed człowiekiem w całej swej obcości, niedostępności, zagadkowości, a może nawet grozie. Malarz pisał:

¹⁹ O tego rodzaju „przedmiotach niemożliwych” jako plastycznym ekwiwalencie nierozstrzygalności pisze R. Nycz, *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 118.

²⁰ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań 1992, s. 108.

²¹ G. de Chirico, *Über die metaphysische Kunst*, [w:] tegoż, *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, opr. W. Schmied, tłum. A. Henze, Berlin 1973, s. 44.

Wybermy jakiś przykład. Wchodzę do pokoju i spostrzegam siedzącego w fotelu mężczyznę. Pod sufitem wisi klatka z kanarkiem. Na ścianach odkrywam obrazy, na regale książki. Wszystko to nie zaskakuje mnie i nie wprawia w zdziwienie. Wszystko mam w pamięci. Przyjmijmy jednak, że z niejasnych i niezależnych od mojej woli przyczyn łańcuch pamięci na moment ulega przerwaniu. Kto wie, jak zobaczyłbym wtedy siedzącego mężczyznę, klatkę, obrazy, regał? Kto wie, jakie zdziwienie i przerażenie odczułbym podczas oglądania sceny? Lub może oddziaływały ona przyjaźnie i kojąco?

De Chirico konkluduje: „Scena by się nie zmieniła” lecz „ja byłbym tym, który by ją widział w inny sposób”. W takim momencie „stajemy wobec metafizycznego aspektu rzeczy”²².

Świat zatem ma dla człowieka dwa wymiary: w pierwszym jest mu poddany, użyteczny, a przez to bliski. Za Heideggerem możemy go określić terminem „poręczny” (*zuhanden*)²³. W drugim następuje odkrycie metafizycznego aspektu rzeczy. Widziane w ten sposób przedmioty tracą swój użytkowy charakter zamieniając się w czyste formy: domy przekształcają się w prostopadłością porożcinane oczodołami okien i łukami arkad, oświetlone lub zacienione ulice stają się jasnymi lub ciemnymi płaszczyznami, posągi jawią się jako milczące, pozbawione imion, kamienne kształty.

Pewnego jasnego, zimowego poranka — opisywał de Chirico — byłem na dziedzińcu zamku w Wersalu. Wszystko było ciche i milczące. Wszystko wydawało mi się dziwne, wszystko stawiało pytania. W tym momencie zobaczyłem, że każdy kąt zamku, każda kolumna, każde okno pełne było natchnionych zagadek. Kamienni bohaterowie stali wokół mnie, bez życia, pod jasnym niebem, w zimnych promieniach zimowego słońca, które było „bez miłości” — jak pieśń z głębi²⁴.

W świecie poręczności otaczające człowieka przedmioty mają status narzędzi: służą określonym celom i przez to wydają się codzienne, bliskie i zrozumiałe. „Zagadka rzeczy” zmusza do przyjrzenia się im jako po prostu „obecny” (heideggerowskie *vorhanden*)²⁵. Dla de Chirica „obecność” oznacza zagadkowość istnienia i prowadzi do pytań o sens symboliczny oglądanych zjawisk, form i kształtów. Malarz postępuje tu — jak już pisaliśmy — za filozofią identityczności Ot-

²² Tamże.

²³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 97–98.

²⁴ De Chirico, *Das Mysterium der Kreation*, [w:] De Chirico (przyp. 21), s. 16.

²⁵ Heidegger (przyp. 23), s. 103–108.

tona Weiningera, dostrzegając cel metafizyki w budowaniu „uniwersalnej symboliki”. „Chcę — wyjaśniał Weininger — zająć się tym, co oznaczają morze i żelazo [...], odkryć idee, które one reprezentują. Powinno to objąć cały świat i odsłonić głęboki sens rzeczy, dążyć do wyjaśnienia ich w istotnym sensie”²⁶. Chodzi o to, by z ludzkich reakcji na otaczający świat, z nastrojów wzbudzanych przez zjawiska i przedmioty, wydobyć istotę rzeczywistości. Świat jest symboliczny, bo porusza człowieczego ducha. Poprzez zaś wywołany nastrój jaźń odczytywać może naturę i istotę bytu, gdyż nie ma do nich innego dostępu jak poprzez analizę wewnętrznych poruszeń podmiotu.

W ten sposób zmiana optyki z codziennej na metafizyczną prowadzić może do konstatacji, że świat zanurzony jest w melancholii. Emil Cioran pisał w swej pierwszej książce (1934): „O ile w zwykłych, pospolitych przeżyciach istotna jest naiwna zażyłość z indywidualnymi aspektami egzystencji, to w melancholii rozbrat z nimi wiedzie do nieokreślonego poczucia świata i doznawania tego świata jako nieokreśloności”²⁷. Cioran wskazuje, że melancholia nie objawia się tam, gdzie prym wiedzie bezpośredni, bezrefleksyjny i instrumentalny stosunek człowieka do rzeczywistości. Zaczyna ona działać dopiero wtedy, gdy miejsce „poręczności” zajmuje „nieokreślone poczucie świata”, a zatem, gdy owa pierwsza forma relacji z rzeczami przestaje istnieć. Gdy „poręczne” zamienia się w milcząco „obecne”.

Intymne doświadczenie i osobiwa wizja znoszą konkretne formy świata — zauważa dalej pisarz — aby ubrać go w jakąś niematerialną i wszechobejmującą przejrzystość. Postępujące odrywanie się od wszystkiego, co jednostkowe i konkretne, podnosi nas ku wizji całościowej, która, zyskując na rozległości, traci na konkretności²⁸.

W melancholii zatem nie tylko że zanika codzienne odniesienie do rzeczy, ale jego miejsce zajmuje poczucie odindywidualizowanej i na pół zdematerializowanej totalności.

Podobnie dzieje się w spokrewnionych z melancholią stanach nudy. Dieter Wellershoff opisywał je następująco:

Zaczynały się w nas, jako wewnętrzne ustanie, utrata napięcia, kurczenie się, wewnętrzne zgaśnięcie. Wchodziło się na przykład z pola i naraz

²⁶ O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, Leipzig-Wien 1912³, S. 113. — Zob. też: Schmieđ 1989 (przyp. 16), s. 46–47.

²⁷ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 61.

²⁸ Tamże.

nie wiedziało się, co z sobą począć. Meble stały w koło, jakby już nigdy więcej nie miały się poruszyć. Żadna książka, którą się otwarło, nie przemawiała. Wszystko wydawało się podobne, obce i równoważne, a także już znane. Strona po stronie sączenie się słów. Podnosiło się wzrok, a świat pokrywała cienka warstwa obrzydzenia (*Ekel*). Ów przytępiony, niewidzialny lakier ujedynoliał przedmioty, pozostawiał jednak każdą rzecz istniejącą dla siebie — równoważne, niedostępne szczegóły, które po prostu *jedynie były obecne* [...] Świat był zamknięty i milczący. I nawet jeśli tykał zegar, wszystko wydawało się zamierać lub poruszać naprzód z mozołem²⁹.

Nuda to stan, w którym — jak pisał Heidegger — „ujawnia się całość bytu”³⁰. Całość szczegółna, bo od człowieka odseparowana, a jednak osaczająca go aż do sprzykrzenia swą milczącą, nieustępliwą i zupełnie „bezużyteczną” obecnością. Oczywiście, nie doświadcza się tego w równym stopniu w każdej sytuacji znudzenia. W wykładzie o podstawowych pojęciach metafizyki niemiecki filozof wyróżnił trzy odmiany nudy: pierwszą jest znudzenie z powodu czegoś zewnętrznego. Nudzimy się czekając na pociąg. Jest to stan przemijający i powierzchowny. Podobnie „naskórkowy” charakter ma nudzenie się czymś — na przykład książką lub atmosferą na przyjęciu. „Całość bytu” odsłania wyłącznie trzecia odmiana nudy, „gdy komuś się nudzi”³¹. Jest to stan pozbawiony widocznych przyczyn, niemożliwe do usunięcia wrażenie „ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności”, które „pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych”³². Ów brak przyczyny rozumieć można w jeden tylko sposób: że mianowicie nuda i melancholia jakoś wyzierają z bytu.

Zaobserwowane w interesujących nas obrazach de Chirica cechy zaczynają nabierać w ten sposób melancholicznych kształtów. Świat złożony z powtarzających się, pozbawionych znamion indywidualnych form architektury, natury i techniki, które na dodatek zdają się

²⁹ D. Wellershoff, *Langeweile und unbestimmtes Warten*, [w:] *Literarische Utopie-Entwürfe*, red. H. Gnüg, Frankfurt/M 1982, s. 15–16 (podkr. w tekście — W. B.). — O związkach nudy z melancholią: Völker (przyp. 5), s. 129–130.

³⁰ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, opr. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 34.

³¹ M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt — Endlichkeit — Einsamkeit. Freiburger Vorlesung vom Wintersemester 1929/30*, opr. F. W. von Herrmann, Frankfurt/M 1983 (= Martin Heidegger-Gesamtausgabe, t. 29/30), s. 149–249; M. E. Kawahara, *Heideggers Auslegung der Langeweile*, [w:] *Martin Heidegger — Unterwegs im Denken*, red. R. Wisser, Freiburg-München 1987, s. 89–92.

³² Heidegger (przyp. 30), s. 34.

istnieć połowicznie — choć przy tym trwale — współgra z uwagami Ciorana, Wellershoffa i Heideggera. Także nieokreśloność przestrzenna, hamująca wszelkie możliwości wyjścia poza namalowane place i ulice miast, znajduje potwierdzenie w zdaniu, że „melancholia to stan nieokreślony, bez wyraźnego, konkretnego ukierunkowania”³³.

Wewnętrzna treść dzieł de Chirica w tym się jednak nie wyczerpuje. Osłepiające światło i mrok, arkady domów i cienie niewidocznych ludzi, wiatr i cisza oraz nierozstrzygalne napięcie między płaskością a trójwymiarowością — każda z rzeczy i każde ze zjawisk widziane z metafizycznego oddalenia, chce przecież do człowieka przemówić, chce coś symbolizować. Ale jak pisał sam de Chirico o zdarzeniu, które było natchnieniem dla obrazu *Tajemnica jesiennego popołudnia* (1910): „Tego, co wtedy zaszło, nie potrafię wyjaśnić, pozostaje to tajemnicą. Również obraz, który wskutek owego wydarzenia powstał, chciałbym nazwać *tajemnicą*”³⁴. Podobnie enigmatycznie brzmią wyjaśnienia malarza odnoszące się do jednego z głównych motywów jego dzieł — półkolistej arkady: „Nie ma niczego równego zagadkowości wynalezionej przez Rzymian arkady. Jakaś ulica, jakiś łuk: słońce świeci inaczej, gdy zatapia w świetle rzymski mur. Misterium arkady jest smutniejsze niż architektury francuskiej [...] Rzymska arkada jest losem. Jej głos mówi *zagadkami*”³⁵. Trochę pomagają tu stwierdzenia Weininger, że łuk półkolisty zawiera coś, „co nie jest pełnią”, bo arkada wznosi się i opada³⁶; w tym więc musi tkwić symboliczne podobieństwo do losu ludzkiego, który nigdy się całkiem nie wypełnia, a kończy nagle. Niemniej jednak świat rzeczy nie przemawia z obrazów de Chirica w sposób klarowny. Symbole i zagadki ulic i placów bliższe są milczeniu lub paradoksalnemu określeniu Waltera Benjamina o „wyrazie tego, co bez wyrazu” (*Ausdruck des Ausdruckslosen*): mowa ich jest praktycznie niema³⁷.

³³ Cioran (przyp. 27), s. 62.

³⁴ De Chirico, *Meditationes eines Malers*, [w:] De Chirico (przyp. 21), s. 30 (podkr. w tekście — W. B.); M. Fagiolo dell'Arco, *L'Opera completa di Giorgio de Chirico (1908–1924)*, Milano 1984, Kat. 14.

³⁵ De Chirico, *Auf dem Wege in die Zukunft*, [w:] De Chirico (przyp. 21), s. 22 (podkr. w tekście — W. B.).

³⁶ Weininger (przyp. 26), s. 91; Schmied 1989 (przyp. 16), s. 48.

³⁷ G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 12; G. Sholem, *Walter Benjamin. The Story of the Friendship*, tłum. H. Zohn, New York 1987, s. 37.

Podobne doświadczenia opisywała od IV w. literatura monastyczna. Ewagriusz Pontyjski złączył je ze znanym nam dobrze zjawiskiem acedii. Między godzinami dziesiątą a czternastą na pustyni egipskiej słońce stoi praktycznie w miejscu. Czas staje, bo zanika poczucie rytmicznych zmian pór dnia.

A zatem — komentuje Günter Bader — w acedii objawia się nieunikniona stagnacja wszystkich rzeczy, które wskutek niezłagodzonej bezwzględności i bezwzględnej terażniejszości występują wręcz jako rzeczy same w sobie i nieruchomieją w przerażającym braku zdolności do zachowania dystansu [...] Gdy słońce stoi w zenicie, zanika w obliczu czystej widzialności wszelka względność rzeczy; występują one wtedy jako niezmiennie, w czym odpowiadają słońcu, a oczekiwanie, że ze strony rzeczy wyjdzie człowiekowi naprzeciw coś ludzkiego zostaje całkowicie odparte [...] Ludzkiemu wyrazowi i otwartości (*Ausdruck*) odpowiada po drugiej stronie nie wyraz (*Ausdruck*), lecz wyraz tego, co bez wyrazu (*Ausdruck des Ausdrucklosen*) [...] Wyrazem tego, co bez wyrazu jest wytrzeszcz oczu [...] Oczekiwana otwartość rzeczy: zastyga w wytrzeszczu, prezentuje się bez wyrazu jak słońce w zenicie. Nie mogąc być ludzką nie jest również przedmiotową, lecz demoniczną. Tak więc w godzinie acedii objawia się nieuchronna natarczywość i hardość rzeczy przy całkowitym braku dystansu tak czasowego, jak i przestrzennego. Czym staje się czas? — stagnacją; czym przestrzeń? — nienawiścią do miejsca. Nic nie idzie, nic się nie rusza (*Es geht nichts mehr*)³⁸.

Podobnie więc jak w *Melencolii I* Dürera (il. 5) — „nic nie mówi, wszystko cięży”.

Acedia odkrywa przed człowiekiem przepastną nudę bytu. Nudę, która jest istnieniem zdegradowanym. Czymś na kształt *il y a*, analizowanego przez Emmanuela Lévinasa w fenomenie bezsenności: jednostajnym „szumem” bezosobowego bytu, którego nie da się unicestwić i który zewsząd otacza człowieka — aż do przerażenia. „Niemożność wyjścia ze stanu czuwania jest czymś «obiektywnym», niezależnym od mojej inicjatywy. Ta bezosobowość pochłania moją świadomość [...] W oszałamiającym doświadczeniu tego *il y a* ma się wrażenie całkowitej niemożliwości wyjścia z niego”³⁹. Świat *jest*, znużenie ogarnia człowieka, wszystko trwa bez zmian od rana do wieczora i od nocy do brzasku. W tej sytuacji nic nie ma sensu: żadne działanie nie przerwie jednostajności *il y a*. Pozostaje jedynie dosto-

³⁸ Bader (przyp. 37), s. 11–12 (tłum. E. i J. Wrońscy).

³⁹ E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, tłum. B. Opolska-Karkoszka, Kraków 1991, s. 32.

sować się do owego bezosobowego „szumu” i wegetować bez nadziei, w gnuśnym lenistwie, zniechęceniu oraz świadomości groźnego osaczenia przez naprzykrzający się, wciąż ten sam świat.

Cechujące acedię smutek, nuda, ospałość i niepokój wykluczały to, co Ojcowie Pustyni określali mianem *apatheia* — „spocznienie ducha w Bogu”⁴⁰. Człowiek przestawał pokładać nadzieję w Bogu, dobro i łaskę pojmując jedynie w horyzoncie *il y a*. De Chirico postępuje przeciwnie: nie tylko, że nie dostrzega w stanach melancholicznych niczego grzesznego, ale w dodatku „kusi” *demonium meridianum!* „Świat jest pełen demonów!» To powiedział Heraklit z Efezu przechadzając się kolumnowymi podcieniami w południową godzinę, która była brzemienią tajemnicami. Jest rzeczą konieczną odkrywać we wszystkim demony”⁴¹.

Południe jest zatem dla niego — podobnie jak dla Nietzschego — czasem metafizycznym, czasem odsłaniającym zagadkę świata⁴². W wywoływanej przez obcość, nierozstrzygalność i stagnację rzeczy melancholii, w niepokoju, zagrożeniu i apatii, jakie się wtedy pojawiają, malarz znajduje aspekt pozytywny. ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST? głosi napis na ramie autoportretu z roku 1911, ukazującym artystę w zadumanej pozie, z dłonią podpierającą policzek⁴³.

Podobne myślenie — jak pamiętamy — nie było możliwe ani w średniowieczu, ani w starożytności. Acedia była grzeszna, melancholię zaś pojmowano wyłącznie jako chorobę lub przypadłość charakterologiczną wywoływaną przez czarną zółć. Nawet omawiane w rozdziale o *Medytującym Demokrycie* rozważania z *Zagadnień przyrodniczych* (XXX,1) dotyczące połączenia melancholii i genialności ograniczały się jedynie do szukania fizjologicznych wyjaśnień dla faktu, że „wszyscy mężowie, którzy byli niepospolitymi albo w za-

⁴⁰ G. Bunge, *Akedia. Die geistliche Lehre des Evagrius Pontikos vom Überdruß*, Köln 1983, s. 48; J. Pieper, *Musse und Kult*, München 1965⁷, s. 50.

⁴¹ De Chirico (przyp. 21), s. 35. — O greckim rodowodzie demona południowego i znaczeniu południa w starożytności: C. D. G. Müller, *Von Teufel, Mittagsdämon und Amuletten*, „Jahrbuch für Antike und Christentum”, 17, 1974, s. 96–97; Bader (przyp. 37), s. 13–14.

⁴² Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Gdynia [b.d.], rozdział: *W południe* (s. 324–327) oraz pojawiające w się notatkach plany dzieła *Wola mocy*, gdzie jedna z części miała nosić tytuł *Wielkie południe* (F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 198). — O roli „wielkiego południa” w twórczości i myśli de Chirica: Schmied 1989 (przyp. 16), s. 50–52.

⁴³ Fagiolo dell’Arco (przyp. 34), kat. 10. — Schmied 1989 (przyp. 16), s. 49 wskazuje, że autoportret ów wzorowany był na portretach i fotografiach Nietzschego.

kresie filozofii, albo jako mężowie stanu, albo w dziedzinie poezji, albo w innych umiejętnościach, odznaczali się usposobieniem melancholicznym⁴⁴.

Element pozytywny w przeżyciach melancholicznych spotykamy po raz pierwszy dopiero u Petrarci. W *Secretum meum* Franciszek zali się świętemu Augustynowi na trapiące go smutki i wstręt do świata. Pomimo jednak całej goryczy i smętoty owego stanu, bohater odnajduje w nim, trochę jakby na przekór sobie, znany nam już element zadowolenia: *voluptas dolendi*. „A szczytem wszystkiego bólu jest to, że zawsze z jakąś utajoną rozkoszą karmię się moimi łzami, niechętnie uwalniając się od nich⁴⁵. Bierze się to z zadumy nad ludzkim losem, nad fortuną, która kołem się toczy. Odczucia przyjemne pochodzą z faktu kontemplacji, dającego człowiekowi dystans do przedmiotu rozmyślań⁴⁶.

W innym sensie pozytywny aspekt nudy odnajdywał Heidegger. Kazał on mianowicie wsłuchiwać się w głos „metafizycznej” nudy, gdyż jej obecność mówi o kondycji świata i człowieka⁴⁷. To dlatego właśnie zainteresowanie de Chirica melancholią ma głęboki wymiar filozoficzny, a odkrywane w czas „wielkiego południa” oblicze *universum* uznać trzeba za jądro jego metafizyki. Nierozstrzygalna więc stagnacja trwałych choć przy tym złudnych rzeczy, symboliczność *il y a* zahamowana w „wyrazie tego, co bez wyrazu” oraz towarzyszące ich doświadczeniu apatia i niepokój mówić powinny o istocie bytu.

Ale rzecz musimy bardzo dobrze zrozumieć. Pozornie de Chirico ukazuje „melancholię wiekuistych budowli”. Zjawisko to tak charakteryzował Friedrich Nietzsche w *Jutrzence*:

Nic snadź nie nuży tak bardzo jak widok zwyczajcy, który wciąż zwycięża; — przez dwieście lat widziano, jak Rzym ujarzmił jeden lud po drugim, krąg był zatoczony, zdało się, że dla wszelkiej przyszłości nastał koniec, że ład wszech rzeczy stał się wiecznotrwałym — bowiem państwo, gdy *budowało*, to budowało ze skrytą myślą o „*aere perennius*”; — my obeznani z „melancholią ruin”, nie możemy snadź zrozumieć tej wręcz odmiennej *melancholii wiekuistych budowli*, której musiano zapobiegać wszelkimi możliwymi sposobami, — na przykład lekkomyślnością Hora-

⁴⁴ Zob. przyp. 41 do rozdziału *Melancholia jako nierozstrzygalność*.

⁴⁵ F. Petrarca, *Secretum meum (De secretu conflictu curarum meum)*, tłum. K. Morawski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław etc. 1982, s. 301.

⁴⁶ S. Wenzel, *Petrarcas „Accidia”*, tłum. Ch. Fischer, [w:] *Petrarca*, red. A. Buck, Darmstadt 1976, s. 349–366.

⁴⁷ Kawahara (przyp. 31), s. 93.

cego. Inni szukali innych środków pocieszenia przeciw graniczącemu z rozpaczą znużeniu, przeciwko zabójczemu przeświadczeniu, iż dla wszystkich myśli i porywów serdecznych nie masz już nadziei, że wszędy jest obecny wielki pająk, co wszelką krew, jeszcze nieostygłą, nieubłąga- nie wypije⁴⁸.

„Melancholia wiekuistych budowli” była dla Nietzschego czymś niezwykle i właściwie obcym. Bliższa wydawała mu się „melancholia ruin” — ta, którą znamy z rycin Rosy (il. 9) i Castiglione’go (il. 8) i której ślady odnajdywaliśmy u Friedricha w postaci „młyna śmierci”. Romantyzm zresztą — o czym dotąd nie wspominaliśmy — melancholii ruin wcale się nie wypierał⁴⁹. Ale już od czasów Baudelaire’a coraz częściej przestrzenią melancholii stawało się miasto. Miasto jako wyraz kultury, w której króluje stagnacja, poczucie braku celu i sensu istnienia. Gdzie zanikają wszelkie preferencje, hierarchie wartości i różnicowania, co prowadzi do substancjalizacji pozoru i zjawiskowości⁵⁰. W takim mieście byty trwają na granicy nudnej niezniszczalności i teatralnej ułudy, nużą i przerażają swą niemożliwą do artykulacji symbolicznością, udają substancję, bo istnieją tylko one.

Świat współczesny — pisał Emmanuel Lévinas — nie widzi dla siebie wyjścia [...] nie dlatego, że wszystko jest w nim dozwolone i, dzięki technice, możliwe, ale ponieważ wszystko jest w nim jednakowe. Nieznane szybko staje się znajome, a nowe szybko zamienia się w zwyczajne. Nic nowego pod słońcem. Istotą kryzysu [...] [jest] nuda (*ennui*). Wszystko zostaje pochłonięte, wessane, zamurowane przez To Samo. Piękno pejzaży, hiperbola pojęć metafizycznych, sztuczność sztuki, egzaltacja ceremonii, magia uroczystości — wszędzie wolno podejrzewać i demaskować maszynię teatru, transcendencję czysto retoryczną, grę⁵¹.

Świat jest trwały, bo ciągle taki sam. Odkrywanie zaś we wszystkim „Tego Samego” daje wrażenie „metafizyczności”.

⁴⁸ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 72–73. — Zob. też: A. Philonenko, *Mélancolie et consolation chez Nietzsche*, „Revue de Métaphysique et de Morale”, 71, 1971, s. 82–83.

⁴⁹ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, passim.

⁵⁰ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, „Res Publica Nowa”, 6(69), 1994, s. 33.

⁵¹ E. Lévinas, *Ideologia i idealizm*, tłum. M. Kowalska, [w:] tegoż, *O Bogu, który nawiedza myśl*, Kraków 1994, s. 59–60.

W takim świecie czas przestaje płynąć. Bo, gdy wszystko jest jednakowe, pozbawione celu i sensu, jak odróżnić przeszłość od przyszłości? Tomasz Mann zauważał w *Czarodziejskiej górze*:

Na ogół mniema się, że nowa i interesująca treść „zabija” czas, to znaczy skraca go, że monotonia natomiast i pustka opóźniają i powstrzymują jego bieg. Nie jest to bez zastrzeżeń słuszne. Pustka i monotonia mogą wprawdzie sprawić, że chwila i godzina rozciąga się i „dłuży”, ale sprawiają też, że długie i najdłuższe okresy czasu skracają się, a nawet ulatują do zupełnej nicości. Na odwrót, treść interesująca i bogata jest wprawdzie w stanie godzinę, a nawet i dzień cały skrócić i uskrzydlić, ale jeśli idzie o większe okresy, nadaje biegowi czasu szerokość, wagę i solidność, tak że lata bogate w zdarzenia upływają znacznie wolniej niż owe ubogie, lekkie, które ulatują z wiatrem. To, co nazywa się nudą, „dłużeniem się” czasu, jest więc właściwie raczej chorobliwie prędkim „schodzeniem” czasu wskutek monotonii⁵².

Przeżycie czasu, jego intensywność zależne są od wypełniającej je treści. Zdarzenia zróżnicowane i bogate powodują, że czas ma swą wagę. Gdy takich doświadczeń brak, gdy więc świat człowieka jest wypalony i magmowaty, dłużenie się czasu w momencie jego przeżywania z perspektywy odbierane jest jako puste nic. Przeszłość kurczy się, bo nie znajduje oparcia w treści życia. Także przyszłość niczego nie zapowiada, gdyż pokryta jest mgłą podobnej nudy⁵³. Wszystko trwa w niezmiennej jednakowości — jest „Tym Samym”.

Jeśli u podstaw aktywności leży ewangeliczne przeświadczenie, że „czas jest krótki”, to „długi czas”, czyli beczasowość nudy, staje się w końcu pragnieniem unicestwienia — *le goût du néant*:

I czas mnie wchłania z wolna, dni za dniami płyną
Niczym śnieg, co wciąż sypie na bezwładne ciało;
Dziś wzrokiem obejmuję z góry ziemię całą
I nie szukam już na niej schronienia przed zimą,
Porwij mnie, weź mnie z sobą, zniwecz mnie lawino!⁵⁴

⁵² T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 1992, t. 1, s. 171. — Przypomnieć trzeba, że nuda w języku niemieckim ma wybitnie czasowe konotacje. *Langeweile* to „długa chwila”.

⁵³ Kuhn (przyp. 4), s. 369–370; L. Pikulik, *Langeweile oder die Krankheit zum Kriege. Bemerkungen zu einem nicht nur literarischen Thema*, „Zeitschrift für deutsche Philologie”, 105, 1986, s. 603.

⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Pragnienie nicości*, tłum. M. Zajączkowska-Abrahamowicz, [w:] Baudelaire (przyp. 6), s. 207.

Znudzenie jest tak silne, że staje się tęsknotą za końcem. Kres jednak nie jest w żaden sposób określony, nie próbuje się go też przyspieszać. W ten sposób rodzi się *zwlekanie*, polegające na trwaniu w zawieszeniu. Nie burzy się tego, co jest magmowatym światem, a jednocześnie trudno wznosić cokolwiek trwałego, mając świadomość bezsensowności otaczającej rzeczywistości i przeświadczenie o konieczności nadejścia jakiejś lawiny. Pozostaje więc poczucie „pęczniącego” czasu, którego nie ma czym do końca wypełnić. Stagnacja w nudzie nie musi przy tym oznaczać literalnej beczynności i biernego unoszenia się w leniwym strumieniu płynącego czasu. Zwlekanie jest jedynie przekonaniem, że żadna praca, żadne działanie, żaden wysiłek i żadna twórczość i tak nie przyniosą trwałego rezultatu. *Ex nihilo nihil fit* — to zatem, co powstanie, musi być prowizoryczne, wydane na pastwę zniszczenia, sensowne o tyle o ile. *Takie samo* jak wszystko, co dotąd stworzono.

Melancholia wiekiustych budowli to materializacja „Tego Samego”. „To Samo” bowiem jest wiedzą, kulturą, sposobem w jaki człowiek rozumie świat i typem wytworzonej przezeń cywilizacji. Jest totalnością obracającą się w kręgu heideggerowskiej „poręczności”. Jest ono nudne, bo niezmiennie. Natomiast *il y a* ukazuje rzeczywistość zdegradowaną, naturę i kulturę sprowadzoną do czystego istnienia, do jakiejś natarczywie „obecnej” *materiae primae*. Doświadczenie *il y a* wyrzuca nas z kręgu „Tego Samego”, a to dlatego, iż „wyzuwa nas z samych siebie, alienuje, ukazując, że konstytuuje nas najgłębiej to, co inne, *obce*: absurdalne bycie”⁵⁵. Obcując z *il y a* stykamy się więc z istotą bytu. Przekonujemy się wtedy, że istnienie różne jest od nudy wyczerpanej kultury. Jawi się ono jako bezsensowne, obce i przerażające, a przy tym trwałe, nużące i uprzykrzone jak bezsenność.

De Chirico ukazuje w swych dziełach miasta pełne nudy. Ale celem jego nie jest obrazowanie „Tego Samego”. Wszak — jak pamiętamy — każe się on wycofać ze świata poręczności, bo tylko wówczas doświadczyć można metafizycznej strony rzeczywistości. Jego więc

⁵⁵ K. Tarnowski, *Bycie i transcendencja — Lévinas i Marcel*, „Analecta Cracoviensia”, 20, 1988, s. 136. — Zob. też: M. Jędraszewski, *Wobec Innego. Relacje międzyprzedmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*, Poznań 1990 (= Papiieski Wydział Teologiczny w Poznaniu. Studia i Materiały, t. 6), s. 39–45. — O roli „Tego Samego” w kulturze europejskiej pisał Lévinas w artykule *Filozoficzne określenie idei kultury. Dane etnograficzne*, tłum. B. Skarga, „Studia Filozoficzne”, 226, 1984, s. 28.

prace docierają do poziomu *il y a*, tam gdzie króluje milcząco obecny, nużący i niepokojący *Ausdruck des Ausdruckslosen*.

Z poziomu *il y a* pójść można w różne strony. Lévinas postępuje ku ludzkiej podmiotowości. Natomiast de Chirico zmierza — jak się wydaje — ku nihilizmowi. Istota nihilizmu zawiera się w tym, „że wszystko [albo] jest bez znaczenia, a więc jest niczym, albo że wszystko jest problematyczne, a więc jest niczym”⁵⁶. Nihilizm zatem jest najpierw poczuciem totalnego bezsensu świata. Jak w *Melencolii I* (il. 5) rzeczywistość staje się heterotopiczna, pozbawiona łączącego poszczególne rzeczy spoiwa. Brak sensu następnie wiąże się z atrofią aksjologii. Nietzsche pisał: „Gdy pojęto, że ogólnego charakteru istnienia nie można zinterpretować za pomocą pojęć «cel», «jedność» czy «prawda» osiągnięto poczucie *bezwartościowości*”⁵⁷. Świat pozbawiony sensu musi być *il y a*, bo brak w nim kryteriów różnicowania i hierarchizowania zjawisk. Gdy więc nie ma prawdy, zanikają wszelkie preferencje, gdy przestaje istnieć celowość nie umiemy wybrać tego, co bardziej właściwe w aspekcie tak poznawczym jak i moralnym.

Co zatem pozostaje? Świat nie mający żadnego zakorzenienia w trwałej podstawie. Był wydany na pastwę nicości, która go określa. Nie ma żadnego absolutu, który byłby jednocześnie Bytem Koniecznym, Sensem Ostatecznym i Najwyższą Wartością. Z płaszczyzny aksjologicznej i epistemologicznej przechodzimy tym samym na poziom ontologii⁵⁸. Nihilizm unicestwiając sens i wartość likwiduje „zaświat”. Zaświat, który już u Friedricha jawił się jako skorodowany. Tym samym pozostaje jedynie to, co tu i teraz. Istnienie takie Nietzsche określa słowem *pozór* (*Schein*). „Pozór, tak jak ja go rozumiem, jest rzeczywistą i jedyną realnością rzeczy — czymś, czemu przysługują wszystkie istniejące orzeczniki i co najlepiej oznaczyć wszystkimi, a więc też przeciwstawnymi orzecznikami”⁵⁹. Sposobem bytowania owego pozoru jest wieczny powrót: „istnienie takie, jakie jest, bez celu ni sensu, ale nieuchronnie powracające, bez finału w nicości: «wieczny powrót». Oto najbardziej skrajna forma nihilizmu: nicość («bezsens») wiecznie!”⁶⁰ Pozór — tak jak *il y a* — jest

⁵⁶ B. Welte, *O różnych znaczeniach nicości*, tłum. J. Zychowicz, „Znak”, 425–426, 1990, s. 107.

⁵⁷ Nietzsche 1994 (przyp. 42), s. 243.

⁵⁸ Warunki tego przejścia szerzej uzasadniam w artykule *O istocie nihilizmu — raz jeszcze*, „Znak”, 481, 1995, s. 100–102.

⁵⁹ Nietzsche 1994 (przyp. 42), s. 194.

wieczny, bo nigdy nie zaniknie, nie powróci do nicości. Końca świata nie będzie. Pozór jednocześnie ufundowany jest na nicości. By więc istnieć, by zmieniać się, *resp.* powracać, przyjmować musi postać *różnicy*: być sobą i być jednocześnie czymś innym, a więc znaczyć przejściowo i obowiązywać przez chwilę. Gdyby był jednością, stałby się trwały, czyli prawdziwy, celowy i wartościowy. Musiałby zatem zakorzenić się w czymś absolutnym.

Wiecznym powrotem świat może być dzięki woli mocy. To ona zmusza do kreowania wciąż nowych „sensów” i „wartości”, zapobiegając tak stagnacji jak i regresowi pozoru do nicości. Jest więc najbardziej elementarną różnicą, siłą napędzającą świat⁶¹. W konsekwencji rzeczywistość jest jak dziecko toczące koło: ciągłą zmianą, grą i zabawą bez celu, ruchem bez reguł i struktury. Nietzsche pisał: „Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem”⁶², a słowa owe przywodzą na myśl dziewczynkę z *Tajemnicy i melancholii ulicy* (il. 23).

Nie każdy nihilizm prowadzi do melancholii. Melancholia pojawia się tylko wtedy, gdy w przeżyciu metafizycznym różnica zamienia się w nierozstrzygalność, gdy jednocześnie doświadczamy trwałości i kruchości rzeczy, ich sensu i bezsensu, substancjalności i pozoru. Nicość zamieniona w aporię nie tylko przeraża, ale przede wszystkim nastraja smętnie, bo wszystko istnieje, ale jakoś nie do końca, nie naprawdę (ani/ani), a leżąca u źródeł świata pustka przyjmuje postać zagadki. Byt, który jest i zarazem nie jest, objawia się wówczas jako *Ausdruck des Ausdruckslosen*, bezosobowy szum, *il y a*.

Melancholie de Chirica pokazują świat wzniesiony na różnicy. Świat, który jest i nie jest zarazem, który toczy się jak dziecinne koło, który chce coś znaczyć, lecz staje się od razu „wyrazem tego, co bez wyrazu”, który symbolizuje nierozstrzygalne zagadki, kusi wreszcie, a jednocześnie od siebie odpycha. Świat taki z *pozoru* wydaje się uporządkowany, poddany geometryczno-perspektywicznemu rygorom, a przez to wiecznotrwały. Oglądany jednak z bliska okazuje się bytem *pozornym*, teatralną dekoracją. *Universum* zredukowane do poziomu *il y a* rozpada się na tysiące nie powiązanych ze sobą, bez-

⁶⁰ Tamże, s. 206.

⁶¹ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 55–56; A. Lingis, *Wola mocy*, tłum. S. Konopacki, „Literatura na Świecie”, 258–260, 1993, s. 338–341 i 352–353.

⁶² Nietzsche [b.d] (przyp. 42), s. 27. — Za zwrócenie mi uwagi na ten cytat dziękuję drowi hab. Tomaszowi Gryglewiczowi.

sensownych przedmiotów. Staje się zbiorem fragmentów, absurdalną kolekcją budowli, rzeźb, wytworów techniki, etc.⁶³ Jest kolekcją, tak jak zbiorem fragmentów był świat przedstawiony przez Dürera i Rosę. Sytuuje się więc w pobliżu benjaminowskiej alegorii, gdyż jest „wyrazem tego, co bez wyrazu” czyli hieroglifem braku Sensu Najwyższego, zagadką opowiadającą o tym, że ostatecznego rozwiązania nie ma i nie będzie⁶⁴. **Bo melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość. Przeświadczenie to objawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją) smętkiem, rozmarzeniem, nudą aż do mdołości, a czasem lękiem i przerażeniem.**

Melancholia świata — jak pisała Susan Sontag o Benjaminie — odkrywana jest przez melancholiczny podmiot. Lub podmiot taki staje się melancholiczny w wyniku obcowania z nierozstrzygalną rzeczywistością. Tak czy inaczej, dostrzeżenie *mundi melancholici* warunkowane być musi specyficznymi kwalifikacjami ludzkiego ja. Pisząc o wieku XIX wskazywaliśmy na *experimentum suae medieta-tis* jako przyczynę enigmatyczności absolutu. Paralelą dla początku stulecia XX jest niewątpliwie koncepcja Freuda. Artykuł *Żaloba i melancholia* twórca psychoanalizy tworzył w tym samym czasie, kiedy powstawały obrazy de Chirica, bo napisał go w r. 1915, opublikował zaś dwa lata później⁶⁵. Freud twierdzi, że zarówno żaloba, jak i melancholia są reakcją na jakąś utratę. Tyle że w wypadku żaloby (lub żalu, gdyż niemieckie słowo *Trauer* oznacza oba te uczucia) wiemy, co zostało stracone (ukochana osoba bądź idea, np. ojczyzna, wol-

⁶³ J. Clair, „*Sous le signe de Saturne*”. *Ordre visuel et ordre politique. Notes sur l'allégorie de la Mélancolie dans l'art de l'entre-deux-guerres en Allemagne et en Italie*, „Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 7–8, 1981, s. 186–192; A. Lugli, *Mélancolie et collections*, [w:] *Saturne en Europe*, opr. R. Recht, F. Ducros [katalog wystawy w Les Musées de la Ville de Strasbourg], Strasbourg 1988, s. 66–68; R. Recht, *Mélancolie moderne*, [w:] tamże, s. 44–45.

⁶⁴ O związkach de Chirica z benjaminowską koncepcją alegorii: Recht (przyp. 63), s. 36; Bieńczyk (przyp. 50), s. 36. — Ogólnie o przydatności benjaminowskiego pojęcia alegorii do opisu kultury współczesnej: R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, 2(26), 1994, s. 17–18.

⁶⁵ *Editor's Note. Trauer and Melancholie*, [w:] S. Freud, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, red. J. Strachey, Harmondsworth 1991³ (= *The Penguin Freud Library*, t. 11), s. 247. — O związkach koncepcji Freuda z obrazami de Chirica zob. przyp. 18 do rozdziału *De Chirico a melancholia metafizyki*.

ność), natomiast „melancholijne zahamowanie robi na nas wrażenie tak zagadkowego [...] ze względu na fakt, że nie dostrzegamy, co tak całkowicie absorbuje chorego”⁶⁶. Żałoba zatem jest odczuciem normalnym, które odnosi się do rzeczywistości leżącej na zewnątrz człowieka, melancholia natomiast stanem patologicznym ogarniającym ludzkie ja. „W wypadku żałoby ubogi i pusty staje się świat, w wypadku melancholii — samo ja”⁶⁷. Zagadkowość melancholii w tym się zawiera, że utracie czy zagubieniu ulega samo jądro człowieka. Pograżone w depresji *ego* nie potrafi już odnaleźć siebie, a w sobie żadnego oparcia. Freudowska melancholia jest formą narcyzmu: tęsknym żalem za utraconym samym sobą.

László Földényi skorygował jednak twierdzenia wiedeńskiego psychoanalityka. Pisał on: „utracony przedmiot jest nie tylko przedmiotem, ale też częścią człowieka, istotą zaś poczucia utraty — inaczej niż chciał Freud — jest to, że ja i przedmiot są w nim nie do rozdzielenia”⁶⁸. Jeśli teraz przeniesiemy omawianą koncepcję z dziedziny medycyny i patologii w obszar ludzkiej kultury i duchowości, powiedzieć będziemy mogli, iż melancholia współczesna jest dalszym krokiem na drodze zapoczątkowanej przez *experimentum medietatis*. Ludzkie wnętrze uległo zagubieniu, tak jak zagubiona została istota świata. Nihilizmowi zatem odpowiada „kres człowieka”, przestaje bowiem istnieć podmiot pojęty jako „jedność, cel i prawda”. Człowiek zamienia się w *pozór* człowieka.

Ale tęsknota nie zanika. Nie zanika żal za utraconą pełnią. Tyle że w czasach, gdy ludzkie ja postradało wewnętrzną spójność, a byt „zachorował na anemię”, pozostaje jedynie poruszać się w świecie pozoru, którego jest się częścią⁶⁹. Z rzeczywistości, z której wyciekło życie, która jest i nie jest jednocześnie, emanują tajemnicze zagadki, mówiące tylko jedno: że mianowicie rozwiązania ich nie ma. Że wszystko — człowiek i świat — jest „wyrazem tego, co bez wyrazu”. Jak pisał Hölderlin: „Znakiem jesteśmy bez znaczenia...”⁷⁰

⁶⁶ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 297.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ L. F. Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 333. — Szerzej na ten temat w *Dygresji: Od żałoby do melancholii*.

⁶⁹ J. Hersch, *Czy byt zachorował na anemię? Opis objawów i próba diagnozy*, tłum. E. Wolicka, „Znak”, 425–426, 1990, s. 110–120.

⁷⁰ F. Hölderlin, *Mnemozyne*, cyt. za: M. Heidegger, *Co znaczy myśleć?*, tłum. J. Mizera, J. Tischner, [w:] *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1988, t. 1, s. 230.

DYGRESJA: OD ŻAŁOBY DO MELANCHOLII

Na omawiane w poprzednim rozdziale zagadnienia spojrzeć można też od innej strony. Tak jak sugerowaliśmy to w końcowej partii owego rozdziału, przydatna może być analiza wychodząca od artykułu Sigmunda Freuda *Żałoba i melancholia*. Jak pamiętamy, wiedeński uczony skontrastował zakresy obu tytułowych pojęć. Ich wspólną cechą, pisał, jest to, że są one reakcją na poczucie jakiejś *utrąty*. O ile jednak żałobę, *resp.* żal wywołuje fakt konkretny — „żałoba jest z reguły reakcją na utratę ukochanej osoby lub podstawionego w jej miejsce pojęcia abstrakcyjnego jak ojczyzna, wolność, ideał, itp.” — o tyle w melancholii przyczyna pozostaje ukryta: „Melancholijne zahamowanie robi na nas wrażenie tak zagadkowego [...] ze względu na fakt, że nie dostrzegamy, co tak całkowicie absorbuje chorego”. Żałoba zatem jest stanem normalnym, który odnosi się do rzeczywistości leżącej na zewnątrz człowieka, melancholia natomiast stanem patologicznym ogarniającym ludzkie ja. „W wypadku żałoby ubogi i pusty staje się świat, w wypadku melancholii — samo Ja”. Zagadkowość melancholii w tym się więc zawiera, że utracie czy zagubieniu ulega samo jądro człowieka. Pograżone w depresji *ego* nie potrafi już odnaleźć siebie, a w sobie żadnego oparcia. Freudowska melancholia jest formą narcyzmu: tęsknym żalem za utraconym samym sobą. Fakt ten powoduje, że trudno wykryć przyczynę choroby, on też wyjaśnia, dlaczego melancholia „przejawia się w wyrzutach wobec samego siebie i znieważaniu siebie, i narasta do urojeniowego oczekiwania kary”¹.

Pod pojęciem melancholii rozumie Freud chorobę psychiczną. Jak jednak wiemy, terminem tym określa się całe spektrum stanów poczynając od chwilowych nastrojów, poprzez stałą dyspozycję psychiczną (typ charakterologiczny), aż do sytuacji patologicznych. Dlatego

¹ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295–297.

należy zadać pytanie czy postawiona przez Freuda diagnoza dotyczy jedynie melancholii pojętej jako choroba psychiczna, czy ma ona bardziej uniwersalne zastosowanie.

Niewątpliwie, każdy stan melancholiczny ma charakter „egoistyczny”. Do jego istoty przynależy samotność, wycofanie się z życia, skupienie w sobie. Nawet przebywając w gronie licznych osób, zagrożony w melancholii człowiek jest z owej grupy wyraźnie wyizolowany. Jego pochylona sylwetka, niewidzące spojrzenie i głęboka zaduma odcinają go od kontaktu z towarzystwem. Spojrzenie melancholika — co akcentowała tradycyjna ikonografia od Dürera poczynając — zazwyczaj utkwione jest w nieokreślonej przestrzeni (il. 5, 11–13, 15–19)². Wzrok jego szuka tam czegoś, tęsknie wygląda odległych światów. Ale — jak pisała Anette von Droste-Hülshoff w jednym ze swych listów — „ten nieszczęśliwy pociąg ku wszystkim miejscom, gdzie mnie nie ma i wszystkim rzeczom, których nie posiadam, leży całkowicie we mnie i nie został wywołany przez żadne zewnętrzne rzeczy”³. A zatem źródłem tęsknoty jest ludzkie ja. To ono odczuwa nostalgię — ból i smutek (ἀλγος) spowodowany oddaleniem od czegoś, co bliskie, drogie i bezpieczne, jakiś przemożny pociąg ku ojczyźnie (νόστος)⁴.

Odczuwanie tęsknoty ze swej natury jest już reakcją na jakąś utratę. Rodzi się tylko pytanie, cóż takiego zostało utracone, skoro pociąg ku temu, co znajduje się gdzieś za horyzontem wywołany został przez to, co „leży całkowicie we mnie”? W takiej sytuacji ludzkie ja musi być nie tylko źródłem tęsknoty, ale i owej tęsknoty przedmiotem. Wychylenie ku światu staje się jednoczesną podróżą w głąb siebie: nostalgiczne wypatrywanie czegoś w oddali jest w istocie poszukiwaniem własnej utraconej istoty⁵. Stan zatem melancholiczny —

² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Ch. Buschendorff, Frankfurt/M 1990, s. 451 i 525–547; F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Göteborg-Uppsala 1962 (= Acta Universitatis Uppsaliensis, Figura, N. S. t. 3), s. 14; W. Bałus, *Unbestimmtheit als Bedeutungsträger. Bemerkungen über das Bild „Blick in die Ferne“ von Christian Ruben*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie”, 78–79, 1990–1991, s. 46–60.

³ Cyt. za: W. Benjamin, *Deutsche Menschen*, Frankfurt/M 1977, s. 63.

⁴ J. Starobinsky, *Le concept de nostalgie*, „Diogenès”, 54, 1966, s. 96.

⁵ Tamże, s. 106 n.; S. Vromen, *Maurice Halbwachs and the Concept of Nostalgia*, „Knowledge and Society”, 6, 1986, s. 55–66; B. S. Turner, *A Note on Nostalgia*, „Theory, Culture and Society”, 4, 1987, s. 146–156; tenże, *Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil*, [w:] *Allegorie und Melancholie*, red. W. van Reijen, Frankfurt/M 1992, s. 212–214.

niezależnie czy ma charakter patologiczny czy jest chwilowym nastrojem — zawsze ujawnia jakąś korozję ludzkiego wnętrza.

Powyższe stwierdzenie pozwala rozszerzyć koncepcję Freuda na nie-chorobowe odmiany melancholii. Czyniąc to musimy jednak wprowadzić pewne zastrzeżenie. Otóż ze słów Anette von Droste-Hülshoff wynika, że melancholia, choć dotyczy ludzkiego ja, absorbuje również świat zewnętrzny. Spojrzenie w dal wiąże — mówiąc językiem Kanta — to, co transcendentne z tym, co transcendentalne. Melancholia jest połączeniem poczucia utraty z poczuciem tęsknoty, stąd owo napięcie między wewnętrznym a zewnętrznym, między świadomością pustki, która została po czymś, a bolesnym i często beznadziejnym wypatrywaniem tego, co zniknęło. Nie można zatem powiedzieć, jak to czyni Freud, że w melancholii jedynie ja staje się ubogie i puste, świat zaś nie ulega zmianie. Wynika to stąd, że w każdym przypadku „utracony przedmiot jest nie tylko przedmiotem, ale też częścią człowieka, istotą zaś poczucia utraty — inaczej niż chciał Freud — jest to, że ja i przedmiot są w nim nie do rozdzielenia”⁶.

Utrata przedmiotu zawsze godzi w jego posiadacza. Tracąc więc jakąś rzecz doświadczamy utraty części samych siebie. „Melancholik — kontynuuje cytowany powyżej László Földényi — między innymi dlatego jest melancholiczny, że w najmniejszej utracie przedmiotu odkrywa czekającą nań własną śmierć”⁷.

Melancholia jest stanem, w którym każda utrata odniesiona zostaje do egzystencji posiadacza. Jednak zarówno Freud, jak i inni badacze wielokrotnie stwierdzali, że bezpośrednich przyczyn choroby czy melancholicznego *état d'âme* zazwyczaj nie sposób określić. W *Secretum meum* święty Augustyn zapytywał Franciszka: „A więc uważasz się za człowieka nieszczęśliwego? [...] I dlaczego?” Odpowiedź brzmiała: „Z tysiąca powodów!”⁸, co można i tak interpretować, „że jedyna przyczyna (*Grund*) melancholii leży w jej *bezprzyczynowości* (*Grundlosigkeit*)”⁹.

Dzięki Heideggerowi wiemy, że człowiek odnosi się poznawczo do świata nie tylko poprzez akty spostrzeżeniowe, ale i poprzez nastro-

⁶ L. F. Földényi, *Melancholie*, tłum. N. Tahy, München 1988, s. 333.

⁷ Tamże.

⁸ F. Petrarca, *Secretum meum (De secreto conflictu curarum mearum)*, tłum. K. Morawski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław etc. 1982, s. 302–303.

⁹ U. Horstmann, *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärtztes Gefühl*, Essen 1985, s. 24.

je, te ostatnie bowiem otwierają go na całość bytu. Filozof przypomniał też, że nastroje „nachodzą” człowieka, a więc pojawiają się bez konkretnej przyczyny. Stan radości sprawia, że cały świat odbieramy jako przyjazny. Są jednak momenty, gdy doświadcza się kruchości siebie i wszystkiego, co nas otacza. Wydaje się wtedy, że w kosmosie nie ma nic stałego i pewnego, a każda rzecz i każda żywa istota skazane są w dłuższej lub krótszej perspektywie czasowej na zagładę. Te ostatnie doznania pojawiają się w nastroju trwogi¹⁰. A zatem świadomość utraty nie musi być skutkiem konkretnego wydarzenia. Wystarczy doświadczenie samej możliwości nieistnienia świata i samego siebie, doświadczenie czasem mgliste i nieoczywiste, jakieś tajemnicze usunięcie się gruntu spod nóg, niejasna utrata, by zakiełkował niepokój bądź przerażenie.

Choroba melancholiczna może się rozwinąć jedynie u ludzi obdarzonych specyficzną konstrukcją psychiczną. *Typus melancholicus* to istota potrzebująca poczucia pewności. Jej świat musi być uporządkowany, niezmienny, stały. Nawet drobne zachwianie owej totalności przynieść może katastrofalne skutki — wywołać chorobę. Pozornie niezauważalna zmiana otoczenia owocuje destrukcją ludzkiego ja, prowadzi do depresji, lęku i załamania¹¹. I to jest właśnie owa, odbierana jako pozbawiona przyczyny, melancholiczna utrata.

Podobnie dzieje się i w stanach nie-patologicznych. Tam też melancholia często „nachodzi” człowieka nagle jako mgliste odczucie, sugerujące, że w świecie coś jest „nie tak”. Różnica w stosunku do choroby jest jednak taka, że zazwyczaj skutkiem owego przeżycia nie jest przerażający, niemożliwy do opisanego „ból duszy”, ogarniające człowieka ciemności, *stupor* i głębokie zastąpienie instynktu życia przez popęd śmierci (*Todestrieb*)¹². Ból i przerażenie są tu hamowane przez swoiste zadowolenie. Petrarca pisał:

Do tego dochodzi, że napelnia mnie fałszywą słodyczą to wszystko, na co cierpiałem. Ten smutny stan ducha oznacza dla mnie pełnię bólu, nędzy

¹⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 190–202.

¹¹ H. Tellenbach, *Melancholie. Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1961.

¹² A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1994⁴; L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen 1960, s. 49–50; S. Biran, *Melancholie und Todestriebe. Dynamische Psychologie der Melancholie* (= *Psychologie und Person*, t. 2), München-Basel 1960. — O cierpieniach doznawanych w chorobie depresyjnej i ich zupełnej niezrozumiałości dla osób zdrowych piszą ludzie, którzy takie stany przeżyli: W. Styron, *Dotyk ciemności. Kronika obłądu*, tłum. D. i T. Bogutyn, Gdańsk 1991; A. Marino, *Widziałem ciemne słońce. Doświadczenie depresji*, Warszawa 1995.

i strachu, jest otwartą drogą do zwątpienia [...] A szczytem wszelkiego bólu jest to, że zawsze z jakąś utajoną rozkoszą karmię się moimi łzami, niechętnie uwalniając się od nich¹³.

W odkryciu kruchości wszystkiego daje się odnaleźć element pozytywny — *voluptas dolendi*.

Istnienie owego elementu pozytywnego sprowadza melancholię z drogi wiodącej ku rozpacz. Gdy rozpacz jest stanem o zdecydowanym obliczu, stanem beznadziejności pozbawionym jutra, kierkegaardowską „chorobą na śmierć”, to

melancholia jest rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć. Różnica wynika z czasowości. Czas rozpacz jest czasem bez jutra. Czas melancholii jest czasem degradującego się jutra. Świadomość, że moje jutro będzie zdegradowane, ma jednak jeszcze inną rolę do spełnienia. Ona nie pozwala narodzić się prawdziwie pełnej radości życia, dla której robi miejsce cofająca się rozpacz. Melancholia od tej strony oglądana jest stanem niedojrzalej radości. Kryje ona w sobie radość doprowadzoną do połowy i w połowie skazaną na przeistoczenie się w egzystencjalny smutek¹⁴.

W melancholii odkrycie nicości nie przeraża, bo trwoga zostaje wyciszona i osłodzona. Melancholizna *voluptas dolendi* oddala człowieka od przedmiotu doświadczenia, pozwala mu na kontemplację własnego stanu, ale jednocześnie eliminuje wszelkie zaangażowanie. Melancholia jest stanem *pasywności*, w którym świadomość zmian, rozkładu i końca filtrowana jest przez swoiste gorzko-słodkie rozmarzenie¹⁵.

Stan melancholizny jest więc destrukcją ludzkiego ja. Destrukcja ta jednak nie polega w pierwszym rzędzie na stałym zaabsorbowaniu czarnymi myślami i dominacji pesymistycznego światopoglądu. Jej istota zawiera się raczej w zahamowaniu zdolności do przeżywania stanów i uczuć skrajnych: pełnej radości, wielkiej trwogi czy totalnej rozpacz. Melancholik ma poczucie utraty, ale nie jest do końca pewien, co utracił. Tęskni za czymś, ale wartości przedmiotu tęsknoty ocenić nie umie. Trwa więc z wzrokiem utkwionym w nieokreśloną dal, nostalgicznie oczekując czegoś smętnego, jakiegoś

¹³ Petrarca (przyp. 8), s. 301.

¹⁴ J. Tischner, *Chochół sarmackiej melancholii*, [w:] tegoż, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1992², s. 19.

¹⁵ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 62–63; P. Richardson, *Wonne der Wehmut / Joy of grief*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen”, 211, 1974, s. 377–378.

końca, który przyjdzie lub nie przyjdzie, pojawi się teraz lub kiedyś, w jakiejś nieokreślonej przyszłości.

Żałoba jest stanem konkretnym i sprecyzowanym. Freud pisał:

Badanie rzeczywistości wykazało, że ukochanego obiektu już nie ma [...] Przeciwno temu rodzi się zrozumiały opór [...] Opór ten może być tak intensywny, że zachodzi odwrócenie od rzeczywistości i zatrzymanie obiektu przez halucynacyjną psychikę życzeniową. Normą jest zwycięstwo uznania rzeczywistości. Ale zadanie to nie może zostać spełnione natychmiast. Wykonywane jest ono w poszczególnych wypadkach dużym nakładem czasu i energii, a w tym okresie trwa psychiczna egzystencja utraconego obiektu [...] W istocie jednak po dokonaniu pracy żałoby Ja staje się znów wolne i nieskrępowane¹⁶.

Żałoba zatem wymaga uznania faktu śmierci drugiego człowieka w całej rozciągłości. Śmierć tę przeżywa się do końca, akceptując powstałą po zmarłym pustkę.

Opisana przez Freuda struktura żałoby pojawiła się w Europie dopiero w okresie romantyzmu jako wynik ówczesnego rozumienia śmierci. Paradygmatyczny charakter uzyskała wtedy *śmierć drugiego* — kogoś bliskiego, ukochanego. Brało się to ze wzrostu znaczenia uczuciowości w kulturze, a także ze zmian rodzinno-społecznych. Miejsce dużej wspólnoty, solidarnie uczestniczącej w fakcie odejścia jednego z jej członków zajęła drobna grupa najbliższych. Zmieniła się też wizja życia po śmierci: miejsce konkretnej, teologicznej wizji nieba i piekła zajęło niekonkretne miejsce ponownego spotkania ze zmarłym. Wszystko to spowodowało wybuch uczuciowego charakteru żałoby¹⁷.

Właśnie taki jednak sposób przeżywania żałoby prowadzić może do melancholii. Bo nadzieja na ponowne spotkanie w zaświatach to tęsknota spowodowana utratą. Utrata zaś i tęsknota prowadzą w głąb ja — do wspomnień. Herder pisał:

Matka, która utraciła swe jedyne dziecko, przez pierwsze dni nie widzi nic poza wybladłymi zwłokami [...] Gdy jednak przypomni sobie, ile zabawnych rzeczy pokazywało jej dziecko, jak żywe dawało odpowiedzi [...], ból rozplywa się we łzach: uczucia zostają zmieszane i przechodzą w łagodną elegię¹⁸.

¹⁶ Freud (przyp. 1), s. 296.

¹⁷ Ph. Ariés, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1992², s. 401–464.

¹⁸ Cyt. za: Ch. Kahn, *Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1932, s. 24–25.

Praca żałoby zostaje zmacona. Przemiana w elegię to stępienie ostrza bólu, przejście w stan pasywności, stan gorzko-słodkiego rozmarzenia. Każda utrata jest też, jak pisaliśmy, jakąś utratą własnego ja. Po śmierci drogiej osoby tę podwójną utratę trzeba w pełni zaakceptować. Przemiana żałoby w elegijną melancholię pozwala uniknąć dogłębnego przeżycia faktu utraty. Melancholia ofiaruje złudne pocieszenie i opiumiczne wspomnienia, co prawda wyrosłe na świadomości, że coś zostało bezpowrotnie utracone, ale przecież przyćmiewające ból. W miejsce prawdziwie religijnej świadomości, że zmarły jest „tam”, a „tu” go już nie ma lub ateistycznego przeświadczenia, że wszystko na zawsze skończone, pojawia się *nierozstrzygalność*: prawdą jest, że zmarłego nie ma, ale prawdą jest też, że jakoś istnieje nadal. Melancholia akceptuje jednocześnie dwa sprzeczne ze sobą wnioski.

Melancholiczna nierozstrzygalność pełnię swych możliwości objawiła dopiero w wieku XX. Nasze czasy wyrugowały z codziennej świadomości i codziennego życia śmierć, a żałoba stała się „nieprzyzwoita”¹⁹. Wszystko to stało się za sprawą rozumienia życia jako dążenia do sukcesu, którego śmierć jest oczywistym wrogiem, a przede wszystkim za sprawą upadku wiary religijnej. „Sukces” w tej sytuacji może być jedynie doczesny — po tamtej zaś stronie króluje mroczna nicość. Akceptacja żałoby musiałaby w tych warunkach być afirmacją nicości. Dlatego łatwiej z niej zrezygnować, zadowolając się mglistą nostalgią i elegijnym nastrojem, ukrywającymi zawartą w odejściu drugiego człowieka prawdę, że każdy umrze. Spowodowana przez śmierć utrata godzi bezpośrednio w ja pozostających przy życiu: pustoszy je i otwiera na nicość. Melancholia łagodzi ów stan, zaciemnia „jasną noc nicości”, zatrzymuje uczucia i myśli w stanie nierozstrzygalności. Zdaje się ona mówić, że nikt nie wie, co jest po tamtej stronie, że jest tak albo tak, następnie zaś zawraca strumień świadomości ku wspomnieniom, dając słodko-gorzkie rozmarzenie. I w ten oto sposób nie pozwala dojrzeć rozpacz. Ale też nie przywraca pełnej radości. Ja melancholiczne pozostaje skorodowane, choć świadomość konieczności własnej śmierci uległa swoistej hibernacji.

To jednak nie jest wszystko, gdyż we współczesnym przeżywaniu melancholii odnaleźć można rodzaj doświadczenia metafizycznego. Melancholiczny człowiek odkrywa mimo wszystko, że byt jest kru-

¹⁹ G. Gorer, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, New York 1965; Ariés (przyp. 17), s. 567–568.

chy, a więc, że w świecie istnieje jakaś tajemnicza głębia nicości. Jednocześnie jednak odkrycie to zazwyczaj od razu roztopione zostaje w rozmarzeniu, izolującym od rozpacz czy trwogi. To dlatego, ostatecznie, melancholia króluje w zetknięciu z faktem śmierci: mówi ona bowiem coś o naturze wszechrzeczy (*de generatione et corruptione* — by sparafrazować tytuł traktatu Arystotelesa), ale nie na tyle dobitnie, by całkowicie zniszczyć świat człowieka doczesnego sukcesu.

Trudno zaprzeczyć, że pierwiastki melancholiczne zawsze towarzyszyły ludzkim myślom o śmierci. Wystarczy wskazać na rozliczne dzieła sztuki sepulkralnej, ukazujące postaci we „frasobliwych” pozach. Ciąg ten zaczyna się od rzeźby greckiej (np. słynny „sarkofag płaczek” z IV w. przed Chr.), a przez średniowiecze sięga do czasów nowożytnych²⁰. Niemniej jednak melancholia nie dominowała wtedy w zetknięciu ze światem zmarłych. Jako choroba psychiczna wywoływana przez czarną żółć uważana była za stan patologiczny. Renesansowa *melancholia generosa* była nieodłącznym atrybutem genialnych dzieci Saturna, ale jej dwojaki oblicze ograniczało się jedynie do umożliwiania mistycznych wzlotów do świata prawdy na przemian z deprymującymi atakami depresji. Średniowieczna *acedia* była grzesznym odłączeniem się od nadziei i Boga — *tristitia de bono divino*. Nastrój melancholizny był czymś chwilowym i płytkim. Dopiero stopniowy upadek chrześcijańskiej wizji świata, a także dowartościowanie stanów uczuciowych jako siedliska prawdy o człowieku zmieniły sytuację.

Dopóki człowiek czuł się częścią przewyższającej go doskonałości całości, uważał melancholię za stan bądź patologiczny, bądź smutny, bądź w najlepszym razie niecodzienny. Gdy jednak ludzkie ja uzyskało kosmiczną wolność, stając się wolnym podmiotem, zdolnym do samodzielnego myślenia (sc. wątplenia i negowania), a także swobodnego kierowania się własnymi uczuciami, zmieniło się też miejsce zajmowane dotąd przez melancholię²¹. „Melancholia — pisał za Freudem Wolf Biermann — jest narcystyczną formą żałoby”²². Od-

²⁰ M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, rozdział: *La Mort mélancolique* (s. 81–98).

²¹ Földényi (przyp. 6), s. 133 n. R. Kuhn, *The Demon of the Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, rozdziały VI–XI; G. Blumberger, *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeihen der Melancholie*, Stuttgart 1985, s. 16–19.

²² Cyt. za: „*Komm, heilige Melancholie*”. *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, opr. L. Völker, Stuttgart 1983, s. 522.

krywając zagrożenie i nicość, ludzkie ja natrafiło na swą własną skończoność. W zmarłym drugim mgliście odnajduje siebie samego. Ale melancholikowi w jego nastrojach w gruncie rzeczy chodzi o własne bycie, o trwanie w świecie. Dlatego melancholia współczesna jest roztopieniem poczucia skończoności w nierozstrzygalności.



IV

konkluzja

MELANCHOLIA A NIEZDOLNOŚĆ DO PRZEMIANY

W e wstępie do naszych rozważań zadaliśmy pytanie jak to było możliwe, by melancholia z choroby psychicznej i uciążliwego temperamentu stała się w postępie czasu doświadczeniem filozoficznym. Co było przyczyną, że stan depresji i wewnętrznej dyfuzji przemawiać zaczął językiem metafizyki. Rysująca się obecnie odpowiedź brzmi: to świat, byt i człowiek zaczęli jawić się jako istnienia z gruntu melancholiczne. Możliwość taka zawsze wyłaniała się tam, gdzie zanikał Wyższy Sens, spajający całość *universum*. A dokładniej tam, gdzie miejsce owego sensu zajmowała nierozstrzygalność. Gdzie więc następowała stagnacja w aporii (ani/ani) i nie prowadząca do żadnego rozwiązania zaduma nad smętną naturą istnienia. Gdzie wszystko wypadało z ręki, rozsypywało się w heterogeniczne fragmenty. Gdzie tak doświadczony świat milczał i ciążył, rodząc ociężałość ducha, smutek, nudę, niepokój i przerażenie — a wszystko to zazwyczaj jeszcze podlane przedziwną słodyczą.

Początkowo *mundus melancholicus* dawał o sobie znać jedynie czasami. Dla Dürera był on wyrwą w kosmosie ukazanym w *Świętym Hieronimie w pracowni* za pomocą *firmitas* i prawideł perspektywy geometrycznej. Totalny rozpad rzeczywistości, jaki widzimy u Rosy i Castiglione'go, miał być odskocznią do myśli o tym, co trwałe i sensowne. Dopiero atrofia zaświatów doprowadziła do „anemii bytu”. Gdy nierozstrzygalne stało się niebo, świat dryfować począł w enigmie. Gdy zaś niebo opustoszało, pozostał wyłącznie pozór. Pozór — tworząca siebie różnica. Zagadkowe istnienie symbolizujące brak fundującej je podstawy. Byt, który jest tylko „szumem”, *il y a*. Perspektywa linearna dla de Chirica nie będąca już gwarantem sensu, a objawem różnicy: porządkiem wzniesionym na nicości, czyli porządkiem pozornym, który niczego nie strzeże i niczego nie ustanawia. Człowiek i świat stali się „wyrazem tego, co bez wyrazu”.

Wszystko to jednak mało. Bo pozostaje pytanie *dłaczego* człowiek wieku XX tak właśnie począł postrzegać świat. *Dłaczego* więc *mun-*

melancholicus uznawany być może za prawdziwe odzwierciedlenie otaczającej nas rzeczywistości. Dlaczego nasze myślenie metafizyczne przynajmniej od czasów Nietzschego i de Chirica pełne jest rezygnacji, smutku i nierozstrzygalności. Pisaliśmy o rozpadzie podmiotowości. Ale i ona wszystkiego nie wyjaśnia. By rzecz zrozumieć sięgnijmy do dwóch dzieł Anselma Kiefera z końca lat osiemdziesiątych. Chodzi o wzmiankowane już prace posługujące się motywem dürerowskiego rombościanu. Pochodząca z roku 1988 kompozycja *Melancholia* jest fotomontażem wykonanym na ołowianej płycie¹. W dolnej części ukazuje ona pracownię malarską, w górnej zaś płonący ogień. Pomiędzy obydwoma strefami widnieje rombościan. Dzieło niewątpliwie ukazuje proces przemiany, ujęty w tradycyjnej formule alchemicznej. Ołów to — jak wyjaśniał sam artysta — metal saturniczny, przejaw *materiae primae*². Zostaje ona w procesie twórczym poddana transformacji prowadzącej do uzyskania substancji doskonałej.

Melancholię w tym kontekście interpretować trzeba jako synonim pierwszego stadium procesu alchemicznego, *putrefactio*. Polegał on na powrocie do pierwotnego chaosu, do „pierwszej materii” właśnie, gdzie wszystko traciło sens i uporządkowanie. Świat jawił się wówczas jako *massa confusa, abyssus*³. Towarzyszyło temu poczucie żalu za dawnym porządkiem, melancholiczny smutek obumierania. Ale nie tylko. Stan *putrefactio* był nieodzowny dla dokonania transmutacji. Proces alchemiczny — jak to wielokrotnie podkreślali i badacze, i sami heretycy — nie może być sprowadzany do prób wytworzenia złota. Jego najgłębszy sens jest duchowy. Istotą alchemii jest zbawienie, osiąganego poprzez transformację tak materii jak i ducha⁴. Dlatego nie dziwi fakt, że towarzyszącej *operi alchemico* melancholii już w średniowieczu nie połączono ani z czarnożółciową

¹ P.-K. Schuster, *Saturn, Melancholie und Merkur. Bemerkungen zu Kiefers „Saturnischer Malkunst“*, [w:] *Anselm Kiefer* [katalog wystawy w Nationalgalerie w Berlinie], Berlin 1991, s. 152–157 i kat. 44; tenże, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991, s. 400–401 i il. 344; *Saturne en Europe*, opr. R. Recht, F. Ducros [katalog wystawy w Les Musées de la Ville de Strasbourg], Strasbourg 1988, s. 155 n.

² W rozmowie z R. Rechem, zob. *Saturne...* (przyp. 1), s. 118.

³ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa 1993, s. 150–166; G. Hartlaub, *Arcana artis (Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts)*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 6, 1937, s. 302–306; C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 123–133.

⁴ C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, tłum. i opr. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 464 n.; G. Hartlaub, *Signa hermetis (Zwei alchemistische Bilderhandschriften)*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 4, 1937, s. 10.

kompleksją, ani z acedią, lecz z *tristitia secundum Deum*. Bo smutek doświadczany w stanie alchemicznego rozkładu jest też tęsknotą za pełnią, pragnieniem doskonałości. Święty Nil z Ankary łączył *tristitiam secundum Deum* z próbą ognia, w której zniszczeniu ulega to, co złe. Smutek boski prowadzi do przemiany. W „sztuce królewskiej” podobnie: od *putrefactio* przechodzi się poprzez zabiegi czynione w piecu atanorze (gotowanie, spalanie, etc.) do jakiejś doskonałości, do uzyskania istnienia dobrego, sensownego i koniecznego⁵.

Ale Kiefer jest również autorem innego dzieła. *Melancholia* z roku 1989 jest rzeźbą przedstawiającą ołowiany odrzutowiec ze spoczywającym nań szklanym rombościanem, wypełnionym fekaliami i odpadkami⁶. Istotą samolotu jest latanie. Można więc znów w nim widzieć symbol przemiany: ołowiana maszyna wznieść się powinna w przestworza czyli dokonać transmutacji. Ciężki, saturniczny metal ulec winien przeobrażeniu w ciało lekkie, „uduchowione”, zdolne porzucić swój dotychczasowy stan. Ale odrzutowiec nie poleci. Przygnieciony „brudem świata”, *massa confusa* w najbardziej drastycznej postaci, pozostanie na ziemi. Nie będzie niczego ponad *putrefactio*.

Rzeźba Kiefiera pozwala odpowiedzieć na pytanie dlaczego świat pozbawiony Sensu objawia się współczesnemu człowiekowi pod postacią melancholii. Rzeczywistość doświadczana jako pozór, jako byt zredukowany do absurdu *il y a*, to *materia prima*. Obecnie każde istnienie jawi się jako *massa confusa*, byt obumarły, bo heterotopiczny i odarty z wartości. Kontakt z taką rzeczywistością nastraja smętnie, nudzi, ale też wzbudza niepokój i przerażenie. Niestety — tyle tylko: *człowiek współczesny nie jest zdolny do przemiany*. Widzi świat jako kolekcję rzeczy bezsensownych, przerażających, istniejących o tyle o ile. Otaczają go one zewsząd, przygniatają i czynią niezdolnym do działania. Są niczym melancholiczne fantazmaty w *Kaprysie 43* Francisca Goi (il. 10): wszechogarniające, przytłaczające — i wyłącznie usypiające⁷.

⁵ N. L. Brann, *Alchemy and Melancholy in Medieval and Renaissance Thought: A Query into the Mystical Basis of their Relationship*, „Ambix”, 32, 1985, s. 127–148.

⁶ Schuster 1991a (przyp. 1), s. 157 i kat. 58; Schuster 1991b (przyp. 1), s. 400 i il. 347.

⁷ F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Göteborg-Uppsala 1962 (= Acta Universitatis Uppsaliensis, Figura, N. S. t. 3), s. 120–132; W. Hofmann, *Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer*, [w:] *Goya. Das Zeitalter der Revolution 1789–1830* [katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle], München 1980, s. 54–59 i kat. 3; M. Préaud, *Mélancolies*, Paris 1982, s. 11–29; *Francisco Goya*.

Takie widzenie świata jest stanem chronicznym, z którego nie ma wyjścia. Człowiek współczesny nie potrafi i nie chce być alchemikiem. Nie wierzy też w próbę ognia. Jedyłą znaną mu transmutacją jest fizjologiczna przemiana materii, a ogień kojarzy wyłącznie z destrukcją. Człowiek doświadcza *il y a*, bo tylko to do niego przemawia. To tu lęgnię się melancholia świata, bo niezdolność do przemiany implikuje rozumienie i odczuwanie bytu w kategoriach rozpadu, fragmentaryczności i bezsensu.

Splot niemocy, stagnacji, osaczenia, niepokoju i totalnego zniechęcenia ujawnia się też w nieskuteczności tradycyjnych remediów na melancholię. Przeciw acedii mistrzowie życia klasztornego zalecali prosty środek: *ora et labora*⁸. Wobec pustego nieba trudno się modlić. Ale i praca nic nie daje. Tworząc wizerunki współczesnej melancholii, Günter Grass umieszczał dürerowską postać w nowych kontekstach. Widzimy ją więc przy taśmie montażowej. Praca jednak wyłącznie wzbudza melancholię, nudę i młodości, prowadząc do alienacji.

Melancholia nosi chustkę na trwałej ondulacji. Przez osiem godzin dziennie jest sobie obca, ponieważ zagubiona. Wprawdzie coś robi, ale tego, co robi, nie robi ona. Działa taśma montażowa. Ona reaguje częściowo. Przebieg jej czynności jest odmierzony w sekundach i ułamkach sekund. Mógłbym oddzielić jej czynne dłonie, odjąć kikuty jej rąk od Dürerowskiej pozy. Mógłbym umieścić na taśmie montażowej nowy projekt: na przykład naturalnej wielkości „Melancholię I” Albrechta Dürera, ładniutko odlaną w ołowiu [...] Ona, Melancholia dzisiejsza, musiałaby przy taśmie montażowej już tylko dodawać skrzydeł powielanej Melancholii ówczesnej, wciskać maleńki cyrkiel w stuloną dłoń. Czynności jako przebieg czasu. Zysk staje się mitem: nie do uchwycenia [...] Przy taśmie montażowej znajduje swój codzienny wyraz melancholia unormowanej pracy: stan zagwarantowany w układzie zbiorowym⁹.

Cztery cykle graficzne [katalog wystawy w Muzeum Czartoryskich], Kraków 1992, Kaprysy, poz. 43.

⁸ J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960 (= Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, t. 4), s. 34; J. A. Steiger, *Die Geschichts- und Theologie-Vergessenheit der heutigen Seelsorgelehre*, „Kerygma und Dogma. Zeitschrift für theologische Forschung und kirchliche Lehre”, 39, 1993, s. 84–87.

⁹ G. Grass, *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*, [w:] tegoż, *Z dziennika ślimaka*, tłum. S. Błaut, Gdańsk 1991, s. 217. — O pojęciu melancholii u Grassa: G. Blamberger, *Versuch über den deutschen Gegenwartroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart 1985, s. 135–141. O odniesieniu do Dürera: J. Białostocki, *Dürer and his Critics 1500–1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*,

Jeśli praca pogłębia melancholię — to może ratunkiem będzie dom? Ale i tu nie jest lepiej.

Z dala od miasta, osiadła w pasie zieleni, niepracująca żona kiśnie w swym płaskodachym bungalowu. [...] To oczywiście, że późnym przedpołudniem chodzi w papilotach. Ileż to rzeczy nasuwa się zamiast cyrka? Ja decyduję się na przedmiot z twardej gumy, jakiego dostarczają do domu firmy wysyłkowe. Bo masturbacja, uwolniona od swego węższego znaczenia, stała się wyrazem wszystkiego, co okazało się *pozbawione sensu*, bo pozbawione kontaktu¹⁰.

Gdy praca i dom wyobcowują, nudzą i smućą, pozostaje środek ostateczny — podróżowanie¹¹. Lecz i tu nasza postać — jako „Touristica” — wyłącznie staje się personifikacją melancholii.

Czy to przez Neckermanna, czy przez Scharnowa za tani pieniądz ciśnięta na place Świętego Marka, wszędzie, gdzie taśma produkcyjna „sight-seeingu” chce być obsługiwana, Touristica jako Melancholia wypstrykuje swoje filmy, aż nagle albo stopniowo uświadamia sobie powtarzalne klik-klak wyzwalacza, głupawą mechaniczność naświetlania i przedsmak śmieszności zebranego plonu. Przysiada teraz pośród motywów. Znużona przesycona wzdryga się przed wchłanianiem czegoś więcej. Spocona zamieszkuje tylko własne wzywy. Mając dość piękności w formie poprzecznym, czując odrazę do tak wielkiej porcji ponumerowanej historii, będąc znużona przepychanką rywalizujących ze sobą dzieł sztuki zatraciła *pozucie sensu* zorganizowanego ukształtowanego czasu wolnego¹².

Zewsząd wyziera brak sensu, byt absurdalny, *il y a*. Otaczająca nas rzeczywistość przestała być przemawiającą księgą. Nic nie mówi, wszystko cięży. Pozostaje kombinatoryka: przekładanie szczątków i wznoszenie martwych hieroglifów. Melancholiczny ogląd prowadzący wyłącznie do dalszej melancholii¹³. Zamknięty krąg *putrefactio* jako rzeczywistości ostatecznej. Jedyna dopuszczalna metafizyka.

Lecz powściągnijmy krytyczne zapędy. Wszak pierwsze z omawianych dzieł Kiefera *ukazywało* przemianę. Melancholia z natury jest ambiwalentna¹⁴. Bywa chorobą ducha, ale i znamieniem genial-

Baden-Baden 1986 (= Saecula Spiritalia, t. 7).

¹⁰ Grass (przyp. 9), s. 223 (podkr. w tekście — W. B.).

¹¹ Starobinsky (przyp. 8), s. 75–79.

¹² Grass (przyp. 9), s. 218 (podkr. w tekście — W. B.).

¹³ W. van Reijen, *Labirynth und Ruine. Die Widerkehr des Barock in der Postmoderne* [w:] *Allegorie und Melancholie*, red. W. van Reijen, Frankfurt/M 1992, s. 270–288; M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie”, 5/6(29/30), 1994, s. 58–59.

ności. Co prawda wędza w bezruch, lecz również ratuje przed rozpaczą, bo *ubi inleabilitas ibi virtus*. Totalitaryzm chciał ją wyeliminować, gdyż była czasem na myślenie, smutkiem pozwalającym stwierdzić, że w świecie najdoskonalszym ze wszystkich coś jednak jest nie tak¹⁵. To jedynie ona — według Grassa — potrafi zahamować pęd ku utopii bezkrytycznego postępu¹⁶. Nuda zaś nie tylko otumania, ale i wycisza bezmyślne zaaferowanie, bo odsłania pustkę masowej kultury i płytkość życia chwilą¹⁷. Wreszcie kierkegaardowski *tungsind* prowadzi ku Bogu, co w ostatnich latach potwierdził Jean-Luc Marion, pisząc, iż melancholią jest „krajobraz pomiędzy Byciem a miłością [sc. Bogiem — W. B.]”¹⁸.

Co więc naprawdę kryje w sobie, dogłębnie przeżyte, doświadczenie totalnej *putrefactio*?

¹⁴ Th. Rütten, *Demokrit — lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leyden–New York–København–Köln 1992 (= Mnemosyne, Supplementum, t. 118), s. 73–80.

¹⁵ W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M 1969, s. 123–128.

¹⁶ Blamberger (przyp. 9), s. 139–141.

¹⁷ L. Kołakowski, *Pochwata nudy*, [w:] *Primum philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, red. J. Brach-Czaina, Warszawa 1993, s. 270–274.

¹⁸ J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996, s. 186.

MUNDUS MELANCHOLICUS

THE MELANCHOLY WORLD IN THE MIRROR OF ART

Summary

The representation of melancholy in the visual arts has so far been analysed almost exclusively from an iconological standpoint. This undoubtedly results from the fact that 1^o the „melancholy figure” — a standing or seated person resting his/her cheek on his/her hand — has been considered the basic mode of conveying melancholy ideas in pictures, and 2^o the vast majority of works of art are allegories. However, what should one do when — as in the case of numerous paintings by Giorgio de Chirico (ill. 22–24) — such a melancholy figure is lacking? It seems necessary to reformulate the question about how melancholy manifests itself in art. The efforts to directly render the essence of the phenomenon of interest here have always lain at a level deeper than the thematic-allegorical handling of the problem. Melancholy in art has always been something more than personification. In a considerable majority of works of art it appears as their deepest essence, invariably in the same manner, though perceptible on different planes of the studied works. Melancholy in art manifests itself in the form of undecidability. This undecidability is inherent in the structure of a picture, now defining a meditative person, now again tinging the vision of infinity, to describe in de Chirico the metaphysical nature of the world. In any case, it is the undecidable that decides the melancholy stamp of particular works.

The author of the present book tries to capture this melancholic undecidability. Concentrating on pictures from various epochs, he wishes to indicate the seat of the undecidable and thereby to answer the question about changes in understanding and modes of depicting melancholy. He thus intends to explain how it is that there appeared in de Chirico the melancholy of the world — the title *mundus melancholicus* — a reality gradually eliminating a human being, whose interior is after all the original and proper seat of manifestations of melancholy feelings and states.

How melancholy ideas can be read from the very structure of a picture is shown in the analysis of Dürer's *Melencolia I* (ill. 5), made elsewhere (W. Bałus, *Dürer's „Melencolia I”: Melancholy and the Undecidable, „Artibus et Historiae”, 30, 1994, pp. 9–21*) and repeated here. To a man sunk in melancholy the world loses its coherence. The higher sense, holding the whole of the universe together, undergoes washing away. Thus appears the possibility of the melancholy of the world. It arises where there is a suspicion that the essence of the world is revealed in silence, diffusion, and collapse or where — as in Salvator Rosa's *Democritus in Meditation* (ill. 9) — everything tends towards decay. In the latter case this is put explicitly in the inscription (*Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur*); it is also proved by Democritus' being inscribed in a sequence of disintegrating beings. The philosopher's state has been evoked by the haunting thoughts of the transient nature of all

things. Not only has it been evoked: the thinker, obsessed by his meditations, has begun to discern nothing but decay around him. The phenomenon of fundamental importance here begins to germinate wherever some cracks can be found in being — the cracks which have a bearing on the sense and logic of the world as such, on its coherence and legibility. In the end, the very transitoriness of all things seems less important here than the fact that the world is a set of incoherent *membra disiecta*.

The melancholy of the world found expression in the 19th century. Caspar David Friedrich's woodcut *Melancholy* (ill. 12) shows a woman looking into the distance. This distance, however, is indefinite, since as the white background of the picture it may represent as well plenitude, the Absolute, as the void. A similar situation is encountered in *The Monk on the Seashore* (ill. 13), where a man standing on the shore is gazing at the rough sea and the dark infinite space of the sky. Do the depicted elements symbolize God? Or perhaps — as Kleist would have it — they express the void reigning in the universe. What is there, on the other side of existence, becomes undecidable. Infinity is an enigma. On the other side there is *neither* plenitude *nor* the void. If so, everything on this side drifts without cause or aim. Being is an enigma. The world is melancholy because it is vague and diffuse. It may just as well be the work of God as of chance, so its sense is doubtful. The human melancholy is the state of unfulfilment, dissatisfaction, and hopeless yearning. The man in such a state discovers identical features outside him. He discovers the truth about the world. Melancholy speaks about the essence of the world.

The last step was taken by de Chirico. His pictures showing melancholy (ill. 20–24) are characterized by similar features. Their inner world has been built of analogous, geometrized, and considerably simplified elements, whose existence seems to be only half real. This unreality is additionally emphasized by some inconsistencies in the construction of the pictures in perspective. At the same time this mysterious world for all its seeming and illogicality gives the impression of being stable and immutable. In sum, this creates the impression of the strangeness of the depicted reality and a feeling of danger emanating from the squares and streets shown by de Chirico. A sinister and strange world, enigmatically existing in the borderland between reality and illusion, does not appear to a man in his everyday experience. In order to see it as such, one must withdraw from an ordinary existence. Having accomplished this, as de Chirico wrote, one will see the world in its metaphysical dimension. The melancholy paintings of de Chirico present the world founded on nothingness. Thus the metaphysical ecstasy over the enigmatic nature of the alien and sinister world reveals the typical twentieth-century conviction that being is a seeming of existence (Nietzsche's *Schein*). Being is not rooted in anything. The experience of this seeming puts a man in a melancholy mood when it enraptures and threatens, thereby keeping him in the state of depression — undecidable though tinged with pleasant feelings (I made a wider analysis of de Chirico's works in a paper entitled *Melancholie der Metaphysik bei Giorgio de Chirico. Ein Schicksal der Moderne*, „Ars”, 1994, no. 2, pp. 162–174).

Is the undecidability of the world with a touch of nihilism the last embodiment of melancholy? Anselm Kiefer's *Melancholy* shows an alchemic process. Melancholy

has for ages been associated with the first stage of transmutation — *putrefactio*. The experience of the melancholy of the world, then, is perhaps the beginning of transmutation. There remains, however, a question as to whether the contemporary man is capable of this process.

Recapitulating the present considerations, we can say that:

1. Melancholy in pictures can be depicted either by means of a group of signs, hieroglyphs, and emblems or by attempting to render the essence of a melancholy state itself. In the first case we shall obtain an *allegory* or *personification*, legible on the iconographic plane of a work of art, and in the second a translation of the human *état d'âme*, entering the formal structure of a representation. To history of art this means that iconological investigations must be supplemented with iconic considerations (as Max Imdahl saw them) or sometimes even substituted with hermeneutical studies.

2. Maxime Préaud has divided depictions of melancholy into two groups. The first of them comprises *Melancholies*, that is, personifications and allegories of an abstract idea (hence a capital letter in the term *la Mélancolie*), while the second consists of images of what is melancholic (*la mélancolique*). The latter group includes both the works such as *Democritus in Meditation* and personifications of the melancholy temperament. Préaud's division has been done from an iconographic point of view. We do not intend to deny its value. Nevertheless, from what has been said above there emerges the possibility of a different, more elementary distinction — in addition to pictures with a melancholy *subject matter* there also exist those *expressing* a melancholy *state*. The first set is iconographic in character and encompasses both of Préaud's groups. The second, however, is of specific nature. In the first place, it largely overlaps the first one without covering it completely on account of the existence of personifications and allegories of melancholy that are purely „external” signs (e.g. ill. 2, 3). At the same time it is wider than the iconographic set because we can imagine works emanating melancholy but not realizing any melancholic subject, this being exemplified by landscapes melancholy in mood (e.g. those by Corot). Finally, the distinctions within the problem of interest here have been presented in graphic form on p. 53 (Roman numerals denote an iconographic [I] and an „expressive” [II] set, while letters mark the Préaud groups — *la Mélancolie* [A] and *la mélancolique* [B]).

3. A direct translation of melancholy into the idiom of pictorial forms may also result from the fact that in the course of the history of European culture being itself has acquired a melancholy character. Wherever the principle of the world has become undecidable, there — as in de Chirico — the *mundus melancholicus* has appeared.

Translated by Krystyna Malcharek

INDEKS OSÓB

A

- Abrahamowicz Marianna zob. Zajączkowska-Abrahamowicz M.
 Alan z Lille 56
 Alberti Leone Battista 63
 Alkuin, mnich anglosaski 56
 Alpers Svetlana 63
 Arbesmann Rudolph 56
 Arco dell' Maurizio Fagiolo 13-16, 121, 126, 128
 Aretaios z Kapadocji 39
 Ariés Philippe 142, 143
 Arnim Achim von 102
 Arystoteles 11, 40-42, 74
 Augustyn, św. 101, 110, 139

B

- Babb Lawrence 32, 34, 39, 40, 43
 Babbit Irving 91, 92, 103
 Bachelard Gaston 38
 Bader Günter 38, 42, 46, 72, 126-128
 Balbierz Jan 35, 105
 Bałus Wojciech 14, 57, 87, 89, 95, 118, 138
 Banasiak Bogdan 49, 84, 134
 Bandmann Günter 33, 34
 Baran Bogdan 112, 128
 Barasch Moshe 17, 21
 Bardon Françoise 47
 Baron Frank 64
 Bättschmann Oskar 89, 119
 Baudelaire Charles 116, 130, 131
 Bauman Janina 112
 Bauman Zygmunt 112
 Baxandall Michael 62
 Bąkowska Eligia 142

- Bellini P. 34
 Benjamin Walter 19, 45, 46, 47, 50, 126, 135, 138
 Berent Wacław 128
 Bernhard Maria Ludwika 14
 Bertram V. 52
 Beulwitz Amalia von 107
 Beutler Christian 107
 Białostocki Jan 20, 31, 32, 60, 61, 70, 71, 74, 76, 82, 88, 152
 Bieńczyk Marek 7, 58, 105, 130, 135
 Bierman Wolf 144
 Binswanger Ludwig 37, 140
 Biran Sigmund 91, 140
 Birnbaum Daniel 35, 41, 42, 105
 Blair Rh. L. 33
 Blamberger Günter 144, 152, 154
 Blankert A. 32
 Blon Christian Le 32
 Błaut Sławomir 152
 Boëtius a Bolswert 48
 Bogutyn Dorota 140
 Bogutyn Tomasz 140
 Böhme Hartmut 50, 63, 68, 74, 76, 109
 Boime Albert 96
 Börsch-Supan Helmut 22, 80, 82, 85, 96, 106, 107
 Brach-Czaina Jolanta 154
 Brann Noel L. 40, 151
 Brentano Clemens 102, 108
 Brink Claudia 7
 Brinkmann Bodo 102
 Brötje Michael 52, 87, 98
 Brown Calvin S. 75, 76
 Bruyne Edgar de 69
 Bryl Mariusz 52

Brzostowski Tadeusz 44
Buck August 31, 32, 129
Büchsel Martin 17, 58, 63, 67, 68
Bunge Gabriel 55, 128
Burton Robert 7, 11, 32–35, 38–40,
43, 51, 55
Burwick Roswitha 102, 109
Busch Werner 17, 68, 79
Buschendorf Christa 16, 33, 58, 79,
138

C

Calvesi Maurizio 70
Camerarius Joachim 70, 71
Cassirer Ernst 81
Castiglione Giovanni Benedetto 33,
34, 47, 84, 130, 149
Causanus Nicolaus zob. Mikołaj z
Kuzy
Cavalcanti Giovanni 50
Caviness Madeleine H. 65, 69
Chambers Ephraim 50
Chastel André 39
Chateaubriand François-René de 88
Chirico Giorgio de 8, 14, 18, 19, 23,
24, 120, 121–123, 125, 126, 128,
129, 132–135, 149, 150
Chrzanowski Tadeusz 7, 48
Cichowicz Stanisław 84
Ciechanowska Zofia 103
Cioran Emil 124, 126, 141
Clair Jean 24, 120, 135
Clark Harry H. 103
Constans François 105
Corot Jean-Baptiste-Camille 119,
120
Cowling Elizabeth 75
Cranach Lucas, st. 58
Cyceron 31, 55
Czaina Jolanta zob. Brach-Czaina J.

D

Daszewski Wiktor Andrzej 14
Delaperrière Maria 153
Deleuze Gilles 134

Delumeau Jean 35, 39, 40, 44
Demokryt z Abdery 29–32, 34, 40,
43–45, 47, 49, 52, 54
Derrida Jacques 49, 84
Descartes René (Kartezjusz) 47, 110
Descombes Vincent 49
Dickel Hans 81, 85
Diderot Denis 99, 109, 110
Dilthey Wilhelm 80
Drączkowski Franciszek, ks. 56
Droste-Hülshoff Anette von 138,
139
Du Cange Charles 50
Ducros Françoise 135, 150
Dufour-Kowalska Gabrielle 106
Dürer Albrecht 8, 11, 22, 23, 58–65,
68, 70–75, 79, 87, 127, 135, 138,
149, 152

E

Eichberg Henning 7
Einem Herbert von 118
Eliade Mircea 150
Empedokles z Akragas 41
Esquirol Jean-Etienne-Dominique
92
Euklides 62
Everdingen Allart van 80
Ewagriusz Pontyjski 55, 56, 127

F

Faulkner Th. C. 33
Fetti Domenico 33, 34, 47
Feuerbach Anselm 117
Ficino Marsilio 32, 42, 50, 74
Finke Ulrich 76, 105
Fischer Ch. 129
Flashar Hellmut 29, 35, 36, 41, 42
Flaubert Gustaw 43
Folkierski Władysław 80
Földényi László F. 11, 13, 40, 41, 74,
75, 99, 103, 111, 136, 139, 144
Foucault Michel 69, 71, 72, 92, 108
Fox Ruth A. 52
Frankiewicz Małgorzata 154

Franz Heinrich Gerhard 82
Freud Sigmund 37, 135–139, 142,
144
Friedrich Caspar David 8, 22, 80–
83, 85–90, 93–96, 100, 102, 106–
108, 111, 113, 130, 133
Friedrich Christian 85
Friedrich Volker 39, 44, 50, 99, 103
Fromman Karl Friedrich 96
Fumaroli Marc 39, 105

G

Gadamer Hans-Georg 70
Gadomski Jerzy 21
Galewicz Włodzimierz 7
Gałęcki Jerzy 98
Gautier Théophile 105
Gliściński Jan, SDB 56
Głowiński Michał 70
Gnüg Hiltrud 125
Godula Róża 64, 89
Goethe Johann Wolfgang von 103
Gombrich Ernst H. 79
Gorer G. 143
Goya y Lucientes Francisco 151
Grass Günter 152–154
Gray Thomas 103
Grigg Robert 61
Grimm Reinhold 47
Grimsley Ronald 90, 91
Grottger Artur 95
Grütter Tina 22, 81
Grylewicz Tomasz 7, 134
Grzegorz Wielki, św. 56
Grzybek Agnieszka 91
Guardini Romano 94

H

Haberschrack Mikołaj 21
Hamerling Robert 116
Harkness James 108
Harprath Richard 7
Hartlaub Georg Friedrich 70, 90,
106, 113, 150
Hauptman William 22, 76, 88, 117–119

Hauser R. 55
Hausherr Reiner 68
Heckscher William 64, 68, 71
Heger Heinrich 44
Heidegger Martin 123, 125, 126,
129, 136, 139, 140
Heitzmann Klaus 44, 103, 104, 116,
117
Henze A. 18, 122
Heraklit z Efezu 31, 32, 128
Herder Johann Gottfried 142
Herrmann F. W. von 125
Hersant Yves 57, 58
Hersch Jeanne 136
Hesse Herman 122
Hinz Sigrid 89
Hipokrates 11, 30, 34, 36, 37, 41
Hoch Karl-Ludwig 95, 100, 106
Hochfeldowa Anna 115
Hofer Johannes 105
Hoff Ursula 40, 81
Hoffmann Konrad 68
Hofmann Werner 151
Hohl Hanna 31, 47
Hölderlin Friedrich 136
Höltgen Karl Joseph 33, 52
Homer 37
Horst Robert W. 60, 68
Horstmann Ulrich 48, 67, 117, 139
Hraban Maur 56
Hugo Herman 48
Hugo od św. Wiktora 56
Hugo Victor Marie 105
Huizinga Johan 44
Hülshoff Anette von zob. Droste-
Hülshoff Anette von

I

Imdahl Max 24, 52

J

Jähnig Karl-Wilhelm 22, 80, 82, 85,
96, 106
Jakobi Maximilian 92
Jan Kasjan 56

Janion Maria 88, 102, 104
Jarosz K. 16
Jean Paul (Richter) 104
Jehl Rainer 35
Jenike Ludwik 103
Jensen Jens Christian 100, 106
Jędraszewski Marek, ks. 132
Jonas Hans 46
Jung Carl Gustav 150
Juszczak Wiesław 17
Jouffray A. 18
Juwenalis 32

K

Kaemmerling Ekkehard 20
Kahn Charlotte 103, 142
Kalaga Wojciech 19
Kalinowska Maria 106, 111
Kalinowski Lech 69
Kamińska Krystyna 20
Kania Ireneusz 124, 141
Kant Immanuel 98, 99, 139
Karbowska J. 58
Karkoszka Bogna zob. Opolska-Karkoszka B.
Kartezjusz zob. Descartes René
Kassner Rudolf 71, 94
Kawahara M. Eiho 125, 129
Kazmaier Martin 117
Kemp Martin 60, 61
Kemp Wolfgang 87
Ketelsen Thomas 7
Kępiński Antoni 8, 37, 105, 140
Kiefer Anselm 8, 22, 150, 151, 153
Kierkegaard Søren 11, 90–95, 101, 154
Kiessling N. K. 32, 33
Kleist Heinrich von 102, 106–109
Klengel Johann Christian 80
Klibansky Raymond 16–18, 33–35, 39, 41–43, 50, 58, 59, 68, 70, 74, 76, 79, 90, 113, 138
Klimowicz Marek 46
Klinger Cornelia 111
Klinger Witold 38

Kocowska Barbara 37, 136, 137
Kołakowski Leszek 154
Konopacki Stanisław 134
Kordys Jan 48
Kosińska Maria zob. Łodyńska-Kosińska M.
Kowalczykowa Alina 87
Kowalska G. zob. Dufour-Kowalska G.
Kowalska Małgorzata 130
Kramsztyk Józef 131
Kristeva Julia 50, 105
Krohg Oda 118
Królikiewicz Grażyna 73, 130
Kröger Michael 75
Kruszelnicki Zygmunt 17, 68, 81
Krużel Krzysztof 7
Krzemieniowa Krystyna 79, 80, 83
Kubiak Zygmunt 101
Kubińska Ola 115
Kuderowicz Zbigniew 136
Kudlien Fridolf 38
Kuhirt Ullrich 20
Kuhn Reinhard 46, 47, 90, 109, 116, 117, 131, 144
Kupis Bogdan 99
Kurecka Maria 122
Kurz Gerhard 108
Kügelgen Helene von 96

L

Lankheit Klaus 100
Lavin Irving 96
Leder Andrzej 37, 150
Ledoux Claude Nicolas 106
Lenau Nikolaus 112
Leopardi Giacomo 116
Lepenies Wolf 43, 74, 154
Lermontow Michaił 106
Lévinas Emmanuel 127, 130, 132, 133
Libman Michaił 20
Liebwein W. 61
Ligota Krzysztof 7
Lingis Alphonso 134
Lisowski Jerzy 51

Loquai Franz 92, 117
Lorraine Claude 80
Lugli Adalgisa 135
Lukian z Samosat 32
Luter Martin 40
Lyons Gellert Bridget 52

Ł

Łodyńska-Kosińska Maria 64
Łukasiewicz Małgorzata 70

M

Maduschka Leo 111
Maisak Petra 80, 107
Mann Tomasz 131
Marino Artur 105, 140
Marion Jean-Luc 154
Markiewicz Henryk 115
Marquard Odo 79
Mattenklott Gert 95, 117
Matuszewski Krzysztof 49
McCarthy Vincent A. 90, 92, 94
Medyceusz Wawrzyniec 39
Melanchton Philipp (właśc. Ph.
Schwarzerd) 74
Ménard Philippe 17
Menke Kathrina 47
Mensching G. 95
Michalski Krzysztof 110, 125
Miciński Bolesław 79
Mikołaj z Kuzy 109
Milantoni Gabriello 18, 79
Milton John 11
Miłosz Czesław 111
Mitarski Jan 8
Mitchell Timothy F. 80
Mizera Janusz 136
Mohr Ute 38, 39, 50, 103
Mollard-Besques S. 14
Morawski Kalikst 129, 139
Möbius Friedrich 106
Möller Liesolette 32
Mueller William R. 32, 33
Munch Edward 118
Musset Alfred de 115, 116

Müller Axel 87, 97, 99
Müller C. Detlef G. 56, 128
Müri Walter 35, 37

N

Nerval Gérard de 104, 105
Nietzsche Friedrich 128, 130, 133,
134, 150
Nil z Ankary, św. 151
Nilssen Jappe 118
Nordström Folke 138, 151
Novalis (właśc. Friedrich Leopold
von Hardenberg) 87, 102
Nuss Bernard 58, 75
Nycz Ryszard 70, 122, 135

O

Oberer Hariolf 62
Obermüller Klara 44
Ohara Mayumi 106
Olbrich Harald 106
Olsson Anders 35, 41, 42, 105
Opacki Ireneusz 89
Polska-Karkoszka Bogna 127
Orleans d' Charles 11, 51
Orzeszkowa Eliza 115
Ostrowski Jan K. 7
Otto Rudolf 99

P

Pałucki Jerzy, ks. 56
Panofsky Erwin 16, 20, 22, 33, 58–
63, 66, 69, 74, 79, 138
Paweł, św. 47, 48, 101
Pearcy Lee T. 38
Petrarca Francesco 11, 129, 139–141
Petzold D. 52
Philonenko Alexis 130
Pieper Josef 57, 128
Pigeaud Jean 38
Pigler Anton 32
Pikulik Lothar 131
Pingree David 68, 70
Piotr z Limoges 62
Platon 41, 42, 110

Pomian Krzysztof 125
Porębski Mieczysław 89
Pospiszył Kazimierz 37, 136, 137
Pottiers 14
Poulet George 75, 109, 111
Préaud Maxime 7, 17, 21, 23, 39, 40,
53, 67, 68, 79, 118, 144, 151
Prokopiuk Jerzy 87, 100, 150
Przybylski Ryszard 48, 56

R

Ramus Petrus 52
Ratkowska Paulina 61
Read John 70
Recht Roland 135, 150
Regner Leopold 41
Rehm Walter 104, 109
Reijen Wilhelm van 46, 106, 138,
153
Reil Johann Christian 92
Reinachs 14
Reitharovà Eva 106
Reszke Robert 150
Richardson Peter 90
Ricoeur Paul 84
Riegl Alois 82
Ripa Cezary 81, 82, 84
Rosa Salvator 8, 11, 29–31, 34, 43–
45, 47–52, 71–73, 82, 84, 88, 102,
103, 130, 135, 149
Rosenblum Robert 100
Ruben Christian 118, 119
Rubin William 120
Rufus z Efezu 43
Ruisdael Jacob van 80
Rupprich Heinz 61, 74
Rütten Thomas 30, 32–34, 41, 154
Ryszard od św. Wiktora 69
Rzepińska Maria 63

S

Salerno Luigi 29
Sartre Jean-Paul 11
Sauerland Karol 94
Saxl Fritz 16, 22, 33, 58, 59, 74, 79, 138

Schalk Fritz 100, 117
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
83, 112
Schings Hans-Jürgen 47, 91, 109
Schlegel Friedrich 111
Schleiermacher Friedrich Daniel
100, 101
Schleiner Winfried 40
Schmidt-Degenhard Michael 92
Schmied Wieland 18, 120–122, 124,
126, 128
Schmitz H.-Günter 109
Schönert J. 76
Schuster Peter-Klaus 22, 43, 58, 68,
70, 74, 75, 107, 150, 151
Schürer Oskar 106
Schwartz Gary 48
Screech M.A. 39, 41, 42
Sedlmayr Hans 106
Segeberg H. 76
Semler Christian August 96
Senancour Etienne-Pivert de 116
Seneka Młodszy 32
Sickels Eleanor M. 103
Sillany N. 16
Simmel Georg 73
Simson Otto von 97
Skarga Barbara 115, 132
Skrzyniarz Sławomir 56
Sławek Tadeusz 32, 33
Smalley B. 69
Smith Wesley D. 30
Sokrates 41
Solf Sabine 7
Sontag Susan 19, 135
Spitzer Leo 19
Stach Ryszard 37
Staël-Holstein Germaine de 113
Staiger Emil 112
Starobinsky Jean 29, 32–37, 39, 40,
43, 57, 91, 92, 106, 138, 152, 153
Steiger Johann Anselm 152
Steiner George 115–117
Strachey James 135
Strong Roy 17

- Stróżewski Władysław 86
 Styron William 140
 Sugiera Małgorzata 46, 105
 Sumowski Werner 80, 85
 Szymanowski Adam 35
 Szymańska Beata 117
 Swieżawski Stefan 42
- Ś
- Świdorski Bronisław 93, 94
- T
- Tahy Nora 13, 40, 74, 99, 136
 Talowski Teodor 64
 Tarnowski Karol 7, 110, 132
 Tatkiewicz Władysław 42
 Tellenbach Hubertus 37, 140
 Teofrast z Eresos 40–42
 Tersteegen Gerhard 88
 Testa Laura 70
 Thrall Soby James 15, 120
 Tieck Ludwig 111
 Tischner Józef, ks. 8, 43, 136, 141
 Toeplitz Karol 90
 Tomasz z Akwinu, św. 57, 93
 Traeger Jörg 97, 106, 107
 Trier Eduard 68
 Tscherning Andreas 50
 Turner Bryan S. 47, 106, 138
 Tuzet Hélène 104, 105
- V
- Valeriano Giovanni Pierio 31
 Vallois M.-C. 113
 Verheyen Egon 62
 Vogelweide Walther von der 81
 Vögtle A. 55
 Völker Ludwig 50, 81, 103, 112, 116,
 125, 144
 Vromen Suzanne 138
- W
- Wallace Richard W. 29, 31
 Warburg Aby 74
 Warnke Martin 107
- Watanabe-O'Kelly Helen 31, 33, 34, 47
 Ważbiński Zygmunt 33, 40
 Ważyk Adam 104
 Weber Paul 61
 Wehrli F. 41
 Weininger Otto 18, 124, 126
 Weisbach Werner 32
 Weiss Wojciech 17
 Wellershoff Dieter 124–126
 Welte Bernhard 133
 Wenzel Siegfried 55, 57, 129
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław 116
 Wilczyński Jacek 94
 Wille Klaus 99, 108, 111, 113
 Wind Edgar 32
 Wisser Richard 125
 Witruwiusz 63
 Wittkower Margot 23, 42
 Wittkower Rudolf 23, 42
 Wolicka Elżbieta 136
 Wölfflin Heinrich 65, 66
 Wrońska Elżbieta 127
 Wroński Józef 127
 Wujek Jakub, ks. 48
 Wyrzykowski Stanisław 130
- Y
- Young Edward 102
- Z
- Zajączkowska-Abrahamowicz Ma-
 rianna 131
 Zaleski Marek 105, 106
 Zatorski Tadeusz 102
 Zięba Andrzej 37
 Zimmermann Antje 119
 Zingg Adrian 80
 Zohn Harry 126
 Zychowicz Juliusz 133
- Ż
- Żelazny Mirosław 99
 Żeleński (Boy) Tadeusz 46, 116
 Żmigrodzka Maria 88, 104
 Żuchowski Tadeusz J. 24, 80

AUTORZY ZDJĘĆ: Biblioteka PAN w Krakowie: 4, 5, 6. — Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego: 8, 9. — Staatliche Graphische Sammlung, Monachium: 11. — Österreichische Galerie, Wiedeń: 15. — Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: 13. — Herzog Anton Ulrich Museum, Brunszwik: 12. — Muzeum Narodowe w Krakowie: 1, 10, 14, 18. — Adam Rzepecki: zdjęcia oryginalne: 2, 3, 7, 19, 25 i reprodukcje wg książek: H. Uhde-Bernays, *Feuerbach*, Stuttgart-Berlin 1913: 17; *Italian Art 1900-1945*, Milano 1989: 20, 22, 24; *Der Surrealismus, Dadaismus und metaphysische Malerei*, Köln 1987: 21, 23. — Elke Walford (Kunsthalle Hamburg): 16.

W książce wykorzystano fragmenty obrazów G. de Chirica:

I – *Le Consolateur* (1958), II – *Le Trouvère* (1969)

III – *Hektor i Andromacha* (1917), IV – *Le retour du fils prodigue* (1965)

Książki TAIWPN UNIVERSITAS można zamawiać listownie
w księgarni wysyłkowej

ul. Karmelicka 34
31-128 Kraków
tel./fax (012) 34 51 07

Nie doliczamy kosztów przesyłki.

Książki wydawane przez:

- TAIWPN UNIVERSITAS
- Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej
- Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

do nabycia w:

Księgarni UNIVERSITAS
Pl. Wszystkich Świętych 7
31-004 Kraków

Księgarni Naukowej im. Mikołaja Kopernika
ul. Kuźnicza 30/33
50-137 Wrocław

Księgarni Naukowej „Wirydarz”
Pl. Nankiera 15
50-140 Wrocław

DYSTRYBUTOR:

BMR, ul. Radziwiłłowska 29/6, 31-026 Kraków, tel. (012) 22 34 61, tel./fax (012) 22 10 18



Druk: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego

31-110 Kraków, Czapskich 4 Tel./fax 22-59-41



1. Mikołaj Haberschrack, *Modlitwa w Ogroju*, kwaterna polipytyku augustiańskiego, tempera na desce, ok. 1468, Kraków, Muzeum Narodowe



2. *Melancholy*, drzeworyt z pierwszego kalendarza niemieckiego, Augsburg, ok. 1480



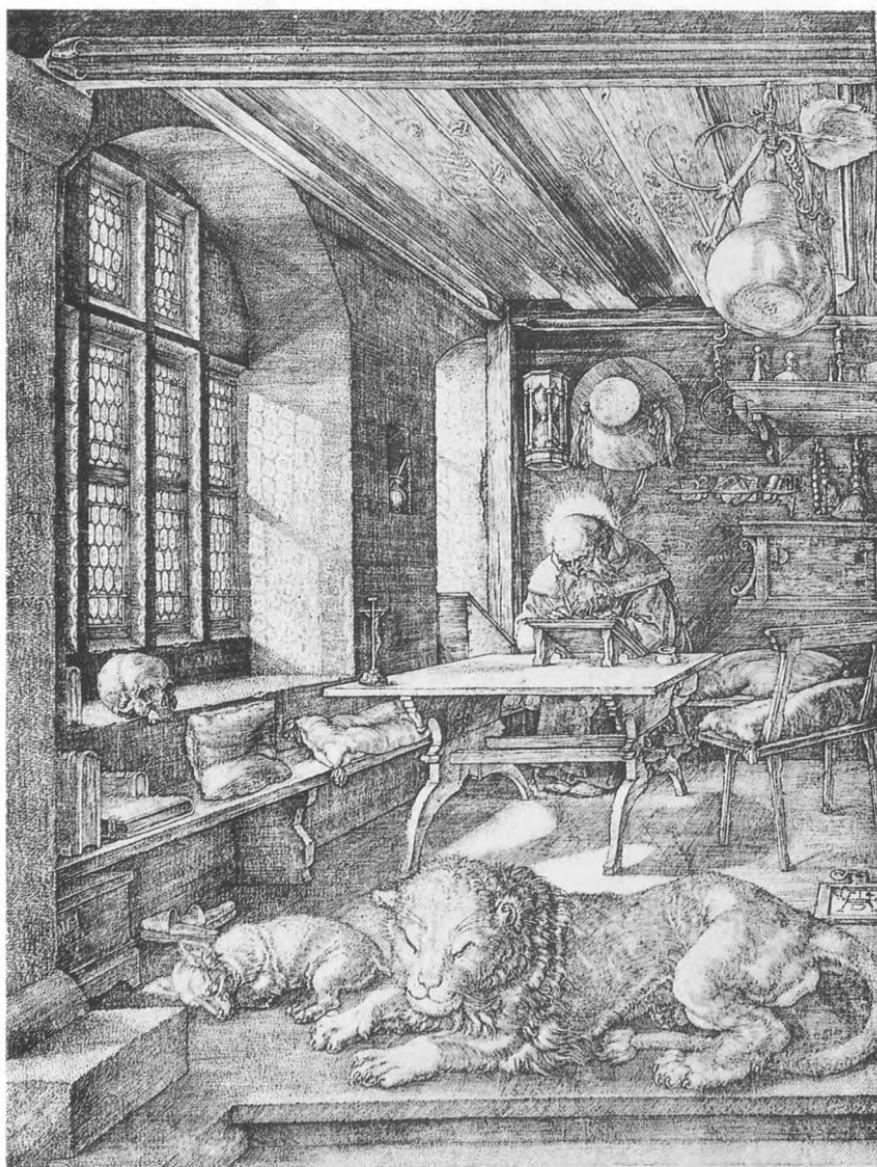
3. *Malinconia*, drzeworyt z książki Cesarego Ripy, *Iconologia*, Padua 1611



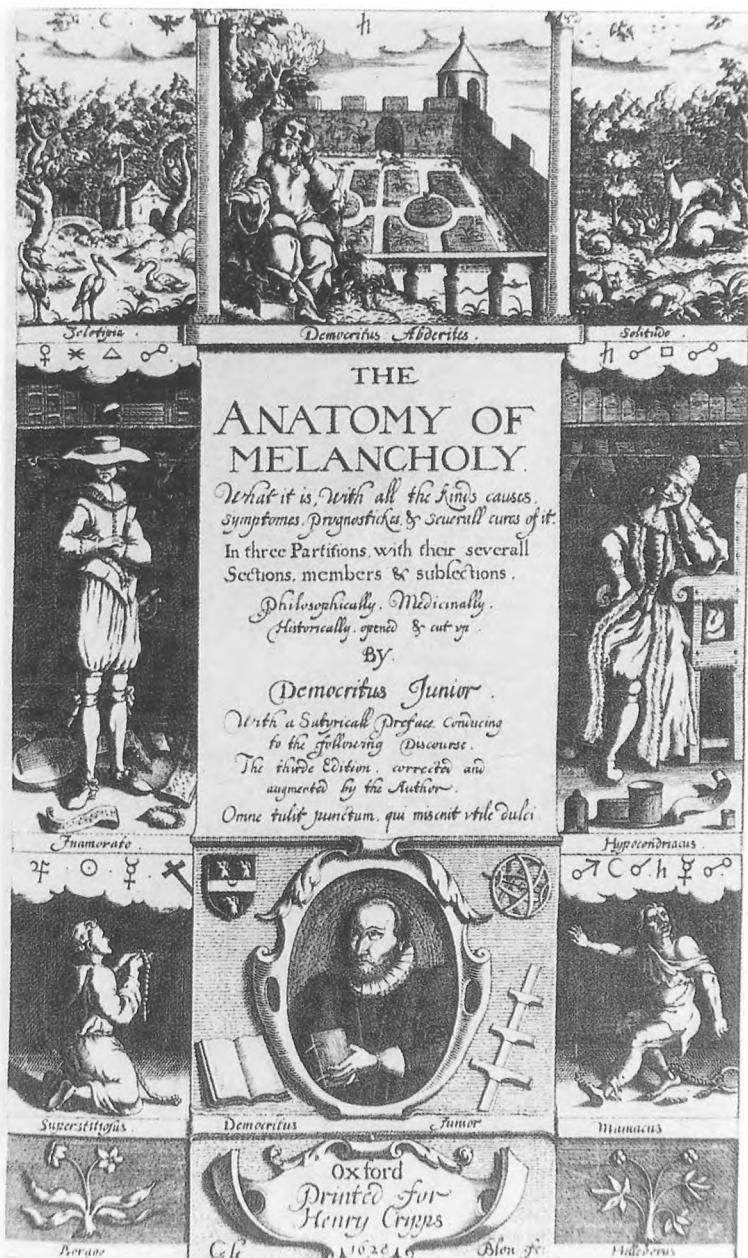
4. Albrecht Dürer, *Madonna przy murze miejskim*, miedzioryt, 1514, Kraków, Biblioteka PAN



5. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, miedzioryt, 1514, Kraków, Biblioteka PAN



6. Albrecht Dürer, *Święty Hieronim w pracowni*, miedzioryt, 1514, Kraków, Biblioteka PAN



7. Charles Le Blon, frontispis do książki Roberta Burtona, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford 1638³



8. Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia*, akwaforta, ok. 1647, Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka



Democritus omnium derisor
in omnium sine desigru-

Salvator Rosa Sculpsit

9. Salvator Rosa, *Medytujący Demokryt*, akwaforta, ok. 1662, Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka



10. Francisco Goya y Lucientes, *Kaprys 43: Gdy rozum śpi rodzą się potwory*, akwaforta, 1797–1799, Kraków, Muzeum Narodowe



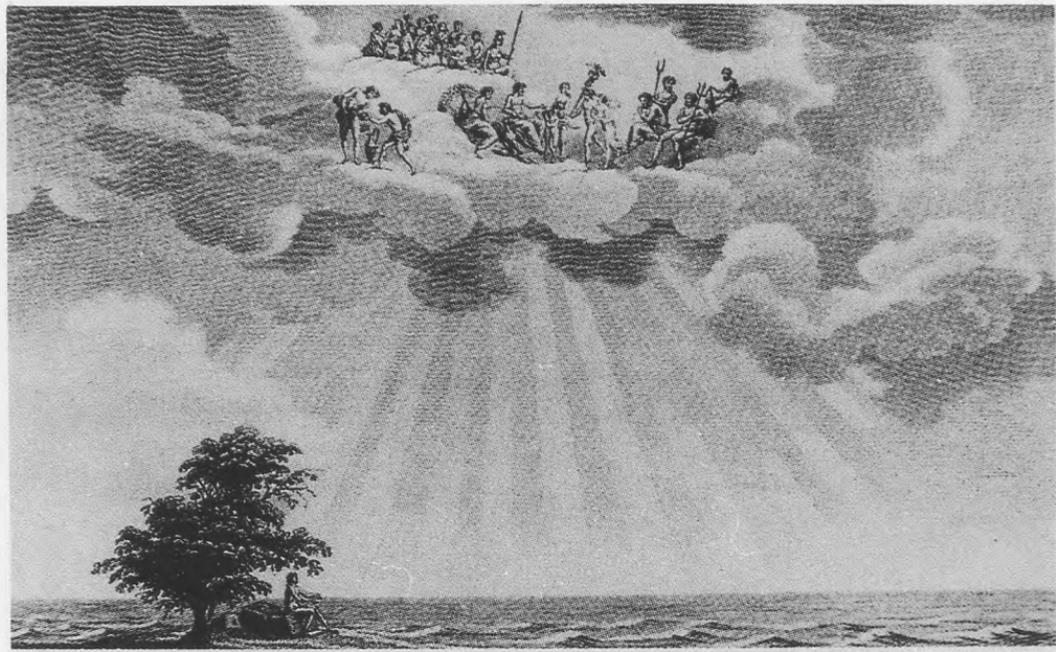
11. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec przy słupie milowym*, rysunek ołówkiem i piórkiem, lawowany, 1802, Monachium, Staatliche Graphische Sammlung



12. Caspar David Friedrich, *Melancholia*, drzeworyt, ok. 1804, Brunzwik, Herzog Anton Ulrich Museum



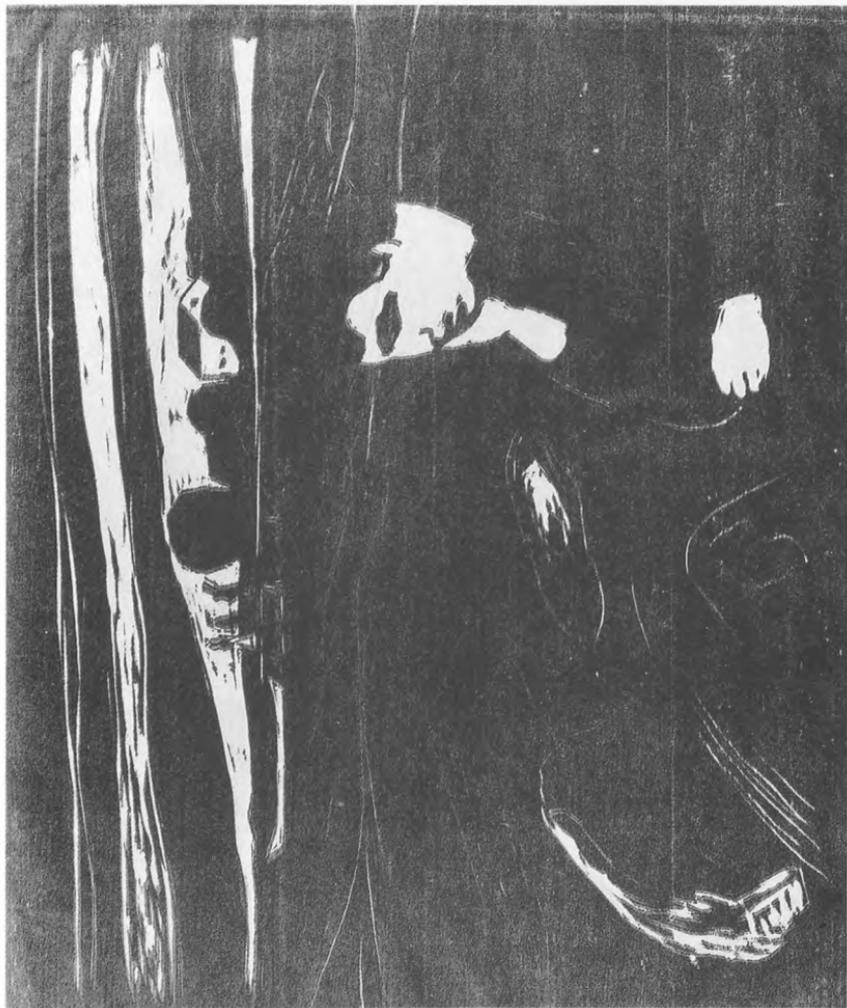
13. Caspar David Friedrich, *Mnich nad morzem*, olej na płótnie, 1809–1810, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



14. *Dom ubogiego*, ilustracja z traktatu Claude'a Nicolasa Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804, t. 1



15. Christian Ruben, *Spojrzenie w dal*, olej na płótnie, 1842, Wiedeń, Österreichische Galerie



16. Edward Munch, *Melancholia*, drzeworyt, 1896, Hamburg, Kunsthalle



17. Anselm Feuerbach, *Ifigenia*, olej na płótnie, 1867–1871, Stuttgart, Museum der bildenden Künste



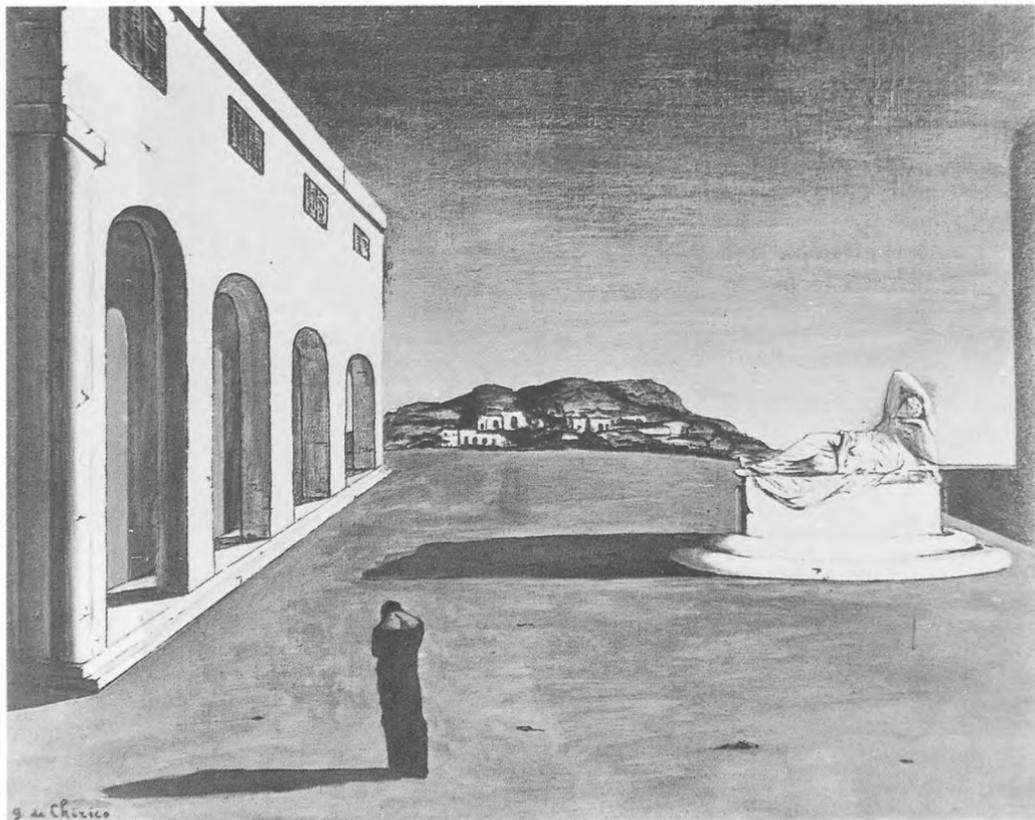
18. Wojciech Weiss, *Totenmesse (Melancholik)*, olej na płótnie, 1898, Kraków, Muzeum Narodowe



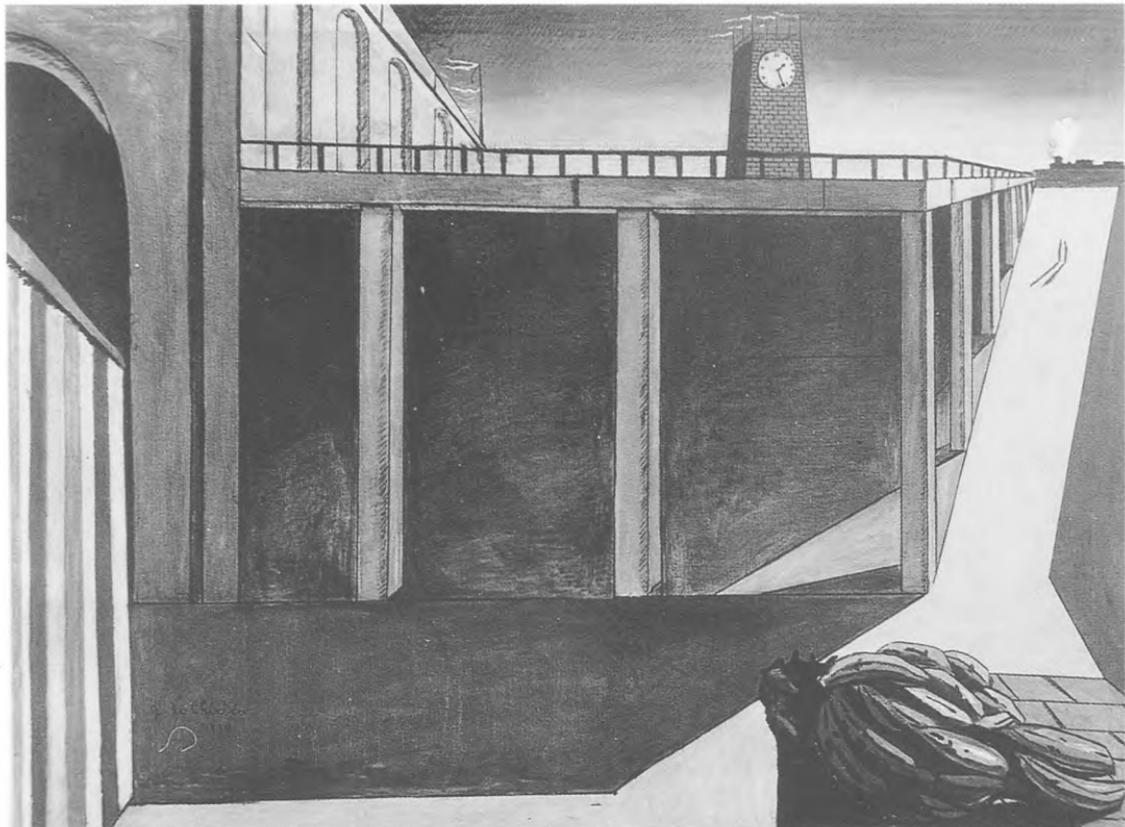
19. *Ariadna*, drzeworyt z książki Giovanniego Francesca Doniego, *I Marmi*, Wenecja 1552



20. Giorgio de Chirico, *Melancholia*, olej na płótnie, 1912 (1914?), Londyn, Salome and Eric Estorick Collection



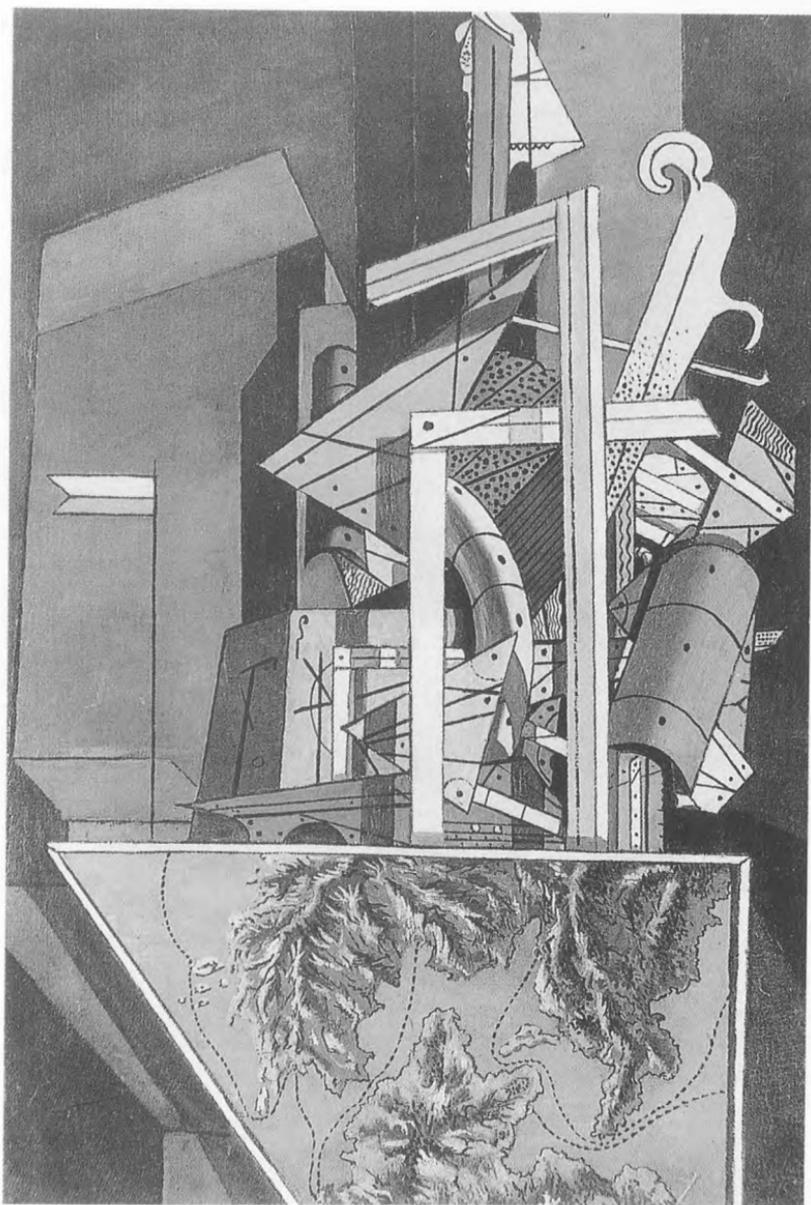
21. Giorgio de Chirico, *Melancholia pięknego dnia*, olej na płótnie, 1912–1913, Bruksela, zbiory prywatne



22. Giorgio de Chirico, *Dworzec Montparnasse. Melancholia odjazdu*, olej na płótnie, 1913–1914, Nowy Jork, The Museum of Modern Art, dar Jamesa Thrall Soby



23. Giorgio de Chirico, *Tajemnica i melancholia ulicy*, olej na płótnie, 1914, New Canaan, zbiory prywatne



24. Giorgio de Chirico, *Melancholia odjazdu*, olej na płótnie, 1916, Londyn, The Tate Gallery



25. „Król Lew Siedział w jaskini i okropnie się nudził”, ilustracja Andrzeja Kłapyty do bajki La Fontaine’a, *Na dworze Lwa*, Kraków [b.d.]

11 1748. 778

15. x 96

Melancholia towarzyszy kulturze europejskiej od dwudziestu pięciu wieków. Co jest powodem, że tak zakorzeniła się w naszej cywilizacji? W Grecji opisana jako choroba psychiczna i ludzki temperament, urosła w ciągu wieków do kategorii wręcz filozoficznej. Dlaczego melancholia rozszerza swój zasięg znaczeniowy? Dlaczego może służyć do opisu naszego świata? Książka proponuje odpowiedź na te pytania, analizując dzieła wybitnych artystów takich jak A. Dürer, S. Rosa, C.D. Friedrich, E. Munch, G. de Chirico, A. Kiefer i poszukując w nich znamion melancholicznego bytu...

Wojciech Bałus, ur. 1961, ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiował także filozofię na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Od 1985 związany z Instytutem Historii Sztuki UJ, zajmuje się teorią i historią sztuki XIX i XX wieku. W roku 1990 uzyskał tytuł doktora na podstawie pracy „Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei”. Autor licznych publikacji ogłoszonych w kraju i za granicą. Redagował książkę *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX* (Kraków 1992).



ISBN 82 7052 410 0

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001006387967