

Orbita oka. Melancholia wzroku w *Sedanie* Pawła Hertza i w *Drewnianym koniu* Kazimierza Brandysa

ABSTRACT. Kozłowska Izabela, *Orbita oka. Melancholia wzroku w Sedanie Pawła Hertza i w Drewnianym koniu Kazimierza Brandysa* [Eye Orbit. Melancholy of Sight in Paweł Hertz's *Sedan* and Kazimierz Brandys' *Drewniany koń* (*The Wooden Horse*)]. „Przestrzenie Teorii” 33. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 245–263. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.33.12.

The article concerns the way in which the eye topos functions in Paweł Hertz's *Sedan* and Kazimierz Brandys' *The Wooden Horse*, works representing Polish literature of retribution written in the 1940s. The role of the process of seeing is interpreted by means of the category of melancholy, and the protagonists in these works are presented as melancholics. Standing in front of a window or in the quiet of European museums, members of the intelligentsia do not so much focus on passive contemplation but rather protest against History. The desire to constantly use the eyes has an existential and political sense. Recognition of the phenomenon of a melancholic gaze in the literature of retribution enriches the traditional interpretation of this trend in literature by lending it a new context and allowing rehabilitation of the intellectuals portrayed in it.

KEYWORDS: literature of retribution, intellectual, melancholy, Saturn's child/melancholic, motif of sight/eye, motif of blindness, motif of window/glass, painting and literature, World War II, history, Kazimierz Wyka, Paweł Hertz, Kazimierz Brandys

Wprowadzenie

W kulturze zachodniej oko jest narządem obdarzonym wyjątkowymi cechami, utrwalonymi przez starożytność¹. Uznaje się je nie za zwyczajny organ, ale ośrodek świadomości i odzwierciedlenie osobowości podmiotu. W tradycji wywodzącej się od Kartezjusza traktuje się oko jako pośrednika między myślącą duszą i biologicznym ciałem. Stanowi miejsce graniczne, w którym ludzki organizm łączy się z tym, co wobec niego zewnętrzne – jest „okiem-oknem mrocznego ciała”, spełniającym „rolę wejścia i wyjścia”². Jego funkcja często wiąże się z ewokowaniem przeciwstawnych sensów – jednocześnie chroni i reprezentuje *sacrum*, jak i rzuca urok, prowadzący do

¹ Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 55–57; T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010; A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 51–52.

² M. Bakke, dz. cyt., s. 57.

destrukcji. Spojrzenie mitologicznych bohaterów oczarowuje oraz wyzwala niepokój (Orfeusz, Meduza, Narcyz). W mitologii greckiej równie istotne jak oczy widzące są oczy oślepiene. Za pozbawienie wzroku grozi surowa kara (wieloletnia wędrówka Odyseusza), a sami ślepcy mają ogromny potencjał (Edyp, Tejrezjasz).

Zagadnienie oka jest mocno wpisane w melancholijny nurt literatury polskiej i europejskiej. Proces widzenia to **niezbędny element życia każdego melancholika**, którego istnienie jest nieustannym doświadczaniem wzroku i sprawdzaniem jego możliwości³. Oko uznaje się za podstawowy składnik typowej dla melancholii estetyki, a jego funkcjonowanie w tekstach literackich określa się jako „furia wzroku, ciągła świadomość patrzenia, które samo w sobie jest oddzielnym bytem i o którym można powiedzieć: to patrzą bezosobowe oczy bezosobowej świadomości, *dramatis personae* zredukowanej do oczu, będącej bez śladów bycia”⁴. Chociaż melancholików wyróżnia niezwykła aktywność wzrokowa, to jednak często jej istotę stanowi, paradoksalnie, zaprzeczenie procesu patrzenia – **sytuacja „niewidzenia”**. Skłonność dzieci Saturna do „utrąty” wzroku potrafi przyjąć postać faktycznej choroby oczu bądź wyrażać się irracjonalnym lękiem przed nią⁵. Zwykle jednak „ślepienie” jest znakiem życia duchowego melancholików i nie ma nic wspólnego z formą ich ciał. Odnosi się do zjawiska psychicznej dezintegracji, którą przeżywa każda jednostka melancholijna, i do zakorzenionego w niej wewnętrznego braku. Jean Starobinski, opisując „niewidzący” wzrok melancholika, zwraca uwagę na brak relacji między oglądającym i oglądanym. Nieobecność spojrzenia uznaje za wyraz pragnienia, by jednocześnie „nie widzieć”, jak i „nie być widzianym w zamian”⁶. George Steiner z kolei uważa, że obojętny wzrok podmiotu melancholijnego koresponduje z dwoma rodzajami poznawania świata, których symbolami są: lustro i szyba⁷. Pierwszy system oparty jest na przeświadczeniu, że ludzki umysł projektuje to, co uznajemy za rzeczywistość – gdy się jej przyglądamy, widzimy zatem jedynie własne odbicie. Model drugi zakłada, że proces poznawczy przypomina wyglądanie „przez okno” – obiektywna prawda o bycie jest ukryta

³ Zob. np. P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, oraz M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić” (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 43; tegoż, *Okno i metoda (Flaubert, Baudelaire, Hopper)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 362; tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 25, 34.

⁴ M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić”..., s. 43.

⁵ M. Bieńczyk, *Oczy Dürera (O Zygmuncie Krasińskim i jego listach)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 151–159.

⁶ J. Starobinski, *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 348.

⁷ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 53–58.

w odległym „tam” i można do niej dotrzeć. Motywem łączącym obie teorie jest nieprzejrzyste szkło. Melancholicy wierzą, że „między nami a zamieszkiwanym przez nas światem są zakłócenia”⁸ i człowiek nigdy nie uchwyci sedna rzeczy.

Na oko inteligent melancholik

Niniejsze rozważania są poświęcone aktywności wzrokowej bohaterów *Sedanu* Pawła Hertza i *Drewnianego konia* Kazimierza Brandysa, ukazanej przy użyciu **pojęcia melancholii**. Dzieła te reprezentują tużpowojenną prozę rozrachunków inteligenckich, wyodrębnioną w polskiej literaturze lat czterdziestych XX wieku przez Kazimierza Wykę, często niedocenianą przez badaczy i nieobecną w powszechnej świadomości czytelniczej⁹. Adam Lambert, bohater *Sedanu* Hertza, jest przedstawicielem zamożnego mieszczaństwa, który przed wybuchem II wojny światowej oraz w jej trakcie wiedzie wygodne życie rentiera – podróżuje po Europie, zatrzymuje się w luksusowych hotelach i sanatoriach, a czas spędza w galeriach malarstwa. To właśnie w największych **europejskich muzeach** realizuje marzenie o ciągłej aktywności narządu wzroku. Stojąc przed dziełami mistrzów, z łatwością korzysta z tego podstawowego dla każdego melancholika zmysłu, gdyż obrazy same wymuszają na odbiorcy czynność patrzenia, będącą jedynym narzędziem, za którego pomocą nawiązywany jest z nimi kontakt¹⁰. Z kolei bohater *Drewnianego konia* Brandysa, żeby zaspokoić pragnienie wzrokowej aktywności, znaczną część życia spędza w swym mieszkaniu, **stojąc przy okiennej szybie**. Potrzebę patrzenia przez okno odczuwa już przed wojną – kiedy po śmierci ojca rodzinny majątek ulega uszczupleniu i musi przeprowadzić się z matką na peryferie miasta, od razu zwraca uwagę, że za oknem oficyny, w której zamieszkali, znajdują się „rozłożysty kasztan i mur graniczący z sąsiednim podwórzem” (*DK*, s. 196). Obserwacja świata ukrytego za szybą jest dla niego podstawową formą kontaktu z otoczeniem w czasie okupacji. Każdy dzień rozpoczyna od rozsunięcia zasłon i spojrzenia na zaokienne pejzaże. Chętnie opisuje znajdujący się obok zaułek oraz pracę jeńców, palących w pobliżu śmieci. Okno odnajdujemy w tle wszyst-

⁸ Tamże, s. 55.

⁹ K. Wyka, *Rozrachunki inteligenckie*, [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 181. Korzystam z następujących wydań utworów: P. Hertz, *Porwanie Europy*, [w:] tegoż, *Sedan*, Warszawa 1948; K. Brandys, *Drewniany koń*, Warszawa 1946. Zastosuję skróty: *DK* – K. Brandys, *Drewniany koń*; *PE* – P. Hertz, *Porwanie Europy*; *S* – P. Hertz, *Sedan*.

¹⁰ O roli widzenia w malarstwie pisał np. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 27–28.

kich kluczowych wydarzeń – bohater gołąc się przy nim, zobaczył między innymi, jak Doktor rozmawia z członkami faszystowskiej organizacji, ujrzał namalowane kredą na murze oko, będące symbolem Okręgowej Komendy Odwetu, czy był świadkiem zamordowania Gospodarza.

Krytycy literaccy z lat czterdziestych XX wieku postrzegali teksty zaliczone przez Wykę do nurtu rozrachunków inteligentkich jako książki mówiące jedynie o sytuacji przedstawicieli konkretnej warstwy społecznej w warunkach historycznego przełomu. Taka propozycja recepcji uwarunkowana była polityczną koniunkturą – ukazywano inteligentów w negatywnym świetle, bowiem tego oczekiwali komunistyczni dygnitarze. Dzięki figurze melancholii łatwo dostrzec **uniwersalny wymiar prozy rozrachunkowej**, oczywista staje się **złożoność kondycji psychicznej, egzystencjalnej i politycznej bohaterów**¹¹. Warto uznać melancholię za kategorię interpretacyjną wyjaśniającą istotę aktywności wzrokowej sportretowanych inteligentów, ponieważ pozwala traktować ich szczególny sposób patrzenia jako **wyraz świadomie przyjętej postawy wobec świata i Historii**. Umożliwia tym samym **rehabilitację bohaterów**, których „inteligentność” staje się niewątpliwym atutem – inaczej niż chcieli deprecjonujący ją marksistowskie krytycy literaccy. Analizowanie wymienionych dzieł przy użyciu melancholijnego pryzmatu badawczego jest zasadne także dlatego, gdyż inteligenci wykazują liczne cechy tradycyjnie przypisywane dzieciom Saturna¹² – przywiązywanie dużego znaczenia do procesu patrzenia to tylko jedna z nich.

Oko w oko z Historią

Inteligenci sportretowani w *Sedanie* Hertza i *Drewnianym koniu* Brandysa traktują własną niezwykłą potrzebę patrzenia jako **szansę na nieuczestniczenie w procesie dziejowym**, którego reguł nie akceptują. Adam Lambert wyznaje, że zwiedzanie zabytków i oglądanie dzieł sztuki pociąga go bardziej od obserwowania sceny politycznej. Pobyt w europejskich muzeach postrzega jako alternatywę dla czytania gazet, donoszących o zbliżającej się II wojnie światowej. Gdy na całym kontynencie pachnie

¹¹ Recepcję prozy rozrachunkowej i korzyści z jej odczytywania przez pryzmat kategorii melancholii omawiam w: I. Kozłowska, *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligentkich (1946–1948)*, Poznań 2016.

¹² Melancholię podporządkowano Saturnowi w czasach antycznych. W kanonicznej literaturze melancholijnej planeta ta stała się symbolicznym przedstawieniem egzystencji pogrążonej w smutku. Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, S. Fritz, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 157–182.

„prochem i krwią”, on wdycha tylko „wonne zapachy wody kolońskiej, czystej bielizny i dobrego tytoniu” (S, s. 18) i jest wdzięczny losowi, że może swobodnie przemierzać kraje europejskie, uciekając „przed ogromnym czołgiem ze swastyką” (S, s. 64). W galeriach malarstwa nigdy nie podziwia prac mu współczesnych, jedynie te, które powstały w **odległej epoce historycznej**. Zapewnia to dodatkową izolację od dziejących się właśnie politycznych wydarzeń – jak pisze John Berger: „Gdy «widzimy» pejzaż, to się w nim sytuujemy. Gdybyśmy «widzieli» sztukę dawną, wówczas sytuowalibyśmy się w historii”¹³. Lambert, patrząc na prace dawnych mistrzów, ma pewność, że nie znajdzie na nich niemieckich swastyk, przybывających w przestrzeni publicznej. Obrazy kojarzą mu się z brakiem zmian, gdy się przy nich znajduje, ma poczucie, że czas zatrzymał się – często rozmyśla o „izolacji dzieła sztuki od biegu historii, o jego niezmienności” i traktuje płótna jako pocieszenie „wobec nieustannie zmieniającego się świata” (PE, s. 237). Statyczność sztuki przeciwstawia ruchowi dziejów¹⁴.

Bohater *Drewnianego konia* Brandysa znaczą część życia spędza w mieszkaniu przy okiennej szybie, gdyż ten właśnie rodzaj funkcjonowania pozwala mu trwać w oderwaniu „od wszelkich wstrząsów dziejowych” (DK, s. 9). Rzeczywistość widziana przez okno **nie zmusza do żadnej reakcji**. Podczas patrzenia przez nie egzystencja inteligenta staje się bierną obserwacją. Gdy w pamiętniku melancholik przypomina swoją przeprowadzkę z Prowizorem i szewcową na wieś, nie omawia uwarunkowanych okolicznościami II wojny światowej przyczyn tej przymusowej zmiany miejsca, tylko koncentruje się na krajobrazach, jakie może obserwować przez okno w nowo poznanej okolicy w letnie dni. Kiedy jest świadkiem istotnych wydarzeń, zdobywa się jedynie na to, by „przyłgnąć twarzą do szyby i wbić ręce w ramy okna” (DK, s. 192). W momencie dostrzeżenia czyhającego na Gospodarza niebezpieczeństwa, ostrożnie stuka w szybę i wydaje z siebie okrzyk, którego nikt nie słyszy. Obserwuje śmierć tego bohatera „uczepiony rękami okiennic” (DK, s. 193), po czym traci przytomność. Co ciekawe, okno zapewnia inteligentowi **skuteczną izolację od świata polityki** także z innych względów – w pierwszym roku okupacji w wyniku wypadnięcia przez nie trafia na trzy miesiące do szpitala z uszkodzonym kręgosłupem, wstrząsem mózgu oraz „sercem zobojętniałym na historię” (DK, s. 186). Skutki obrażeń odczuwa przez całą wojnę – gorączka, dreszcze, kłopoty ze

¹³ J. Berger, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 11.

¹⁴ Stosunek Adama do dzieł malarskich zmienia się, kiedy nastąpi w nim wewnętrzna metamorfoza i stanie się wyznawcą ideologii marksistowskiej. Ograniczy wówczas ilość czasu spędzanego w Luwrze, a malarstwo przestanie mu się kojarzyć z zatrzymaniem, zacnie wyrażać przemiany dziejowe.

snem i skłonność do omdleń powracają zawsze, gdy jest świadkiem sytuacji, wynikających z trwania konfliktu zbrojnego i wymagających zajęcia wyraźnego stanowiska (wiadomość o wymuszaniu przez Gospodarza na Prowizorze złożenia donosu na Doktora czy zauważenie zabójstwa Gospodarza). Bohater, wypadając przez okno, zdobywa obiektywne uzasadnienie własnej politycznej bierności i sposób na zagłuszenie wyrzutów sumienia.

Inteligenci, gdy „zaszywiają się” w wiedeńskim muzeum bądź stoją przy okiennej szybie, przypominają melancholijną postać z ryciny Albrechta Dürera *Melancholia I* (1514), która porzuciła codzienne obowiązki i pogrążyła się w zupełnej bezczynności¹⁵. Julia Kristeva jest zdania, że melancholia „zasysa energię i pogrąża nas w smutku”, sprawiając, że „nie mamy już siły, aby cokolwiek zdziałać”¹⁶. Augusto Vitale z kolei przekonuje, że melancholik pełen jest „uczuciem bezsilności czy niemożności chcenia czegośkolwiek”¹⁷ i również wtedy, gdy pragnie zrealizować jakiś cel, doświadcza niezdecydowania. Jego bierność to efekt pesymistycznego obrazu świata i przyszłości. Skoncentrowany na czyhających zagrożeniach boi się wykonać jakiegokolwiek kroku. Marazm bohaterów prozy rozrachunkowej, urzeczywistniający się za pomocą narządu wzroku, należy uznać za **świadomie przyjętą postawę wobec Historii**. Dziecko Saturna, nawet gdy następują przełomowe momenty w losach Polski i świata, **nie chce być homo politicus**¹⁸. Melancholicy nie akceptują bowiem heglowskiej i marksistowskiej

¹⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, dz. cyt., s. 341. O bierności melancholików pisano wielokrotnie – zob. np.: W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 104; M. Bieńczyk, *Oczy Dürera (O Zygmuncie Krasińskim i jego listach)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 157–158; tegoż, *Francuz na wyspie Lesbos (O wierszach saficznych Baudelaire’a)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 257–258; *Przepaście duszy. Rozmowa z Julią Kristevą*, przeł. M. Pieńkowska, „Odra” 2008, nr 4, s. 52; A. Wnuk, *Język – utracony obiekt melancholii*, [w:] *W kręgu melancholii*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole–Wrocław 2010, s. 32; R. Guardini, *O sensie melancholii*, przeł. B. Grunwald-Hajdasz, Poznań 2009, s. 26–27; W. Lepenies, *Melancholia – próba legitymizacji zjawiska*, przeł. P. Dybel, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 1, s. 141; A. Vitale, *Archetyp Saturna, czyli przemiana ojca*, przeł. J. Prokopiuk, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 3, s. 47, 57; A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 48.

¹⁶ A. Wnuk, dz. cyt., s. 32.

¹⁷ A. Vitale, dz. cyt., s. 47.

¹⁸ Problem negatywnego stosunku melancholików do każdej wizji Historii poruszają m.in.: W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 413–425; K. Najdek, *Cytat jako figura myśli. Z retoryki filozoficznej Hamanna i Benjamina*, Nowa Wieś k/Toruń 2010; G. Grass, *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*, [w:] tegoż, *Z dziennika ślimaka*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 1991; M. Bieńczyk, „Dzień przed” (*Uwagi wstępne*), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 21–25; I. Kozłowska, dz. cyt., s. 121–207.

koncepcji Historii. Dzieje, według nich, są pozbawione naczelnego sensu, wypełniają je przypadkowość i chaos, a kierunkiem, do którego zmierzają, nie jest idylliczna przyszłość, ale **stopniowy upadek**. Zatrzymanie się przed dziełem malarskim i przy okiennej szybie to tarcza, którą inteligenci wykorzystują, by się przed nimi chronić. Przestrzeń historyczną, zawsze podporządkowującą sobie jednostkę, próbują ominąć własną melancholią, stającą się „procesem do niej równoległym, rozwijającym się niezależnie i odtwarzającym to, co zostało przez dzieje zniszczone”¹⁹. Aktywność wzrokowa pomaga prowadzić walkę z Historią, a stan melancholijny traktować jako „opozycyjne doświadczenie egzystencjalne”²⁰. Przebywając w zaciszu europejskich muzeów oraz stojąc przy oknie, inteligenci nie tyle oddają się biernej kontemplacji rzeczywistości, co **protestują przeciw II wojnie światowej i systemowi komunistycznemu**, który pojawił się w Polsce po 1945 roku.

Pilnować sensu jak oka w głowie

Dla wyobraźni melancholijnej istotne są alegorie, których dostrzeżenie odgrywa ważną rolę w nadawaniu sensu istnieniu człowieka i świata – trudu podejmowanego chętnie przez dzieci Saturna. Gdy Adam Lambert, bohater *Sedanu* Hertza, spędza czas w muzeach, jego uwagę przykuwają głównie płótna, mogące być **metaforą jego życia**. Związek inteligenta z kilkoma dziełami jest tak silny, że kiedy znajduje się poza murami galerii, przez **ich pryzmat postrzega otoczenie i swoje w nim miejsce**. Świat realny zestawiany z pracami malarskimi nie przybliża go do siebie, przeciwnie – staje się coraz odleglejszy. Za każdym razem, gdy inteligent „przykłada” do niego jakiś obraz, jego namacalność i konkretność zmniejszają się. Adam „ukrywa” samego siebie za dziełami mistrzów, ale też chce, by została nimi „przykryta” otaczająca go rzeczywistość. Po realności **porusza się jak po galerii malarstwa** – zamiast widzieć jej przejawy, z zakamarków pamięci wydobywa obrazy, mogące być jej metaforą. Kiedy spaceruje ulicami zbombardowanej Warszawy, „bolesny krajobraz ruin” od razu przypomina mu „dobrze znany obraz ulubionego malarza” (S, s. 8), a w trakcie zastanawiania się nad odrębnością elementów bytu, myśli o *Pejzażu z upadkiem Ikara* (1557) Pietera Brueghela.

Swoją obojętność na wydarzenia, mające miejsce na ówczesnej europejskiej scenie politycznej, Lambert rozpoznaje na obrazie **Paola Vero-**

¹⁹ M. Bieńczyk, „Dzień przed” (*Uwagi wstępne*), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 23.

²⁰ M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić”..., s. 51.

nese'a *Porwanie Europy* (1580), jaki pojawia się w jego pamięci w czasie podróży pociągiem do Paryża. Wybuch II wojny światowej inteligent porównuje do sytuacji porwania fenickiej księżniczki – kontynent europejski zaatakowali Niemcy, tak jak bohaterkę płótna podstępnie uprowadził Zeus. Adam zauważa wyraz twarzy porwanej Europy, która, podobnie jak jego własna, „nie mówi nic o lęku” (*PE*, s. 182), a zawiera jedynie ślady nudy i spokoju. Ukazana scena ma **charakter alegoryczny**. Lambertowi, jako melancholikowi, jest szczególnie łatwo ją odczytać, bowiem alegorie „są wygodnymi dla wyobraźni melancholijnej figurami retorycznymi z ich światłocieniem, z ich światłem fasady, za którą nic się nie kryje”²¹. Stanowią rodzaj ekspresji typowy dla dzieci Saturna, ponieważ **przypominają maskę, przykrywającą próżnię kosmosu**. Walter Benjamin wskazuje na zależność między melancholią a omawianym środkiem wyrazu:

Smutek to taki stan ducha, w którym uczucie ożywia pusty świat jak maskę, znajdując w jego widoku zagadkową przyjemność. [...] Teorię tego smutku, która zarysowała się jako odpowiednik teorii tragedii, można rozwinąć wyłącznie jako opis świata, widziany oczami melancholika. Uczucia bowiem, jakkolwiek nieokreślone mogłyby się one wydawać świadomemu „ja”, odwzorowują jako zachowanie motoryczne przedmiotową konstrukcję świata²².

Przywiązanie melancholików do alegorii wynika z przyczyn epistemologicznych – z **zajmowania konkretnego stanowiska w sprawie kształtu rzeczywistości**. Dziecko Saturna dostrzega w bycie pęknięcia, twierdzi, że poszczególne jego części istnieją osobno, **nie budują jednolitej całości**. Bohater *Sedanu* wyznaje to wprost: „Oglądałem świat ciekawie i uważnie jak rekonwalescent, niepewny swoich kroków, ale widziałem jeszcze wszystko oddzielnie, nie wiązałem ze sobą fenomenów i dla każdego z nich tworzyłem oddzielną pragmatykę i przewidywałem odrębne cele. Byłem pewien, że świat składa się z oddzielnych zjawisk, niezwiązanych ze sobą, zawieszonych martwo w przestrzeni” (*S*, s. 45). Rzeczywistość oglądana melancholijnym okiem przestaje być księgą prostą do interpretacji, mającą oczywisty sens²³. Melancholik doświadcza **atrofii znaczenia**, prowadzącej często do utraty celu życia²⁴.

Lambert w widokach obserwowanych przez okno pociągu nie dostrzega śladów tak dobrze znanych krajobrazów. Jego wzrok zatrzymuje się przede wszystkim na tych elementach architektonicznego pejzażu, które już uległy

²¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy...*, s. 86.

²² W. Benjamin, *Dramat tragiczny...*, s. 94–95.

²³ W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 72.

²⁴ W. Bałus, *Melancholia a nihilizm*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/melancholia_nihilizm.html> [dostęp: 10.09.2018].

destrukcji lub za chwilę przestaną istnieć. Adama, jak każde dziecko Saturna, fascynują **ruiny** i ma szczególną łatwość odkrywania w nich dodatkowych sensów²⁵. Są one ważnym elementem melancholijnego nastroju, gdyż stanowią „świadczenie kruchości dzieł ludzkich i bezskuteczności ich naprawiania”²⁶. Bohater odczuwa melancholię, ale widzi, że skażona tym stanem jest również Europa, którą cechują „rozpad, powolna entropia, stopniowa ruinizacja”²⁷. Fakt, że rumowisko, w jakie, w wyniku działań wojennych, zamienia się kraje europejskie, Adam rozpoznaje w alegorycznej formie dzieła Veronese’a, nie jest przypadkowy. Ruiny ewokują **podobne treści do alegorii** – wiążą się bowiem z problematyką nieobecności²⁸. Związki między tymi zjawiskami są oczywiste dla Benjamina, który zauważa, że alegorie są „w królestwie myśli tym, czym ruiny w królestwie rzeczy”²⁹. Wojciech Bałus uzupełnia tę definicję, podkreślając, że wyrażają one „próby wtórnego ożywienia martwych fragmentów przez budowę z nich sztucznego gmachu znaczenia”³⁰, rodzą się w wyniku wysiłku nadawania rzeczom sensu, co często czynią melancholicy.

Adam, patrząc na pokrytą gruzami Europę przez pryzmat dzieła sztuki, **próbuje obserwowanym ruinom przypisać znaczenie** – zrozumieć mechanizm procesu dziejowego tak destruktywnie wpływającego na jednostkę i tworzoną przez nią cywilizację. Jednocześnie jednak, projektując na świat zewnętrzny zapisany w pamięci obraz Veronese’a, skutecznie separuje się od otoczenia. Zamiast dostrzegać przejawy realnej rzeczywistości widzi głównie własne wnętrze. Kontemplacja dzieł dawnych mistrzów w muzeach bądź w przestrzeni wspomnień uruchamia sensy wpisane w obrazy przez artystów, ale pozostawia nierozstrzygniętą istotę II wojny światowej, rozgrywającej się za murami galerii i świadomości bohatera. Postrzeganie rzeczywistości poprzez utwory malarskie pomaga natomiast w przeprowadzaniu procesu

²⁵ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 128. Rumowisko w opowiadaniach Hertza zebranych w tomie *Sedan* funkcjonuje w dwojaki sposób – stanowi metaforę Historii i następujących w niej przemian, a także jest konkretną formą, jaką przyjmuje zniszczone w wyniku II wojny światowej miasto. Melancholijny inteligent dostrzega w rzeczywistości historycznej i społecznej zwałisko gruzów.

²⁶ J.J. Jadacki, *Analiza pojęcia melancholii*, [w:] *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii, kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*, red. I. Lorenc, Warszawa 2005, s. 47.

²⁷ J. Nowakowski, *Stambuł Orhana Pamuka – melancholia miasta*, „Polonistyka” 2010, nr 7, s. 42.

²⁸ Zob. J. Starobinski, *Melancholia wśród ruin*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 2, s. 150–151.

²⁹ Cyt. za: W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 46.

³⁰ Tamże.

introspekcji – inteligent umacnia się w przekonaniu, że wobec wydarzeń politycznych chce przyjmować postawę wypełnionej spokojem obojętności.

Całość i część widoczne gołym okiem

Ważną cechą spojrzenia melancholików jest tendencja do wpatrywania się w dal oraz rozpoznawania występujących w niej detali. Bohater *Sedanu* w trakcie wizyt w muzeach najdłużej zatrzymuje się przed obrazami reprezentującymi wczesne, renesansowe malarstwo włoskie, którego melancholijny charakter akcentują liczni badacze³¹. Adam wyznaje, że w twórczości z tamtego okresu fascynuje go rozbudowane **tło krajobrazowe**, plan pierwszy nie przykuwa jego uwagi. Oko inteligenta od razu **wybiega w dal**, nie zauważając tego, co zwykle interesuje odbiorców. Lambert podziwia również pewne płótno flamandzkiego mistrza, którego nazwisko nie pada. Ciekawi go na nim to, co znajduje się **poza jego granicami** – tam bowiem ukryty jest krajobraz, którego odbicie artysta umieścił w namalowanym zwierciadle. Bohater dostrzega go za oknem – też na obrazie nieukazanym. Przedmiotem kontemplacji staje się zatem obiekt nieistniejący w obrębie mieszczańskiego wnętrza i funkcjonujący poza obszarem malarskiego dzieła.

Obserwacja tła zaspokaja wszystkie potrzeby wzroku melancholików, a mianowicie pozwala **patrzeć całościowo**, widzieć jednocześnie każdy element obrazu, bez wyodrębniania któregośkolwiek z nich³². Właśnie w ten sposób patrzy również melancholijna postać wykreowana przez Dürera w przywoływanej już pracy *Melancholia I* (1514). Jej spojrzenie, podobnie jak bohatera *Sedanu*, „nie zatrzymuje się na niczym i wypływa poza ramę, wpatrzone w punkt, w którym spotykają się perspektywicznie zbiegające się linie poszczególnych figur ryciny; spojrzenie widzi je tam, gdzie ich nie ma”³³. Adam, jako dziecko Saturna, ma niezwykłą łatwość wychwytywania z pustki zjawisk o charakterze połowicznym – należących **zarówno do porządku życia, jak i śmierci**. Taką właśnie formę stanowi opisywany wcześniej pejzaż ukazany na obrazie flamandzkiego malarza, którego status jest niejasny – jednocześnie występuje na płótnie, jak i go na nim nie ma. W jeszcze większym stopniu ten rodzaj egzystencji wyróżnia znajdujące się na tym samym obrazie okno – obecne jedynie w wyobraźni inteligenta,

³¹ A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, oraz J. Pollakówna, *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu*, Warszawa 2003, s. 5.

³² M. Bieńczyk, „*Wszystko w świecie tracić*”..., s. 42–45.

³³ Tamże, s. 43.

niewuzględnione nawet w zwierciadlanym odbiciu. Uporczywe patrzenie Lamberta w oddalony horyzont wyraża **pragnienie obcowania z pierwotną nicością**, tą, z jakiej wyłoniły się wszystkie byty. Chce on przebywać w wymiarze czasu i przestrzeni poprzedzającym narodziny świata, nadrzędnym wobec każdego rodzaju istnienia – jego oczy, podobnie jak oczy bohaterki dzieła Dürera, „sprawiają wrażenie wbitych w umieszczoną poza życiem próżnię”³⁴. Emil Cioran w postaci z ryciny *Melancholia I* rozpoznaje istotę rozdartą między doczesnością a sferą *sacrum*³⁵. Wpatruje się ona w dal, gdyż **chce mieć kontakt z wymiarem transcendentnym**, co pogłębia trapiące ją melancholię i samotność. Skończoność człowieka, jak twierdzi filozof, zderzona z ideą nieskończoności „tworzą razem idealne ramy dla melancholii”, która nie mogłaby pojawić się „w przestrzeni ograniczonej, bez otwartej perspektywy”³⁶.

Melancholijne patrzenie w dal koresponduje ze zjawiskiem niewidzenia lub zauważania tylko **pojedynczych elementów obserwowanego świata**. Bohater *Drewnianego konia*, spędzając czas przy oknie, zdaje sobie sprawę, że obszar rzeczywistości dostrzegany z za firanki jest **niezwykle ograniczony**. Obserwacja jeńców, palących na polach śmieci, rodzi w nim retoryczne pytanie: „Cóż więcej mógłbym zobaczyć w smutnym skrawku istnienia, który obejmowało moje okno?” (*DK*, s. 15). Wie, że niezależnie od tego, co aktualnie dzieje się za szybą, ma dostęp jedynie do **fragmentu całości** ukrytego za nią krajobrazu, ale poczucie to nie wywołuje w nim negatywnych emocji. W jego okupacyjnym doświadczeniu na nic więcej nie ma miejsca. Pamięta o tym, wykonując poranne ćwiczenia fizyczne, podczas których „wciągał” do płuc „swoją porcję świata: zaulek, szosę, pole, węgliste chmury i dachy” (*DK*, s. 18). Inteligent wytrwale stoi przy oknie, chociaż widzi raptem skrawek otoczenia, gdyż jako typowy melancholik uważa, że świat stanowi właśnie **zbiór rozsypanych fragmentów**, jakie z łatwością można rozpoznać w obserwowanym pejzażu³⁷. Kontakt z niewielkim obszarem zaokiennego krajobrazu jest formą medytacji bohatera nad bytem, rządzonego przez chaos i przypadek. Szyba okienna, paradoksalnie, nie przybliży go do przestrzeni znajdującej się poza kamienicą, w której mieszka. Mimo że jest przejrzysta, stanowi swoistą **przesłonę**, „która oddziela, nie dopuszcza do tego, co jest za nią, i uniemożliwia posiadanie”³⁸. Podmiot

³⁴ P. Citati, *Saturn i melancholia*, przeł. J. Ugniewska, <<http://odra.okis.pl/article.php/157>> [dostęp: 10.12.2017].

³⁵ E. Cioran, *Samotność i przeznaczenie*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2008, s. 75.

³⁶ Tamże, s. 73.

³⁷ B. Frydryczak, dz. cyt., s. 160, oraz W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 134–135.

³⁸ M. Bieńczyk, „Świat, jaki jest” (*O „Rosji w 1839 roku” markiza de Custine*), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 176.

melancholijny nie ma dostępu do sfery, w jakiej mógłby się zakorzenić, sednem jego egzystencji jest brak realnych punktów zaczepienia. Przywoływane sensory wzmacnia fakt, że bohater *Drewnianego konia* zawsze stoi przy **oknie zamkniętym**, nigdy nie próbuje go otworzyć, a przecież zamknięcie okna „unicestwia to, co pozostaje po drugiej stronie, na zewnątrz”³⁹. Dla sportretowanego inteligenta istotny jest nie tyle obserwowany obiekt, ile sama aktywność wzrokowa. Spędza czas przy oknie nie po to, by poznać otoczenie, ale **aby móc oddawać się czynności patrzenia**. Izoluje go od świata zarówno okienna szyba, jak i jego własny sposób widzenia.

W całościowym oraz „uciekającym” w bok spojrzeniu Adama Lamberta i w wychwytyjącym fragmenty rzeczywistości wzroku bohatera *Drewnianego konia* dostrzegamy dwie typowo melancholijne tendencje. Jedną z nich jest dążenie do **kontaktowania się z przestrzenią braku**. Dzieci Saturna wciąż rozmyślają o nieistniejących miejscach i osobach, a ich „błądny wzrok” jest ku nim skierowany⁴⁰. Pustkę rozpoznają także w obrębie własnego „ja” – ich tożsamość można nazwać „niespełnianym projektem”⁴¹. Zigmunt Freud twierdzi, że melancholia, podobnie jak żaloba, rodzi się w wyniku doświadczenia straty, jednak melancholik, w przeciwieństwie do żalobnika, nieustannie rozpamiętuje utracony obiekt i w pełni się z nim identyfikuje, co sprawia, że jego cierpienie nie ustaje⁴². Fakt, że nie potrafi wyraźnie określić, czego tak naprawdę mu brak, powoduje, że rozpoznaje przedmiot straty wszędzie w otaczającym świecie i każda sytuacja go rani⁴³. Giorgio Agamben poszukując przyczyn przeżywania przez podmiot melancholijny straty, chociaż nic realnego nie zniknęło z jego życia, stwierdza, że dzieje się tak, ponieważ *ego* tylko poprzez doznawanie braku obiektu autentycznie go zdobywa⁴⁴. Inną melancholijną tendencją rozpoznawaną w sposobie patrzenia opisywanych bohaterów jest pragnienie **ucieczki od rzeczywistości namacalnej i bezpośredniej**. Inteligenci wpatrują się w tło malarskiego krajobrazu oraz w świat ukryty za okienną szybą, ponieważ wolą mieć kontakt z tym, co znajduje się w pewnym oddaleniu, niż z tym, co obecne w zasięgu ręki. Nieosiągalne i iluzoryczne „tam” jest dla nich bardziej fascynujące niż fizyczne i bliskie „tu”. Znawczyni melancholijnej problematyki Susan Sontag dowodzi, że do dziecka Saturna nie odnosi się stwierdzenie, iż

³⁹ M. Bieńczyk, *Okno i metoda...*, s. 355.

⁴⁰ P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 13; M. Bieńczyk, *Melancholia i nieśmiertelność (Baudelaire, Kafka, Starobinski, Baudrillard)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii...*, s. 274.

⁴¹ P. Czaplński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 40.

⁴² Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zigmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 306.

⁴³ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy...*, s. 15.

⁴⁴ Zob. A. Wnuk, dz. cyt., s. 32, 34–36.

„jest się zawsze sobą – tam gdzie się jest”⁴⁵. Tęsknota za sferą niedostępną to podstawowe doświadczenie każdego melancholika, który, podobnie jak marzyciel, znajduje się „tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”⁴⁶. Bałus uważa, że dziecko Saturna wie, iż utraciło samo siebie i ma nadzieję w innym miejscu odnaleźć własną tożsamość⁴⁷. Marzenie to jest jednak niebezpieczne – „ja” nie będąc osadzone w niczym realnym, rozmywa się, ginie w fantazmatach⁴⁸.

Gdy piękno wpadnie w oko

Proces patrzenia podmiotu melancholijnego wiąże się z dążeniem do doświadczania przyjemności estetycznej. Adam Lambert pragnie przeżywać ten stan przede wszystkim w muzeach, kiedy kontempluje dzieła sztuki. Aby oglądanie obrazów mogło być wystarczająco intensywnym **obcowaniem z pięknem**, musiało odbywać się w odpowiednich warunkach – wówczas, „gdy światło późnej zimy, przesączaając się przez mleczne szyby galerii, pozwalało odróżniać formy i barwy dokładniej niż o jakiegokolwiek innej porze dnia” (S, s. 46). Zanim bohater wchodzi do środka wiedeńskiego muzeum, zatrzymuje się na zewnątrz, by podziwiać architektoniczny układ rozległego placu, w którego centrum stoi pomnik Marii Teresy, a po obu stronach umieszczone są symetrycznie dwa identyczne gmachy – galerii malarstwa i muzeum historii naturalnej. Patrzy również na zielony grynszpan oplatający ogrodzenie oraz na pęknięcie w kamiennym schodku. Doświadczanie piękna odbywa się zatem jeszcze przed murami galerii. O tym, że sytuacja taka może mieć miejsce w różnych okolicznościach, świadczą momenty, gdy Lambert zauważa estetyczny wymiar przedmiotów użytkowych. Kiedy przygląda się mapie Europy w trakcie planowania trasy kolejnej podróży, jego uwagę przykuwają kolory geograficznych obiektów. Dostrzega, że stary kontynent otoczony jest morzami o odmiennych barwach: w pobliżu kanału La Manche widnieje odcień „bury”, Adriatyk jest błękitny, a morze Marmara – czarne. Z prawej strony Europa przylega natomiast „jak ucho gliniastego dzbana do ciężkiego, brunatnego naczynia Azji” (S, s. 7).

⁴⁵ S. Sontag, *Fragmety estetyki melancholii*, przeł. S. Magala, „Koniec Wieku” 1990, nr 1, s. 71.

⁴⁶ M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] *tejże, Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, red. M. Czerwińska, t. 3, Kraków 2001, s. 198.

⁴⁷ W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 138.

⁴⁸ M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma...*, s. 199–200.

Doznawanie wzrokowej przyjemności jest istotne także dla bohatera *Drewnianego konia* – nawet ograniczony rozmiarowo zaokienny krajobraz, na jaki codziennie patrzy, musi skrywać w sobie pewne walory. Ten, który inteligent obserwuje przez okno pokoju w przemysłowej dzielnicy na przedmieściach miasta, diametralnie różni się od widoków, z jakimi stykał się w domu rodzinnym. Kontrast jest tak duży, że pragnie ludzić się, iż jego życie w zaułku to tylko chwilowy pobyt w hotelu. Chociaż trwa II wojna światowa, on stara się przez okienną szybę widzieć jedynie składający się ze zmieniających się elementów pejzaż, w którym odnajduje piękno. Cieszy się, że dom stojący w pobliżu jego kamienicy został zburzony w wyniku działań zbrojnych, gdyż dzięki wyłomowi w murze może oglądać wiejski pejzaż i życie toczące się na szosie. Kiedy jesienią zauważa jeńców palących na polach śmieci, nie interesuje go aspekt polityczny i moralny tej sytuacji. Jest poruszony tylko **urokiem dostrzeżonej sceny**, patrzenie na płonący ogień, zwęglone szczątki wirujące w powietrzu „niby czarny śnieg”, a także dym, który „rozczipierał się wśród krzaków i szukał sobie krętych dróg, niechętnie mieszając się z niebem, szarym i ciężkim jak proch” (*DK*, s. 15), **dostarcza mu prawdziwej wzrokowej satysfakcji**. Gdy mężczyźni pewnego listopadowego dnia nie pojawiają się, bohaterowi wyraźnie ich brakuje, czuje, że został zakłócony rytuał, któremu się codziennie oddawał. I znów, nie myśli o przyczynie odejścia więźniów, koncentruje się wyłącznie na emocjach rodzących się w jego świecie psychicznym, niezaspokojonej potrzebie obcowania z pięknem. W dostrzeganiu uroku natury nie przeszkadza mu świadomość trudnej dla Polski sytuacji politycznej – fakt, że Niemcy zwiększyli właśnie represje wobec mieszkańców miasta. Umieszczona w pamiętniku wzmianka na temat narastającego stanu zagrożenia wydaje się tylko pretekstem do wyrażenia zachwyty zmieniającą się porą roku i nową barwą promieni słonecznych, w których światło, jak pisze inteligent, hełmy i lufy karabinów mogą pięknie błyszczeć. Sensualny opis jesieni pokazuje, że oko melancholika chętnie **dostrzega kolory i kształty**:

Ta jesień była zmienna, ukazywała całą swą rozpiętość, od wichru i deszczu po spokojny błękit, smukłe dymy z dachów i dalekie szczekanie od ziemi za szosą. Czasem powietrze było tak czyste, że wzgórze, widoczne z mych okien, wydawały się bliższe o krok. Ale ich lesiste grzbiety wnikały w mgłę; chłodne, blade niebo rozcieńczało ich kontur. Jednak jesień. Listopad wschodził (*DK*, s. 114).

Wrażliwość estetyczna bohatera, mogąca realizować się przy pomocy zmysłu wzroku, ujawnia się również wówczas, gdy opisuje znajdujące się w pobliżu jego okna ruiny. Chociaż na miejscu rumowiska przed wojną stał budynek użyteczności publicznej, nie stanowi ono dla niego znaku znisz-

czenia polskiej administracji, symbolu utraty niepodległości. Jest jedynie nastrojowym elementem otoczenia – jego belki przypominają „ścięte pnie”, a cegły mają kolor „skał o zachodzie słońca” (*DK*, s. 13).

W sposobie patrzenia, jaki reprezentują inteligenci, rozpoznajemy wszystkie cechy wyróżnionej przez Ciorana **estetycznej postawy wobec świata**, będącej właściwością dzieci Saturna i charakteryzującej się „kontemplacyjną pasywnością, która, nie kierując się żadną normą ani kryterium, smakuje z życia wszystko to, co najsubiektywniej jej odpowiada”⁴⁹. W egzystencji melancholików **silna potrzeba obcowania z pięknem przeplata się z indywidualną percepcją rzeczywistości**, przejawiającą się w dostrzeganiu wybranych elementów otoczenia. Wyjątkowa estetyczna wrażliwość cechująca każdy podmiot melancholijny została opisana pierwszy raz przez Arystotelesa, utożsamiającego ze sobą *furor melancholicus* i *furor divinus*⁵⁰. Filozof wskazuje na melancholijną chęć kontaktu z pięknem, gdy pyta w *Problemata Physica*: „Dlaczego wszyscy nadzwyczajni mężowie w filozofii, polityce, poezji czy w sztukach okazują się melancholikami?”⁵¹. Problem związku piękna i melancholii odnajdujemy w pismach Marsillia Ficina, podkreślającego udział stanu melancholijnego w procesie twórczym⁵². O łączności między melancholią i sztuką mówi również Kristeva, gdy zauważa, że „w znaczeniu ogólnie przyjętym melancholia jest rozumiana jako «pustka duszy», *spleen*, nostalgia, która odbija się echem w sztuce i literaturze, a która, pozostając swego rodzaju niedomaganiem, przywdziewa często szatę subtelnej piękności”⁵³. Semiołozka jest przekonana, że „piękno zrodziło się w krainie melancholii, która jest harmonią odnalezioną ponad rozpaczą”⁵⁴. Już samo podstawowe dla opisywanego stanu przeżycie utraty, jak dowodzi Freud, stanowi istotny element doświadczenia estetycznego⁵⁵. Korelację między melancholią, pięknem i kruchością bytu podkreśla też Vitale, twierdząc, że w melancholijnej kontemplacji rzeczy „najbardziej pożądane dobro łączy się z nieuchronną zagładą”⁵⁶. Bliskość interesujących nas pojęć jest oczywista nie tylko dla filozofów czy psychoanalityków – mówią o niej również poeci i pisarze. Według Charles’a Baudelaire’a piękno to pozytywna strona melancholijnego

⁴⁹ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. i wstęp I. Kania, Kraków 1992, s. 63.

⁵⁰ A. Kuczyńska, dz. cyt., s. 142.

⁵¹ Cyt. za: L.F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 11.

⁵² A. Vitale, dz. cyt., s. 49.

⁵³ *Przepaście duszy...*, s. 51.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 17–31.

⁵⁶ A. Vitale, dz. cyt., s. 49.

cierpienia⁵⁷, a Edgar Allan Poe uważa, że melancholia jest podstawową tonacją piękna⁵⁸.

Zakończenie, czyli co inteligent ma na oku

W zaprezentowanych tekstach rozrachunkowych praca wzroku, mimo że realizowana jest w odmiennych warunkach, to **ma podobny charakter i pełni analogiczne funkcje**. W *Sedanie* Hertza oraz w *Drewnianym koniu* Brandysa doskonale koresponduje ona z **melancholijną wrażliwością głównych bohaterów** – odnosi się do takich właściwości ich kondycji egzystencjalnej jak: tęsknota za odległą przestrzenią, potrzeba oddawania się biernej kontemplacji otoczenia, próba nadania sensu rzeczywistości czy przeprowadzanie procesu introspekcji. Wzrok inteligentów przyciągają rumowiska, gdyż, jako melancholicy, wolą obcować z brakiem niż z pełnią, łatwiej im rozpoznać kształty nicości niż kontury namacalnego świata. W ich percepcji rzeczywistości ważny okazuje się również kontakt z pięknem i postrzeganie otoczenia przez pryzmat dzieł sztuki. Bohaterowie wykorzystują aktywność wzrokową nie tylko, aby **określić własną tożsamość egzystencjalną, ale także do zdefiniowania swojego stosunku do kwestii politycznych**. Chociaż zaciszne europejskich muzeów i okienna szyba to miejsca kojarzące się z wyjątkową pracą wzroku, właśnie tam doświadczają często stanu „niewidzenia” – **tracą zdolność dostrzegania Historii**. Ich oczy zaczynają „ślepnąć” zawsze wtedy, gdy konieczne jest zauważanie szczegółowych śladów wojennej codzienności. Można metaforycznie stwierdzić, że nie patrzą na przejawy II wojny światowej, gdyż nie chcą, aby Historia „spojrzała” na nich. Galerie malarstwa oraz okno skutecznie izolują inteligentów od życia toczącego się na ulicach miast, kreują strefę, w której łatwo wieść bezpieczne i ahistoryczne istnienie. Także kontakt wzrokowy z jak najdalszymi krajobrazami – zarówno tymi funkcjonującymi na obrazach dawnych mistrzów, jak i dostrzeżonymi przez okienną szybę – sprawia, że świat polityki staje się niewidoczny, nie zagraża wewnętrznej integralności oraz suwerenności inteligentów. Zjawisko melancholijnej „ślepoty” w prozie rozrachunkowej nie dotyczy tylko protestu bohaterów przeciw porządkowi dziejów, ale wynika również z **subiektywnego postrzegania rzeczywistości obrazów malarskich oraz tej, widzianej przez okno** – bohaterowie koncentrują się wyłącznie na elementach świata, dotyczących ich nastroju, emocji czy światopoglądu.

⁵⁷ Cyt. za: tamże.

⁵⁸ Cyt. za: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 216.

Melancholia sprawdziła się jako kategoria interpretacyjna wyjaśniająca istotę aktywności wzrokowej inteligentów sportretowanych w *Sedanie* Hertza i w *Drewnianym koniu* Brandysa. Postrzeganie prozy rozrachunkowej przez jej pryzmat czyni nieaktualnymi zarzuty stawiane bohaterom przez powojenną krytykę literacką. „Intelligenckość” staje się **nie tyle wyróżnikiem społecznego pochodzenia, co świadectwem budowania wielowymiarowej relacji z własnym „ja”, światem i Historią**. Bierność, zarzucana inteligentom tuż po wojnie, to konieczny warunek doświadczania złożoności egzystencji historycznej i tej w najgłębszym sensie ludzkiej. Zewnętrzna nieruchomość bohaterów patrzących na dzieła malarskie oraz zaokienne krajobrazy jest niezbędną, by mogła odbywać się w ich przestrzeni wewnętrznej **praca umysłowa i emocjonalna**. Stanowi dowód, że istnienie inteligentów, których melancholijne oczy potrafią zarówno patrzeć, jak i ślepnąć, jest wielokształtne i trudne do zamknięcia w jednoznaczne klasyfikacje. Widzimy zatem, że literatura rozrachunkowa z lat czterdziestych ma szansę zadziwić współczesnego odbiorcę bogactwem ukrytych w niej treści i nie warto o niej zapominać w trakcie dokonywania czytelniczych wyborów.

BIBLIOGRAFIA

- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Bałus W., *Melancholia a nihilizm*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/melancholia_nihilizm.html> [dostęp: 10.09.2018].
- Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Banowska L., *Paryż „Pasaży” Waltera Benjamina – u progu nowoczesności*, [w:] *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*, red. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Poznań 2009.
- Benjamin W., *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Berger J., *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997.
- Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Bieńczyk M., „Wszystko w świecie tracić” (*O „Marii” Antoniego Malczewskiego*), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńczyk M., *Francuz na wyspie Lesbos (O wierszach saficznych Baudelaire’a)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

- Bieńczyk M., *Melancholia i nieśmiertelność (Baudelaire, Kafka, Starobinski, Baudrilard)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Bieńczyk M., *Oczy Dürera (O Zygmuncie Krasińskim i jego listach)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńczyk M., *Okno i metoda (Flaubert, Baudelaire, Hopper)*, [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Brandys K., *Drewniany koń*, Warszawa 1946.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, przeł. i wstęp I. Kania, Kraków 1992.
- Cioran E., *Samotność i przeznaczenie*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2008.
- Citati P., *Saturn i melancholia*, przeł. J. Ugniewska, <<http://odra.okis.pl/article.php/157>> [dostęp: 10.12.2017].
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Dybel P., *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Földényi L.F., *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
- Grass G., *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*, [w:] tegoż, *Z dziennika ślimaka*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 1991.
- Guardini R., *O sensie melancholii*, przeł. B. Grunwald-Hajdasz, Poznań 2009.
- Hersant Y., *Czerwona melancholia*, przeł. M. Bieńczyk, „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 2.
- Hertz P., *Porwanie Europy*, [w:] tegoż, *Sedan*, Warszawa 1948.
- Hertz P., *Sedan*, [w:] tegoż, *Sedan*, Warszawa 1948.
- Jadacki J.J., *Analiza pojęcia melancholii*, [w:] *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii, kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*, red. I. Lorenc, Warszawa 2005.
- Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Janion M., *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] tejże, *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 3, Kraków 2001.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Klibansky R., Panofsky E., Fritz S., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.
- Kozłowska I., *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligenckich (1946–1948)*, Poznań 2016.
- Kristeva J., *Nerval „El Desdichado”*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Kuczyńska A., *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999.
- Lepienie W., *Melancholia – próba legitymizacji zjawiska*, przeł. P. Dybel, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 1.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Najdek K., *Cytat jako figura myśli. Z retoryki filozoficznej Hamanna i Benjamina*, Nowa Wieś k/Torunia 2010.

- Nowakowski J., *Stambuł Orhana Pamuka – melancholia miasta*, „Polonistyka” 2010, nr 7.
- Panofsky E., *Trzy ryciny Albrechta Dürera „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melancholia I”*, przeł. P. Ratkowska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Pollakówna J., *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu*, Warszawa 2003.
- Przepaście duszy. Rozmowa z Julią Kristevą*, przeł. M. Pieńkowska, „Odra” 2008, nr 4.
- Sontag S., *Fragmenty estetyki melancholii*, przeł. S. Magala, „Koniec Wieku” 1990, nr 1.
- Sontag S., *Pod znakiem Saturna*, przeł. W. Kalaga, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2017.
- Starobinski J., *Melancholia wśród ruin*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 2.
- Steiner G., *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.
- Swoboda T., *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010.
- Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Vitale A., *Archetyp Saturna, czyli przemiana ojca*, przeł. J. Prokopiuk, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 3.
- Wnuk A., *Język – utracony obiekt melancholii*, [w:] *W kręgu melancholii*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole–Wrocław 2010.
- Wyka K., *Rozrachunki inteligentkie*, [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zaleski M., *Nostalgia, siostra melancholii*, „Nowa Res Publica” 1994, nr 6.

