



**POLSKIE
STUDIA
KRAJOBRAZOWE**

ISSN 2657-327X

<https://doi.org/10.14746/pls.2024.5.2>



Krajobraz i melancholia

Anna Wolińska

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-5720-3824

Streszczenie

Przedmiotem analiz są różnorodne związki jakie zachodzą pomiędzy krajobrazem a melancholią. Kluczowa, z perspektywy podjętej w tekście, jest zmiana polegająca na odejściu od alegorycznych przedstawień melancholii operujących kategorią krajobrazu w sposób instrumentalny na rzecz odczucia melancholii. Zmian ta spowodowała, że melancholia mocniej związana została z doświadczeniem krajobrazu. W tekście wskazują również na bliski związek z pokrewnym melancholii, doświadczeniem nostalgii, związanym bezpośrednio nie tyle z przemijalnością co odczuciem utraty i niemożliwością odzyskania tego, co utracone. Poddaję analizie również kategorię pustki wraz z jej przewrotną logiką tego, co więzi, jak i tego, co wyzwala; przestrzenności oraz ciasnoty, wskazując zarazem na twórczy potencjał melancholii.

Słowa kluczowe

alegoria, krajobraz, melancholia, nostalgia, pustka

Abstract

The analyses in this paper are concerned with the various relationships between landscape and melancholy. Crucial, from the perspective taken up in the text, is the shift from allegorical representations of melancholy, which operate with the category of landscape in an instrumental way, to the feeling of melancholy. This change has made melancholy more closely associated with the experience of landscape. The author also points to a close connection with the experience of nostalgia, which is associated with melancholy and is directly related not so much to transience as to the sense of loss and the impossibility of recovering what has been lost. The author also analyses the category of void, pointing to its perverse logic of what imprisons and what liberates, of spatiality and confinement, pointing to the creative potential of melancholy.

Key words

allegory, landscape, melancholy, nostalgia, void

Atmosferę melancholii możemy uzyskać zestawiając ze sobą w różny sposób elementy krajobrazu. Wyobraźmy sobie: jezioro zasnuć mgłą, którego brzegi porastają wysokie, rdzawe trawy; zabawkę porzuconą w pustym parku, w deszczowy dzień; niszczące poprodukcyjne hale – znamię bezlitośnie upływającego czasu, a może współczesny odpowiednik świątyni dumania. Krajobraz ukształtowany z takich elementów może wywoływać melancholijne odczucia, bądź też może zostać odebrany jako melancholijny, zgodnie z przekonaniem, że niektóre pory roku, zjawiska atmosferyczne, kolory, dźwięki, ale również sam sposób ukształtowania przestrzeni mają melancholiczną naturę.

Do kulturowych zasobów melancholii może należeć wiele bardzo różnorodnych zjawisk pozostających w ścisłej relacji do kategorii krajobrazu. Z pewnością jest wśród nich wyłaniający się z Frontispisu do *Anatomii melancholii* Robert Burton¹ widok ogrodu, w którym przebywa „Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu (...)”², wiecznie zamyślony, żyjący w odosobnieniu filozof, otoczonym szczątkami zwierząt rozkrawanymi w poszukiwaniu siedliska czarnej żółci³.

Wspomniany powyżej przykład Demokryta medytującego w ogrodzie, z dala od zgiełku świata, sytuuje się wśród tych przedstawień melancholii, które operują alegorycznym językiem. Już samo umieszczenie tej ryciny pośród pozostałych dziewięciu przedstawień, pomiędzy Zazdrością a Samotnością, pośród obrazów: hipochondryka, samotnika, osoby nadmiernie pobożnej, przesądnej, szaleńca oraz własnego wizerunku Autora, a także dwóch roślin mających właściwości lecznicze, tj. ogórecznika i ciemiernika, które oczyszczają i rozweselają organizm, pomagając tym samym odpędzić melancholię, sugeruje porządek alegoryczny. Porządek ten jednak wcale nie prowadzi do prostej syntezy znaczenia w ramach połączonych przez rytownika w jedną grawiurę dziesięciu rycin. Podobnie jest w przypadku sławnej ryciny Albrechta Dürera zatytułowanej *Melancholia I*, w której poszczególne

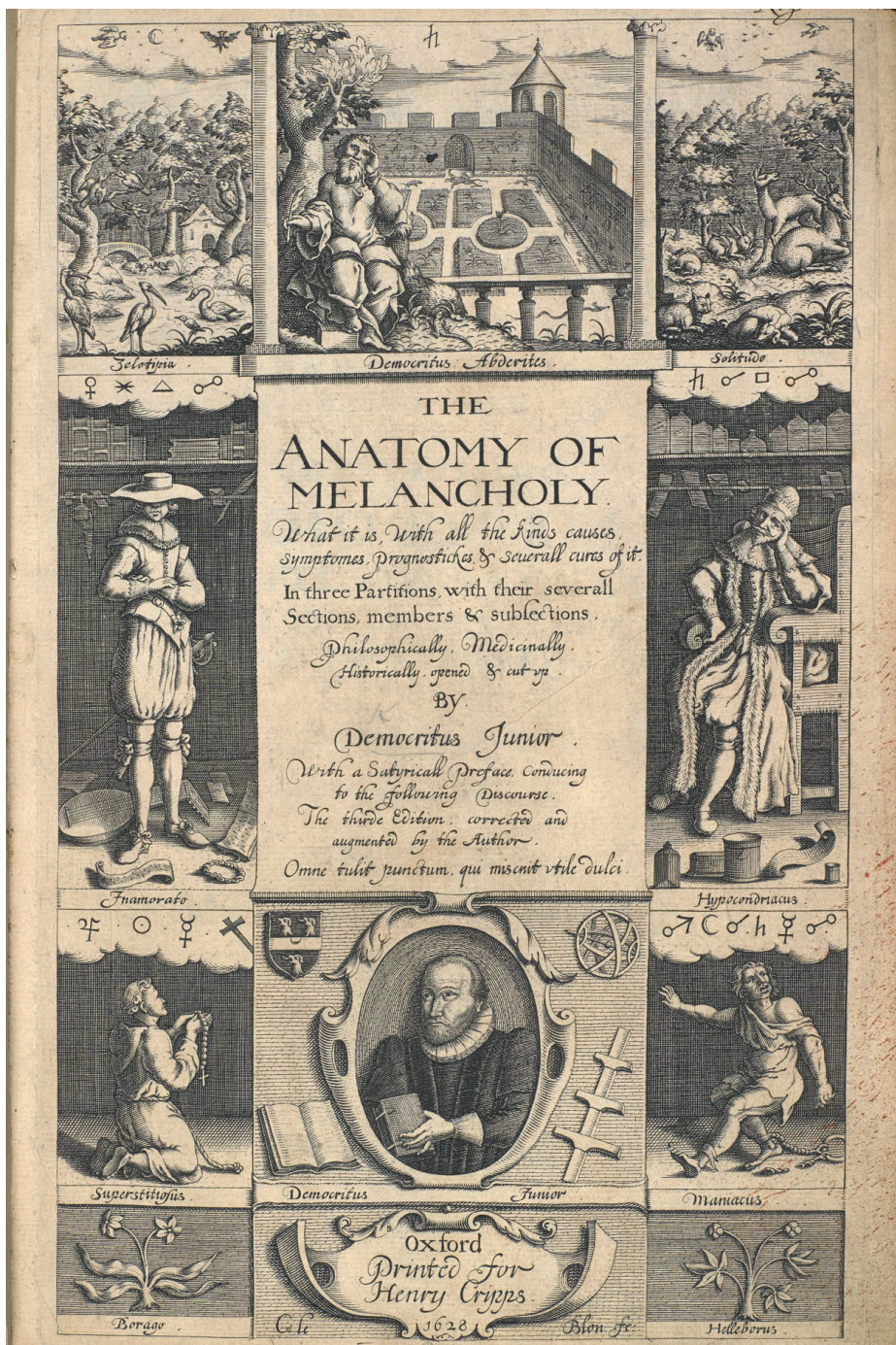
1 R. Burton, *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasuń, Kraków 2010.

2 *Anatomię melancholii* Roberta Burtona rozpoczyna poetycki opis dziesięciu rycin, jak pisze Burton „różnych Wizerunków, które Rytownik zmyślnie złączył w jedną grawiurę” [R. Burton, *Anatomia melancholii*, przekład, wybór, wstęp i komentarze M. Tabaczyński, Kraków 2020, s. 93]. Burton w pierwszej kolejności odnosi się do ryciny znajdującej się na samej górze, pośrodku, pomiędzy wizerunkiem Zazdrości i Samotności:

„Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu
Z księgą na kolanach siedzi na kamieniu;
Wokół rozrzuconych szczątków bez liku
Psów, kotów i stworzeń wszelakiego typu,
Na których uprawiał sztukę anatomii,
By czarnej żółci siedzibę wyłowić.
Nad jego głową niebo w swojej glorii

Jako i Saturn, ów książę Melancholii”. [R. Burton, *Religijna melancholia*, dz. cyt., s. 4].

3 Mieszkańcy Abderi myśleli, że Demokryt popadł w szaleństwo, gdyż wszystko wzbudzało w nim śmiech. W myśl fikcyjnej opowieści z apokryficznych listów, będących częścią *Corpus Hipocraticum* na prośbę Abderytów został wezwany do Demokryta, by go uzdrowić. Hipokrates, wysłuchawszy filozofa ostatecznie stwierdził, że śmiech Demokryta jest reakcją na absurd ludzkich działań, ludzką niewiedzę i głupotę. W myśl wystawionej przez Hipokratesa diagnozy to raczej Abderyci okazali się szaleni.



przedmioty, czy ich zespoły, odsyłać mają do pojęciowych treści związanych bezpośrednio między innymi z alchemią, geometrią czy astronomią.

W obydwu przykładach chodzi o melancholię ujętą raczej jako stan ducha, rodzaj postawy filozoficznej. W przypadku ryciny przedstawiającej Demokryta, melancholijna postawa ujawnia się poprzez odniesienie do przywołanej powyżej apokryficznej opowieści, „Samotność Demokryta – jak stwierdza Starobiński – jest więc doskonale uzasadniona: nie jest to samotność człowieka, którego dręczy skażony humor, ale samotność mędrca poszukującego ukrytych przyczyn, który podjął się naocznie poznać naturę i stan (*physis kai thesis*) żółci.”⁴ Natomiast w przypadku ryciny Dürera odniesienie do melancholijnej postawy dokonuje się poprzez wewnętrzne walory dzieła, ekspresyjne i kompozycyjne, wykraczające poza wizualne znaki pozwalające nam rozpoznać alegoryczne treści. Wojciech Bałus zwraca uwagę na wykraczanie znaczenia dzieła Dürera poza alegoryczny kontekst⁵, odwołując się do interpretacji ryciny Dürera autorstwa jego przyjaciela Joachima Camerarius, który w swoich *Elementa rhetoricae...* podejmując opis *Melancholii I* stwierdza: „Albert Dürer, malarz najdoskonalszy, przez którego boską rękę stworzone liczne istnieją dzieła nieśmiertelne, tak oto przedstawił wzruszenia głębokiego i myślącego umysłu, zwanego melancholicznym”⁶.

Należy również zwrócić uwagę, że w obydwu przypadkach melancholia zostaje wyobrażona w postaci figury ludzkiej, które łączy ikonograficzne podobieństwo przejawiające się w „motywie podpartej głowy”⁷. Alegoryczne przedstawienia, o których tu mowa, bez tej figury stawałyby się mało czytelne. I chociaż zarówno jedna, jak i druga postać wyrażająca melancholię znajduje się w nieprzypadkowo ukształtowanym krajobrazie, który dopełnia alegoryczne znaczenie, to nie mamy wątpliwości, że chodzi tu przede wszystkim o personifikację melancholii. W pierwszym przypadku ukształtowanie krajobrazu odsyła do apokryficznej opowieści pozwalając w zamyślanej postaci rozpoznać Demokryta. W drugim natomiast ekspresyjna funkcja otoczenia współdziała z personifikacją melancholii w postaci zadumanej kobiety, nie na zasadzie syntezy, prowadząc do ujednolicenia znaczenia, ale zgodnie z logiką nieciągłości, „napięcia”, uniemożliwiając scalenie znaczenia dzieła w spójną całość. „Wyobrażenie melancholii staje się przez to nie zewnętrzne,

4 J. Starobiński, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 119.

5 Zob. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 70-75.

6 J. Camerarius, *Elementa rhetoricae...*, Basilea 1541, cyt. za: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600, wybór i opracowanie J. Białostocki, Gdańsk 2007, s. 74.

7 „Pierwotnie ów prastary gest, obecny już na płaskorzeźbach z egipskich sarkofagów, oznaczał żalobę, później jednak również znużenie albo myślenie twórcze. Obrazował on, jeśli ograniczyć się do dzieł średniowiecznych, nie tylko cierpienia Jana od Krzyża czy *anima tristis* Psalmisty, lecz również sen, który zmorzył Apostołów na Górze Oliwnej, sny mnicha z *Pèlerinage de la Vie Humaine*, głębokie zamyślenie władających państwem, natchnioną kontemplację poetów, Ewangelistów i Ojców Kościoła, a nawet brzemienny myślą odpoczynek Boga po sześciu dniach stworzenia. Nie dziwi zatem, że motyw ten narzucał się artystom, jeśli chcieli przedstawić przedziwną jedność trójcy smutku, znużenia i zamyślenia, to znaczy Saturna i saturnijską melancholię.” [R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studium z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 213].

pojęciowe, lecz *wewnętrzne*, przeżyciowe”⁸. Obraz zawierający w sobie nie dające się uzgodnić antynomie wywołuje w odbiorcy doświadczenie przypadkowości, nierozstrzygalności, bycia w stanie zawieszenia.

Charakterystyczny dla połowy XVIII wieku zwrot, polegający na odchodzeniu od alegorycznych przedstawień melancholii posługujących się szyframi, różnorodnymi rodzajami znaków: symbolami, emblematami czy hieroglifami na rzecz mówienia o zjawisku melancholii, koncentrującego się na melancholicznym odczuciu⁹, spowodował, że melancholia mocniej związana została z doświadczeniem krajobrazu, szczególnie jest to widoczne w XIX wiecznych obrazach, w twórczości Caspara Davida Friedricha. W ewolucji prowadzącej od personifikacji melancholii w postaci człowieka zadumanego, ze zwieszoną głową, wspartą na dłoni bądź wpa-trzonego w dal, do ukazania melancholii w postaci „czystych przedstawień natury”, szczególnym przykładem są obrazy Jean-Baptiste-Camille Corota, o których

(...) można powiedzieć, że są melancholiczne (...). 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 sprzyja poczuciu płynności. Na to nakłada się stosowanie rozproszonego oświetlenia oraz częste wykorzystanie motywu wody odbijającej światło i słabo powtarzającej zarysy rzeczy znajdujących się na brzegu. W konsekwencji świat Corota jest dyfuzyjny, jakby nieuchwytny. Rozpraszające się formy, wspomagane biegiem wody, zmierzają ku horyzontowi, tonąc w nim. Wszystko jest i nie jest zarazem. Aura płynności karze widzieć w dziełach Francuza enigmę metafizyczną – świat, którego bytowa podstawa jest nierozstrzygalna.¹⁰

Odejście od alegorycznych przedstawień w niektórych przypadkach spowodowało zupełne wyeliminowanie wyobrażania melancholii w postaci figury ludzkiej. Interesującym przykładem tego zjawiska jest cykl kilku obrazów Giorgio de Chirico związanych z tematem melancholii¹¹, w których melancholia, podobnie jak w przypadku Corota ujawnia się przede wszystkim „w nastroju, nie zaś w topice”, jak stwierdza Bałus¹². Pisząc o przesłankach ikonograficznych tych obrazów, zwraca uwagę, że wszystkie one pomimo widocznych różnic mają podobne cechy:

8 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz. cyt., s. 71.

9 Zob. tamże, s. 79.

10 Tamże, s. 119-120.

11 Giorgio de Chirico stworzył kilka obrazów związanych z tematem melancholii [*Melancholia* (1912), *Melancholia pięknego dnia* (1912-1913), *Dworzec Montparnasse, melancholia odjazdu* (1913-1914), *Melancholia odjazdu* (1916), *Melancholia hermeneutyczna* (1918-1919), *Tajemnica i melancholia ulicy*, (1914)].

12 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz. cyt., s. 120



II. 2

C. Corot, *Przewoźnik na barce wśród trzcin*, ok. 1865. The Metropolitan Museum of Art. Domena publiczna

(...) formy arkadowej architektury, płaszczyzny placów, wytwory techniki (wóz, pociąg, zegar) lub ich fragmenty ..., 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.¹³

Brak figury będącej personifikacją melancholii, bądź też jej ograniczona obecność na obrazach *Melancholia* oraz *Melancholia pięknego dnia* w postaci rzeźby przedstawiającej Ariadnę w pozie podpierającej głowę dłonią powoduje, że przedstawienia te, jak stwierdza Bałus,

(...) są projekcją 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*) lub mapą morskiej podróży i konstrukcją budzącą skojarzenia ze statkiem (*Melancholia odjazdu*). Albo że *Melancholia pięknego dnia* realizuje żywe do końca średniowiecza przeświadczenie, iż pewien typ krajobrazu, względnie jakaś pora dnia czy roku nastrajają melancholicznie.

¹³ Tamże, s. 16.

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 siebie.¹⁴

Do zasobów kulturowych melancholii, koncentrujących się na melancholicznym odczuciu można z pewnością zaliczyć krajobraz z ruinami. Na dokonujące się w „cieniu melancholii” oddziaływanie ruin w krajobrazie zwrócił uwagę Georg Simmel, podkreślając jednocześnie możliwość przewyciężenia „kosmicznej tragedii” polegającej na załamaniu się siły ducha pod wpływem „ciężącej w dół”, „burzącej potęgi natury”, która wytworzy człowieka przemienia w ruiny.

Simmel sytuując artystyczną twórczość ludzką w odwiecznej wojnie „pomiędzy wolą ducha a koniecznością natury” stawia tezę, że wśród różnych dziedzin twórczości jedynie w architekturze siła działająca „wzwyż” – „wola ducha” zostaje zrównoważona siłą ciężkości dążącą w dół.

W poezji, malarstwie, muzyce prawa tworzywa muszą w milczeniu służyć idei artystycznej, która w skończonym dziele wchłania materiał i czyni go jak gdyby niewidzialnym. Nawet w rzeźbie dziełem sztuki nie jest konkretny kawał marmuru; to, co kamień czy brąz dają z siebie dziełu, wydaje się jedynie środkiem wyrazu twórczej wizji duchowej. Architektura zaś posługuje się i dysponuje ciężarem i siłą nośną materii – owszem, według planu, który mógł zrodzić się jedynie w duszy, ale w granicach tego planu tworzywo zachowuje się zgodnie ze swą bezpośrednią istotą, wykonuje ten plan niejako własnymi siłami. Jest to najbardziej wzniosłe zwycięstwo ducha nad naturą – jak wówczas, gdy tak umiemy pokierować człowiekiem, że z własnej nieprzymuszonej woli będzie realizował naszą wolę, że jego własne decyzje będą wspierały nasz plan. Ta niepowtarzalna równowaga między mechaniczną, bezwładną, biernie stawiającą opór naciskom materią a formującym, prącym naprzód duchem załamuje się, jednakże z chwilą, gdy budowla się rozpada. Oznacza to bowiem, że czysto naturalne siły poczynają brać górę nad dziełem ludzkim: budowla ucieleśniała równowagę natury i ducha, ale oto natura zyskuje stopniowo przewagę. To przesunięcie ma wymiar kosmicznej tragedii i w naszym odczuciu osnuwa każdą ruinę cieniem melancholii, bo teraz rozpad ukazuje się jako zemsta natury za gwałt, jakiego dopuścił się na niej duch, formując ją wedle swych wyobrażeń.¹⁵

Jednak zdaniem Simmela spowita w cieniu melancholii ruina nie oddziałuje na tej samej zasadzie jak uszkodzone, nadwątlone działaniem czasu przedmioty, z których łuszczy się farba, bądź częściowo zniszczone pozostają zawsze już niepełne. Simmel stwierdza: „wszystkie one oddziałują tylko tym, co jeszcze pozostało z ich formy artystycznej albo co wyobrażenia potrafi sobie z niej na podstawie

¹⁴ Tamże, s. 17-18.

¹⁵ G. Simmel, *Ruina próba estetyczna*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 169-170.

tych resztek skonstruować: ich bezpośredni widok nie składa się w artystyczną jedność, nie oferuje nic prócz dzieła sztuki umniejszonego o określone części”¹⁶. Działanie ruin przekracza powyższe znaczenie, bowiem tragedia, która tu się rozgrywa zrównoważona zostaje tym, że ruina zaczyna być przez nas odbierana jak obiekt naturalny.

Mury poddane zostały działaniu tych samych sił. Które powodują procesy wegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał, nadają kształt górą (...) W wypadku ruiny dochodzi do starcia jeszcze skrajniejszych przeciwieństw. Budowlę wydzwignęła w górę ludzka wola, o jej obecnym wyglądzie decyduje mechaniczna, ciągnąca w dół, rozkładająca i burząca potęga natury. Ale (...) dzieło nie pogrąża się w bezkształcie gołej materii, powstaje nowa forma, z punktu widzenia natury całkiem sensowna, zrozumiała zróżnicowana (...) Ruina tchnie atmosferą ukojenia, bo opozycja dwóch światowych mocy działa w niej jako spokojny obraz bytu czysto naturalnego; dopasowuje się do otaczającego ją krajobrazu i zrasta się w nim w jedność, jak drzewo i kamień, podczas gdy pałac, willa, a nawet wiejska chata, choćby najlepiej harmonizujące z nastrojem krajobrazu, zawsze wywodzą się z innego porządku rzeczy i z porządkiem natury godzą się tylko jak gdyby wtórnie.¹⁷

Nasze odczucie ruiny, które „osnuwa ją cieniem melancholii”, związane jest z rozpoznaniem w niej czegoś w rodzaju martwoty „bezkształtnej gołej materii”, która jednak, zdaniem Simmela, dzięki działaniu kolonizujących sił natury oraz zdolności człowieka postrzegania jej jako uformowanej na nowo, ma zdolność „dopasowania się do otaczającego ją krajobrazu”.

Nierozerwalny związek melancholii z krajobrazem ujawnia się w blisko spokrewnionej z melancholią nostalgii, chorobliwej tęsknoty za domem¹⁸, odczuwanej zwykle przez emigrantów, uchodźców, żołnierzy przebywających na wojnie. Nie dająca się zaspokoić tęsknota powoduje, że nostalgia może przybierać melancholijne oblicze ujawniające się w poczuciu nie dającego się wyeliminować z życia braku oparcia, zagubienia i bezdomności, ale przede wszystkim tęsknoty, jakiegoś głębokiego pragnienia, którego nie sposób zaspokoić. Ujawnia się szczególnie wyraźnie w sytuacji, gdy lekarstwo na nostalgię, czyli zalecana przez medyków podróż do domu¹⁹, przynosi odwrotny skutek. Wzmaga cierpienie, gdy okazuje się, że ‘Dom’

¹⁶ Tamże, s. 170-171.

¹⁷ Tamże, s. 171-173.

¹⁸ Wyraz *nostalgia* stał się częścią terminologii medycznej w XVII wieku, za sprawą szwajcarskiego lekarza Jahannesa Hofera, który wydał w 1687 roku, niewielką objętościowo rozprawę doktorską, będącą opisem dwóch przypadków chorobliwej tęsknoty za domem. Hofer przetłumaczył na język grecki słowo *Heimweh* istniejące w szwajcarskim dialekcie, opisujące zjawisko chorobliwej tęsknoty za stronami rodzinnymi, prowadzącej do utraty apetytu i wyniszczenia organizmu oraz apatii. Greckie tłumaczenie uzyskał poprzez złożenie ze sobą dwóch greckich pojęć: *nostos* (powracający do domu) i *algos* (ból), co doprowadziło do powstania medycznego terminu *nostalgia*.

¹⁹ „W 1846 roku francuski lekarz Dupré spodziewał się, że syndrom tęsknoty za krajem szybko przejdzie do historii: «Nostalgia mózgowa staje się z dnia na dzień coraz rzadsza dzięki możliwościom szybkiej komunikacji między narodami, zapewnianym przez nowoczesny przemysł, wskutek czego narody te zachną wkrótce formować jedną wielką rodzinę» [cyt.

tymczasem również się zmienił, w skutek czego w obydwu światach poruszamy się zagubieni i bezdomni”²⁰. Cechą charakterystyczną melancholijnego oblicza nostalgii jest nieusuwalne napięcie pomiędzy tym, co „nieszczęśliwie pożądane a obcą rzeczywistością”²¹.

Co ciekawe, związek nostalgii z utraconym czasem pobrzmiewa również we fragmencie Kantowskiej antropologii.

Nostalgję Szwajcarów, ale także (jak się tego dowiedziałem z ust pewnego doświadczanego generała) Westfalczyków i Pomorzan z pewnych okolic, ogarniająca ich, gdy zostaną przeniesieni gdzie indziej, powoduje wywołana wspomnieniem obrazów bez troski i sąsiedzkiej przyjaźni w latach młodości tęsknota za miejscami, gdzie cieszyli się prostymi radościami życia. Potem, gdy na powrót odwiedzają swe rodzinne strony, ich oczekiwania doznają zawodu i w ten sposób oni sami zostają uleczeni. Oni sądzą wprawdzie, że tam wszystko się zmieniło, ale faktycznie są zawiedzeni, bo nie potrafią nawet tam przywrócić swej młodości.²²

Zatem, można stwierdzić, że:

Prawdziwą fabryką nostalgii jest (...) czas, który z każdego czyni emigranta (...). Nawet jeśli nadal pozostawałeś w starym miejscu i dorastałeś w znanym otoczeniu, również wtedy dosięgają cię reminiscencje, w tym sensie, że już od dawna nie przebywasz w kraju swej młodości. (...) Odbывая w pamięci podróż powrotną, musisz się pogodzić z tym, że bardzo wiele istnieje jedynie w twoich wspomnieniach.²³

Bolesne odczucie upływu czasu charakterystyczne jest również dla melancholii, łagodzone jest przez chwilę, w której odczuwalne staje się przez moment przeświadczenie o istnieniu owego utraconego świata, wspomnienie tego, że *był*²⁴. Jednak kontrast powstały na styku doświadczenia tęsknoty za utraconym a świadomością

w: Ritivoi, *Yesterday's self*, s. 24]. Statki parowe, linie kolejowe, regularnie kursujące statki liniowe, telegraf – kurczący się świat z 1846 roku miał zlikwidować tęsknotę za krajem jako chorobę. Chociaż później dołączyły do tego komunikacja lotnicza, radio i telefon, fryzowie, którzy opuścili kraj sto lat po przepowiedni Duprégo, dowiedli, że nie miał on racji.” (D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 180). Lekarze, którzy zalecali podróż do domu jako lekarstwo na ból związany z tęsknotą, nie przewidzieli, że realizacja tego zalecenia wywołać może skutek nie tylko odwrotny, ale też, że zwykle wzmacnia nostalgię.

20 Tamże, s. 180.

21 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz., cyt., s. 105.

22 I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko, Warszawa 2005, s. 85.

23 D. Draaisma, *Fabryka nostalgii*, dz. cyt., s. 183.

24 Kuczyńska stwierdza: „Jedyną co pozostaje, to sama możliwość ustawicznego przywoływania, powtórzeń, ukazywania, że tamto istniało, że było, że było ważne” (A. Kuczyńska, *Nostalgia jako projekt: u źródeł renesansowej filozofii zgody*, „Sztuka i Filozofia”, t. 12, 1996, s. 18).

niemożliwością powrotu, odzyskania tego, co utraciliśmy, wzmagają bolesne odczucia przemijalności²⁵.

Nostalgia mogła wywoływać dźwięki, słowa piosenki, widoki przypominające rodzinną okolicę, znane nam krajobrazy bądź rzeczy trwale związane z ich doświadczeniem²⁶. Tak, jak fryzyskie łyżwy w ostatniej chwili włożone do torby przez ojca Lyckele de Jonga z Oudeschoot udającego się na emigrację do Nowej Zelandii. Szczególnie w Nowej Zelandii, miejscu tak odmiennym krajobrazowo i klimatycznie od Holandii, ojczyzny Lyckele de Jonga, łyżwy potęgowały smutek za domem. Pozornie jedynie okazały się być lekarstwem chwilowo uśmierającym ból wynikający z niedającej się zaspokoić tęsknoty za domem, gdy „pewnego dnia w lipcu, w środku nowozelandzkiej zimy, pojawia się okazja”²⁷, by je użyć:

(...) palmy pokryte są bielą, chwycił duży mróz, jest to pierwszy wolny dzień Lyckele po miesiącach ciężkiej pracy przy tamie Tjeukemeer. Wypożycza konie, bierze worek owsa i kanapki, po czym znika między zboczami niedostępnego pasma gór Otago. Po wielogodzinnej wędrówce dostrzega, że w dole połyskuje coś niebieskiego. Opuszcza się po zboczu. Za chwilę stoi przed jeziorem podobnej wielkości co Tjeukemeer. Rozgląda się, tupie nogą, widzi, że lód wszędzie ma grubość dwóch dłoni, i przywiązuje łyżwy. Najpierw ostrożnie wzdłuż brzegu, słysząc złowieszcze trzaskanie i pękanie lodu, po którym ktoś się posuwa po raz pierwszy, potem na całego, z rękoma na plecach, ślizga się po nieskończonej płaszczyźnie.

I wówczas dzieje się coś, co jeszcze pół wieku później Lyckele uzna za cud.

Widzi, że na brzegu zapomnianego przez Boga i ludzi jeziora porusza się parę punktów. Lyckele sunie w ich kierunku i nieco później ściska dłonie trzech mężczyzn: pracownika rolnego z Akmaryp, budowlańca z Huizum oraz pomocnika rzeźnika z miejscowości Sneek. Wszyscy na fryzyjskich łyżwach. Spędzają to popołudnie na drugim końcu świata, sunąc rzędem po jeziorze.²⁸

Lyckele de Jong bowiem, jak stwierdza Draaisma, odczuwał tęsknotę za domem „w pękaniu dziewiczego lodu, w sunięciu po nim z rękoma na plecach (...), w doświadczeniu zimnego wiatru na skórze, w twardości lodu, w bezgłośnym robieniu śladów przez ostrze łyżew, w nieoczekiwanym towarzystwie innych Fryzów (...)”²⁹.

Można byłoby jeszcze spojrzeć na intensywność melancholijnego przeżycia i krajobrazu w jakim się ono rozgrywa nieco inaczej, nie tyle analizować je w perspektywie

²⁵ Tamże, s. 18.

²⁶ Znaczenie elementu np. krajobrazu okolic domu rodzinnego bądź jakiejś rzeczy związanej z jego doświadczeniem, w wywoływaniu bolesnego uczucia nostalgii ściśle koresponduje z XVII i XVIII wieczną filozofią asocjacionistyczną. Warto zaznaczyć, że mechanizmy działania wyobraźni opisywane w tym nurcie tradycji filozoficznej przyjęły się na gruncie medycznym i posłużyły między innymi do opisu mechanizmów chorobotwórczych, również w przypadku zjawiska nostalgii.

²⁷ D. Draaisma, *Fabryka nostalgii*, dz. cyt., s. 165.

²⁸ Tamże, s. 165-166.

²⁹ Tamże, s. 166.



II. 3

A. van Breen, *Lyżwiarze na zamarzniętej rzece Amstel*, 1611. National Gallery of Art, Washington D.C.
Domena publiczna

przemijalności i niemożności odzyskania tego, co utracone, ile raczej właściwą dla melancholii przestrzeń doświadczenia, rozpoznać jako nieredukowalne pole napięć pomiędzy chaosem a możliwym uporządkowaniem, niekończące się nigdy oscylowanie pomiędzy „powtórzeniem a oryginalnością”, które „twórcę spod znaku Saturna (...) utrzymuje (...) w stanie ustawicznego poczucia niespełnienia, twórczej nostalgii, która nigdy nie może zostać zaspokojona”³⁰.

Ten dwuznaczny charakter doświadczenia widoczny jest w sposobie pojmowania pustki charakterystycznej dla melancholicznego krajobrazu. Jean Starobinski o melancholicznej przestrzeni ujętej w kategoriach pustki i zniszczenia pisze:

U granic milczenia, wydając najśłabsze tchnienie, melancholia szepce: „Wszystko jest pustką, wszystko jest marnością!” Świat jest martwy, dotknięty śmiercią, wchłaniany przez nicłość. To, co posiadane, zostało utracone. To, co było nadzieją, nie nadeszło. Przestrzeń jest wyludniona. Wszędzie rozciąga się jałowa pustynia. I jeśli jakiś duch wznosi się nad tą przestrzenią, to jest to duch zrozpaczonej pewności, czarny obłok jałowości, z którego nigdy nie tryśnie błyskawica żadnego *fiat lux*. Cóż pozostało z tego, co zawiera świadomość? Zaledwie parę cieni. I może ślady granic, które czyniły ze świadomości skarbnicę, naczynie – jak zapadnięty mur zniszczonego grodu. Dla melancholika jednak przestronność,

³⁰ Tamże, s. 44.

zrodzona ze zniszczenia, również znika. A pustka staje się bardziej ciasna niż najmniejsza cela więzienna.³¹

Jednak melancholia ujęta w jej twórczym aspekcie nie poddaje się tylko nastrojowi „jałowości”. Pustka jest dla melancholika przestrzenią, w której panuje przewrotna logika, ani tylko żal za tym, co bezpowrotnie odeszło, a może nawet nigdy nie było, ani tylko nie dająca się zaspokoić nadzieja na ocalenie, na jakąś formę zbawienia, melancholik bowiem nie ma nigdy pewności, że nadejdzie. Stan zawieszenia, jaki charakteryzuje wspomnianą przestrzeń „pomiędzy” jest dyskretnie zabarwiony odczuciem oczekiwania, choćby na zawsze pozostawałoby ono zawiedzione³². Jednak w tym przypadku oczekiwanie nie oznacza wychylenia w przyszłość, w stronę nie zrealizowanych jeszcze możliwości, które mogłyby przynieść ocalenie. Oczekiwanie nigdy nie jest domknięte, bowiem melancholik to ten, kto odwleka nadejście, kto opóźnia przyjsie tego, co nadchodzi. Podąża zatem kilka kroków z tyłu, wałęsa się, gubi drogę, zatacza kręgi, nie wykorzystuje okazji. Pustka nabiera wtedy innego znaczenia. Nie jest już tylko tym, co zupełnie jałowe, tym, co więzi, ale w jakimś sensie działa wyzwalająco, tworząc przestrzeń dla tego, co nadchodzi, co jednak stale opóźnia się, tego, co niepowtarzalne, pojedyncze, prawie niewidoczne, niepewne.

Konfrontacja z tak rozumianą przestrzennością może być zarówno trucizną, której działanie pogłębia przygnębienie, wzmacnia niepokój, a w skrajnym przypadku odbiera chęć do życia. Może też okazać się lekarstwem na ciasnotę życia unieruchomionego, skupionego na mozolnej pracy, życia jakie prowadzą „tkacze i poniekąd porównywalni z nimi uczeni i w ogóle ludzie piszący (...), skłonni (...) do melancholii i wszelkich wynikających z niej niedomagań” wynikających z konieczności „ciąglego garbienia się, stale wytężonej uwagi i wpatrywania się bez końca w zawilości wymyślnych wzorów”³³.

Narrator „pielgrzymiej książki”³⁴ – przywołanych powyżej *Pierścieni Saturna* W.G. Sebald – będących zapisem pieszej podróży, jaką odbył wzdłuż wschodniego wybrzeża Anglii, rozpoczyna swoją relację w następujący sposób:

W sierpniu 1992 roku, kiedy Psie Dni zbliżały się do końca, wyruszyłem w pieszą podróż przez wschodnioangielskie hrabstwo Suffolk, w nadziei, że zdołam się wymknąć pustce, rozprzestrzeniającej się we mnie po ukończeniu pewnej większej pracy. Ta nadzieja zresztą spełniła się poniekąd, bo rzadko kiedy czułem się tak nieskrępowany jak wtedy, dzień po dniu wędrując godzinami przez skąpo tylko zasiedlone nadmorskie okolice. Z drugiej

31 J. Starobiński, *Atrament melancholii*, dz. cyt., s. 399.

32 Por. tamże, s. 399.

33 W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 322-323.

34 Por. M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w „Pierścieniach Saturna” W.G. Sebald*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 199.

strony jednak wydaje mi się teraz, jak gdyby stary przesąd, że określone choroby duszy i ciała lubią lęgnąć się w nas właśnie pod znakiem Psiej Gwiazdy, nie był całkiem bezzasadny. Tak czy owak, w czasie, jaki nastąpił później, zaprzętało mnie zarówno wspomnienie pięknej swobody, jak paraliżującej grozy, której doznawałem niekiedy na widok śladów zniszczenia, sięgających nawet w tej ustronnej okolicy głęboko w przeszłość. Może więc dlatego dokładnie w rok po rozpoczęciu podróży zdarzyło się, że w stanie niemal kompletnego bezwładu zostałem zawieszony do szpitala w Norwich, stolicy hrabstwa, gdzie potem, przynajmniej w myślach, przystąpiłem do spisywania poniższych stronic. Przypominam sobie jeszcze dobrze, jak to zaraz po przybyciu do szpitala, w pokoju na ósmym piętrze poraziła mnie wizja, że przewędrowane poprzedniego lata w Suffok rozległe obszary zbiegły się ostatecznie w jeden ślepy i głuchy punkt. Faktycznie z mego łóżka nie widać było ze świata prócz bezbarwnego kawałka nieba w ramie okna.³⁵

Działanie tej porażającej wizji wywołało w nim pragnienie, aby wyrzeć przez okno „i upewnić się co do (...) na zawsze zanikłej rzeczywistości”³⁶. Kiedy z trudem dotarł do okna i wyjrzał, taki krajobraz ukazał się jego oczom:

(...) szare pustkowia (...), ciągnące się od bram szpitala aż po horyzont, wydawało się kompletnie obce. Nie mogłem sobie wyobrazić, by tam na dole, wśród bezładnie zaszewniających się murów, coś się jeszcze poruszało, i byłem przekonany, że spoglądam z wysokiej skały na kamienne morze albo żwirowisko, z którego niczym kolosalne głazy narzutowe sterczą posepnie bloki wielokondygnacyjnych parkingów. Przechodniów o tej bladej godzinie zmierzchu w pobliżu prawie nie było, z wyjątkiem pielęgniarki, która mijała akurat żałosny skwerek przed podjazdem, spiesząc się na nocny dyżur. Ambulans z niebieskim sygnalizatorem na dachu zmierzał, w zwolnionym tempie biorąc zakręt, z centrum miasta do stacji pogotowia. Dźwięk syreny do mnie nie docierał. Tu, na wysokości, na jakiej się znajdowałem, otaczała mnie niemal, jak gdyby sztuczna, cisza. Słychać było jedynie podmuch powietrza, niosący się górą i napierający od zewnątrz na okna, a kiedy i ten odgłos ustał, już tylko nigdy całkiem niemilknący szum we własnych uszach.³⁷

W obydwu fragmentach wyraźnie pobrzmiewa dwuznaczny sposób rozumienia owej pustki – przestrzenności przeciwstawionej ciasnocie. Samotna podróż, motywowana chęcią „wymknięcia się pustce, rozprzestrzeniającej się (...) po ukończeniu pewnej większej pracy” okazuje się być dla pisarza nie tylko czasem wyzwolenia, „wspomnieniem pięknej swobody”, ale również „paraliżującej grozy, doznanej niekiedy na widok śladów zniszczenia”. Podróż doprowadziła również, jak możemy przypuszczać do stanu całkowitego wyczerpania, który zmusił narratora do pobytu w szpitalu, podczas którego „przynajmniej w myślach, przystąpił do spisania (...)”

³⁵ W. G. Sebald, *Pierścienie saturna*, dz. cyt., s. 7-8.

³⁶ Tamże, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 9-10.

stronic” pielgrzymiej książki. Adam Lipszyc tak określa dialektyczną relację jaka zachodzi tu pomiędzy ciasnotą a przestrzennością; unieruchomieniem a wędrówką; oryginalnością a powtórzeniem: „melancholię, w jaką wpędziła go praca (pisarska?) w «trybie osiadłym», narrator stara się zażegnać dzięki pieszej wędrówce, tak jednak przyprowadza go o bodaj jeszcze poważniejsze przygnębienie, znów go unieruchamia – i popycha do podjęcia pisania”³⁸.

I chociaż książkę Sebalda patronuje Robert Burton i jego *Anatomia melancholii*, niejednoznaczność melancholicznej postawy w jej twórczej odmianie, o której wspomina narrator na wstępie dzieła, nie pozwala na konstatację bliskie terapeutycznym zaleceniom przeciwdziałania smutkowi, jakie formułował Burton – „dieta, powietrze, ćwiczenia”³⁹. Najwyższą formą ćwiczeń, pisze Tadeusz Sławek w tekście o *Anatomii melancholii* Burtona jest „*daambulatio per anoema loca*, «spacer w przyjemnej scenerii». «Krótka wędrówka, wesoła podróż, przedsięwzięta od czasu do czasu z miłymi sercukomilitonami [...], spacer wśród sadów, ogrodów, pagórków i zagajników, sztucznie ukształtowanej natury...» (AM, II, 74)”⁴⁰. Dla Burtona zatem podróż, podobnie jak pisanie, jest lekarstwem na melancholiczny smutek. Sebald tę kwestię komplikuje.

Obraz ogrodów i parków, form przyrody poddanej zamiarom człowieka, tak ważny w kulturze angielskiej, zostaje w Sebaldowskiej opowieści w subtelny sposób skomplikowany. Problematyczność relacji człowieka i natury w opisie pielgrzymki (...) ujawnia się między innymi w obrazach zarośniętych, zaniedbanych ogrodów, które biorą teren we władanie, ignorując wysiłki ogrodników. Przyroda – czy to sztuczna, jak papierowy krajobraz gabinetu Janine Dakyns, czy naturalna, jak parki w otoczeniu zrujnowanych pałaców, cmentarze, roślinność pochłaniająca dom Michaela Hamburgera, zaniedbane ogrody wokół rezydencji Ashburys, z których gospodyni zbiera i z absurdalną starannością przecho-
wuje nasiona – bierze we władanie przestrzenie, które człowiek definiował jako już zdobyte, skolonizowane przez cywilizację, a więc poddane kontroli i służące przyszłościowym projektom.⁴¹

Wracając do zrekonstruowanej przez Lipszycą dialektyki pomiędzy podróżą a pisanem, mamy w niej do czynienia z następującą sekwencją zdarzeń: podróż, która ma być wyzwoleniem od melancholii będącej efektem intensywniej pracy pisarskiej, okazuje się być konfrontacją z napotkanymi po drodze wizjami katastrof: na każdym istnieniu i zamierzeniu ludzkim kładzie się bowiem cień końca. W efekcie następuje ponowne unieruchomienie narratora przykute do szpitalnego

38 A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury*, Warszawa 2011, s. 138.

39 R. Burton, *Anatomia melancholii*, dz. cyt., s. 158.

40 T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, w: „Literatura na świecie”, nr 3/1995, s. 72.

41 M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu...*, dz. cyt., s. 199.



II. 4

Krajobraz angielski, 2003. Fot. Mateusz Salwa



II. 5

Krajobraz angielski, 2003. Fot. Mateusz Salwa

łóżka. Ratunkiem na ten „neurotyczny paraliż”⁴² okazuje się spisywanie przeżytych doświadczeń i snucie opowieści. W ten sposób pozostałe z przeszłości ślady życia zostają ocalone.

Jeśli zaś weźmiemy za dobrą monetę – stwierdza Lipszyc – znak równości między melancholijnym, unieruchomionym tkaczem przykutym do warsztatu a melancholijnym, unieruchomionym – lub dosłownie sparaliżowanym! – pisarzem, można powiedzieć, że tekst staje się tutaj jedwabnym trenem, jedwabną tkaniną i jedwabną lamentacją. To pisanie nie rości sobie zbyt wielkich pretensji. Nie potrafi przewyciężyć utraty, ukończyć żywych, a zmarłych raz na zawsze odesłać do grobu. Potrafi jedynie odwlekać rozpacz, tkając kolejne wzory, czy – wedle innej metafory, za pomocą której Sebald opisuje prozę Thomasa Browne’a – rozciągać nieskończone zdania podobne do pogrzebowych konduktów.⁴³

Bibliografia:

- Bałus, Wojciech. 1996. *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- Burton, Robert. 2020. *Anatomia melancholii*, przekład, wybór, wstęp i komentarze M. Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Burton, Robert. 2010. *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasui. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Draaisma, Douwe. 2010. *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzalego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter. Wołowiec: Czarne.
- Heydel, Magda. 2015. *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w „Pierścieniach Saturna” W.G. Sebald*. W: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, s. 181-203. Wołowiec: Czarne.
- Kant, Immanuel. 2005. *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko. Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. 2009. *Saturn i melancholia. Studium z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Kuczyńska, Alicja. 1996. „Nostalgia jako projekt: u źródeł renesansowej filozofii zgody”. *Sztuka i Filozofia* 12: s. 17-30.
- Lipszyc, Adam. 2011. *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Sebald, W.G. *Pierścienie Saturna*, tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Simmel, Georg. 2006. *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, s. 169-176. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ślawek, Tadeusz. 1995. „Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego ‘Anatomia melancholii’”. *Literatura na świecie* 3: 58-73.
- Starobiński, Jean. 2017. *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria.

⁴² A. Lipszyc, *Rewizja procesu...*, dz. cyt., s. 138.

⁴³ Tamże, s. 141.