MELANCHOLIA W POEZJI POLSKIEJ PO 1989 ROKU

Alina Świeściak

universitas

34

MELANCHOLIA W POEZJI POLSKIEJ PO 1989 ROKU

Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.
Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

W przygotowaniu:

Tom 35 Małgorzata Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*

Tom 36 Monika Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*

MELANCHOLIA W POEZJI POLSKIEJ PO 1989 ROKU

Alina Świeściak

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach

© Copyright by Alina Świeściak and Towarzystwo Autorów

ISBN 97883-242-1440-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002 Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem w literaturze polskiej XX wieku") i Ryszarda Nycza („Polska nowoczesność: poetyka i kultura").

www.universitas.com.pl

WSTĘP

W polskich pracach kulturologicznych nie sposób dziś nie natknąć się na słowo „melancholia". Wydaje się wręcz, że mamy do czynienia z jakąś melanchologiczną modą. Przeglądając niemieckie, francuskie czy angielskie bibliografie zagadnienia, dostrzeżemy od razu, że w zachodniej refleksji kulturowej melancholia – poczynając od słynnej siedemnastowiecznej *Anatomii melancholii* Burtona – niemal w ogóle nie wypadła z obiegu, w Polsce natomiast zainteresowanie tą kategorią estetyczną właściwie dopiero niedawno się narodziło (z psychologicznym aspektem melancholii jest, rzecz jasna, lepiej, ponieważ zainteresowanie nim zostało wymuszone przez społeczne zapotrzebowanie[1]). Właśnie w fakcie, że polski „nurt melanchologiczny" (jako rodzaj metarefleksji) jest stosunkowo młody, należy pewnie upatrywać przyczyn zainteresowania, jakie budzi. W rozważaniach kulturologicznych melancholia pojawiła się u nas chyba wraz z książką Anny Zeidler-Janiszewskiej *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*[2], zaś do badań literaturoznawczych w tym zakresie niekwestionowanym impulsem stał się świetny esej Marka Bieńczyka *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*[3] (i równie świetna, choć nie tak znana książka *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*[4]). W przeciwieństwie do Zeidler-Janiszewskiej, która w melancholii upatruje mniej interesującej, bo mniej konstruk-

---

[1] Myślę, oczywiście, o książce Antoniego Kępińskiego *Melancholia* (Warszawa 1979), po której przyszły książki innych autorów, poświęcone różnym aspektom depresji.

[2] Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

[3] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.

[4] Tenże, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

tywnej (od żałoby) postawy wobec kultury współczesnej (jej cechą jest bowiem powtarzana za Adornem bezwarunkowa krytyka kultury, wielokontekstowa analiza kresu estetyki, nieprowadząca do zrozumienia jej najnowszych fenomenów i, co oczywiste, skrajnie pesymistyczna), Bieńczyk w „powrocie melancholii" widzi szansę dla współczesności, która może się przejrzeć w melancholicznym krzywym zwierciadle. Dla Zeidler-Janiszewskiej melancholia byłaby więc rodzajem myślenia może niezbyt konstruktywnego, ale na pewno koniecznego do uwzględnienia w diagnozowaniu przyszłości kultury, dla Bieńczyka – stanowczo czymś więcej: formą jej samoświadomości, a może nawet przejawem kompensacji współczesnej kultury, która to, co wyparte z jej obiegu podstawowego (z oczywistym dla niego kontekstem konsumpcji), wprowadza – dla równowagi – w nurcie mniej oficjalnym, poza-medialnym.

Po to, by zastanawiać się nad fenomenem współczesnej (ponowoczesnej) melancholii, trzeba najpierw zdać sobie sprawę z pewnej ewolucyjności tej kategorii. Od interpretacji czysto psychologicznej (a więc od pierwszych jej interpretatorów: Hipokratesa i Arystotelesa, a następnie Burtona i, rzecz jasna, Freuda), która nie straciła na ważności (o czym mogą świadczyć na przykład prace Julii Kristevej), przeszła ona drogę do interpretacji kulturologicznej, estetycznej i społecznej. Dzisiaj – jak w przypadku książki Anny Zeidler-Janiszewskiej – kategoria ta wspomaga często diagnozowanie kultury. Bywa wykorzystywana w analizach przewartościowań w obrębie kultury najnowszej, także jej przejścia od modernizmu do postmodernizmu. Co nie mniej ważne – i co wydaje się konsekwencją jej „imperialności" – z kategorii bliskiej jednoznaczności (jako znamienia nieoszacowanej i nieodzyskiwalnej straty, która posiada określony zespół przejawów) wyewoluowała ona w pojęcie wieloznaczne, w odniesieniu do którego nie tylko trudno ustalić obiekt straty, ale i trudno go jednoznacznie jako taki zwaloryzować. Dlatego właśnie melancholia nieźle przylega do labilnej sytuacji współczesnej kultury i również dlatego stała się ona kategorią filozoficzną[5].

---

[5] Takie rozumienie, za René Dervaux, sugeruje Mieczysław Dąbrowski. Zob. tegoż, *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, „Anthropos?" 2007, nr 8–9 (albo: http://www.anthropos.us.edu.pl/texty/dabrowski.htm).

Dwudziestowieczne tradycje melancholii w poezji polskiej

Co oczywiste, polska poetycka melancholia nie narodziła się wraz z przełomem 1989 roku. Jako że melancholia jest naturalną dyspozycją podmiotu, a od czasu do czasu również, by tak rzec, dyspozycją kultury, polską listę poetów melancholików otwierałyby zapewne nazwiska średniowiecznych twórców spod znaku *vanitas*. Także w okresach, w których myślenie „ciemnymi kategoriami" nie dominuje, można wskazać autorów, którzy wyłamując się z konwencji obowiązujących w głównym nurcie literatury swojej epoki, ujawniali jej skrywane lęki. Już jednak od początku XX wieku melancholia jest trwałą „przypadłością" polskiej literatury (jakkolwiek raz wyraźniejszą, raz mniej rzucającą się w oczy). Przełom XIX i XX wieku, z jego dekadenckimi nastrojami, obfituje w poetyki spod znaku melancholii (nie ma nawet sensu wskazywanie konkretnych nazwisk, tak wielu poetów należałoby wymienić). Nie mniej obficie, a stanowczo bardziej interesująco wygląda polska mapa poetyckiej melancholii w dwudziestoleciu międzywojennym. Bardziej interesująco z tego względu, że ciemne dykcje coraz bardziej się dywersyfikują i przybierają coraz bardziej skomplikowane formy. O niektórych z międzywojennych poetów w kontekście melancholii zresztą już pisano (przede wszystkim o Lechoniu, ale również o Sebyle, Czechowiczu czy Tuwimie)[6]. Ci zaś, którzy stanowczo domagaliby się takich opracowań, bo są one niepełne, to na przykład Jarosław Iwaszkiewicz czy Kazimierz Wierzyński. Ich melancholie zresztą przełamują ramy epoki, w twórczości powojennej tym bardziej widoczne. Powojenny Iwaszkiewicz jest (w wielkim skrócie) przede wszystkim poetą starości i śmierci, zaś Wierzyński – nieprzezwyciężalnej samotności.

---

[6] Zob. J. Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001; J. Piotrowiak, *Ciemny nurt mojego życia... O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008; P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007; *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.

Liryka wojenna to kolejny obszar szczególnej melancholicznej aktywności. Co prawda, jedyną bohaterką książki z melancholią w tytule jest Zuzanna Ginczanka[7], ale o podobnych akcentach w twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego[8], Tadeusza Gajcego[9] czy Jerzego Kamila Weintrauba[10] również pisano (tyle że niekoniecznie wydobywając tę kategorię na plan pierwszy).

Spośród melancholijnych poetów drugiej połowy XX wieku wymienić należy na pewno Halinę Poświatowską[11], Ewę Lipską[12], Annę Świrszczyńską[13], w twórczości których kategoria ta wchodzi w skomplikowane relacje z cielesnością, seksualnością i śmiercią[14]; Rafała Wojaczka, ze słabym podmiotem jego liryki, uwikłanym w taedyjne przestrzenie i chorobliwe relacje z matką; Stanisława Czycza, poetę bliskiego „bolesnej mowy" depresji[15].

Może nieco bardziej kontrowersyjni wydają się w tym kontekście Miron Białoszewski (z jego tłumioną myślą o przemijaniu,

---

[7] Zob. A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.

[8] Zob. np. J. Święch, *Wstęp*, w: K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Święch, Wrocław 1989.

[9] Zob. np. S. Bereś, *Uwięziony w śmierci: o twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992; B. Maj, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992.

[10] Zob. M. Piotrowiak, *„Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatruł?". Tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba*, Katowice 2009.

[11] Na temat melancholii w poezji Poświatowskiej zob. np. A. Frania, *Halina Poświatowska. Eksperyment melancholiczny*, w: tegoż, *Poświatowska, Marjańska, Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia-ziemia-ziemia*, Częstochowa 2006.

[12] O kategoriach pokrewnych melancholii w odniesieniu do poezji Ewy Lipskiej pisali: A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w poezji Ewy Lipskiej*, w: tejże, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996; G. Olszański, *Śmierć udomowiona: szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Katowice 2006.

[13] R. Stawowy, *„Gdzie jestem ja sama". O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

[14] O trudnych relacjach cielesności, emocjonalności i różnych języków tradycji w odniesieniu do tych i wielu innych poetek XX wieku (z uwzględnieniem wątków melancholicznych) pisała ostatnio Anna Legeżyńska. Zob. A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki miłosnej*, Poznań 2009.

[15] *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*, zebrał i oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.

z pojawiającymi się w końcowej fazie twórczości wątkami chorobowymi i śmiertelnymi), Zbigniew Herbert (i jego unieważnienie teraźniejszości na rzecz „wiecznej przeszłości") czy Stanisław Barańczak[16], których twórczość niebezpośrednio kojarzy się z ciemnymi tonami melancholii, ale gdzie są one dosyć wyraźnie obecne, co odnotowała zresztą Anna Legeżyńska w *Geście pożegnania*[17].

To zapewne tylko część polskiej dwudziestowiecznej melancholii, jej konkretne przejawy z całą pewnością warte są szczegółowego omówienia, na które nie ma, niestety, miejsca w tej książce[18].

Etiologia współczesnej melancholii

Zadajmy w końcu właściwe pytania: co dla najnowszej polskiej poezji stanowi obiekt straty i jaki obraz współczesnej melancholii ona oferuje? I odpowiedzmy najpierw pośrednio, za Zeidler-Janiszewską: „po pierwsze, [obiektem straty jest tu] model kultury nowoczesnej, który odchodzi w przeszłość lub, ostrożniej mówiąc, znacząco zmienia zakres swego oddziaływania. W grę wchodzi też, po drugie, wyróżniony fragment tego modelu, który przyczynił się w pewien sposób do transformacji nowoczesnej kultury – sztuka dwudziestowiecznych awangard artystycznych"[19]. Zajmijmy się odchodzącym w przeszłość modelem kultury[20]. A właściwie samą przeszłością.

---

[16] Bohater melancholicznego szkicu Piotra Śliwińskiego. Zob. P. Śliwiński, *Melancholik pod krawatem*; tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 173–184.

[17] Bohaterami jej książki są również Iwaszkiewicz, Różewicz i Lipska. Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

[18] Na melancholiczne opracowanie czekają też poeci drugiego planu, spośród których wyróżnia się na pewno Marian Ośniałowski, reprezentujący baudelaire'owsko-verlaine'owski model wyobraźni, zaprawiony językową ludowością i kolokwialnością.

[19] A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą*..., s. 7–8.

[20] Awangardowość jako obiekt straty wydaje się natomiast w polskiej poezji najnowszej co najmniej problematyczna. Najogólniej rzecz ujmując, nie jest ona

Przeszłość to w ponowoczesności, można powiedzieć, podwójny agent. Ponowoczesność objawiła na niespotykaną dotąd skalę jej ambiwalencję. Jedni, na przykład Hermann Lübbe, mówią o muzealizacji nowoczesności. To „samouhistorycznienie" (według tego badacza przeszłość nigdy jeszcze w tak oczywisty sposób nie zawładnęła teraźniejszością, jak tego doświadczamy dzisiaj) jest związane ze stale zmniejszającym się dystansem pomiędzy tym, co stare, i co nowe, a co za tym idzie – z alienacją naszego coraz szybciej starzejącego się doświadczenia[21]. Inni, na przykład Frederic Jameson, zwracają uwagę na iluzoryczny charakter tych powrotów. Zdaniem amerykańskiego krytyka i socjologa, nostalgiczność postmodernizmu powodowana jest nieumiejętnością radzenia sobie zarówno z teraźniejszością, jak z historią. A zatem to nie historia stała się obiektem naszych tęsknot, ale jej, można by rzec, symulakryczne przetworzenie, konstrukt będący efektem działania stereotypów estetycznych i społecznych wmówień. To nie historia, ale tak pojęty historyzm wywołuje zatem falę nostalgii. Nie tęsknimy – mówi Jameson – za przeszłością, ale za jej kulturowo, a dzisiaj: popkulturowo, przetworzonymi obrazami[22].

Melancholii, jak się wydaje, odpowiada tylko pierwszy, terapeutyczny, sposób traktowania historii, a jednak należy chyba uznać, że drugi, deziluzyjny model to nieodmiennie rewers pierwszego. Świadoma tego będzie jednak dopiero melancholia ponowoczesna, która wie, że nie mamy dostępu do „prawdziwej" historii, a tylko do jej aktualnych konstruktów[23]. Stąd pesymistyczne – i melancho-

---

postrzegana w kategoriach braku, ponieważ albo po prostu o awangardę poeci się nie upominają (tak jest we wszystkich modernistycznych poetykach kontynuatorskich), albo problematyzują jej możliwość, kontynuując – na tyle, na ile to możliwe – jej projekt (jak w przypadku poetyki np. Andrzeja Sosnowskiego). Kwestia ta wymagałaby oddzielnego omówienia.

[21] Zob. H. Lübbe, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, w: *Estetyka w świecie*. Wybór tekstów, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1993, s. 7–29. Zob. na ten temat również: A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą...*, s. 54–56.

[22] Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm – antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedmowa R. Nycz, Kraków 1998, s. 190–213. Zob. również: A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą...*, s. 54–56.

[23] Bodaj jako pierwszy na ten konstrukcyjny aspekt historii zwrócił uwagę Hay-

lijne zarazem – ujęcie historii jako procesu bezcelowego, nieskończonego w jego niespełnieniu. Tak Bieńczyk postrzega melancholię romantyczną[24], tak też można ją rozumieć i dziś, kiedy historia przez własnych analityków została zaprzeczona jako obszar kształtowania się i podtrzymywania sensu.

Analizując fenomen melancholii romantycznej, Marek Bieńczyk widzi w niej, co prawda, *via negativa*, ale jako stan bezpośrednio poprzedzający odrodzenie i przemianę. Melancholia romantyczna byłaby więc właściwa dla pewnej kulturowej fazy przejściowej, znamionowałaby schyłek i zapowiadała początek. Podobnie słaby melancholijny podmiot byłby podmiotem sprzed metamorfozy, podmiotem zapowiadającym nowe, silniejsze jego wcielenie. Nietrudno rozszerzyć diagnozę Bieńczyka – i stwierdzić, że melancholia jako stan niemożności ustanowienia jakiejkolwiek immanencji, afirmacji, jako konieczność unieobecniania, bywa charakterystyczna dla każdej fazy przejściowej. Każdej przejściowości towarzyszy wszak niepewność podmiotu i rozchwianie, labilność kategorii uznawanych dotychczas za pewne i oczywiste. Stąd melancholia modernistycznego przełomu, stąd melancholia wszystkich *fin de siècle*'ów. A zatem i polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych XX i pierwszych XXI wieku, która byłaby odpowiedzią nie tylko na chorobę historyzmu, utratę wiary w historię, ale zapewne również brak stabilności społecznej, konieczność życia w stanie ryzyka (o którym Giddens mówi jako o konsekwencji nadwyżki życiowych możliwości, permanentnej konieczności dokonywania wyborów[25]), zmianę statusu i upadek autorytetu intelektualistów, którzy ustąpili miejsca ekspertom i tłumaczom, absolutyzowany konsumpcjonizm wreszcie, który

---

den White w znanej książce *Metahistory* (1973), który proponuje, by na historiografię patrzeć jak na dzieło literackie, historia bowiem jest nam dostępna wyłącznie poprzez język. Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, M. Loba, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

[24] Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera*..., s. 20.

[25] Konieczność tę zakłada „refleksyjny projekt tożsamości", polegający na narracyjnych uzgodnieniach, nieodzownie związany z „separacją doświadczenia" i „kulturą ryzyka". Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość, „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.

czyni nas wyłącznie kupcami na rynku kultury. Analizując tę sytuację, Zygmunt Bauman jeszcze jednej przyczyny wyobcowania człowieka współczesnego z teraźniejszości i relacji społecznych upatruje w jego uwikłaniu w sprzeczne strategie tożsamości – nowoczesności z jej chęcią panowania i dążeniem do racjonalnego ładu (gdzie tożsamość jest przedmiotem ścisłej konstrukcji) oraz ponowoczesności z jej ucieczką od trwałych, jednoznacznych projektów, zastąpionych dryfem tożsamościowych możliwości. Sprywatyzowana jaźń, twierdzi Bauman, jest obiektem rynkowych targów i eksperckich uzgodnień tak jak wszystko inne. Jest to jaźń słaba jak żadna dotąd – jaźń w sytuacji społecznego i etycznego wyobcowania[26].

Tak mniej więcej mogłaby wyglądać etiologia współczesnej melancholii jako fenomenu kulturowego i świadomościowego. Niekoniecznie jednak daje się ona przełożyć na pojedyncze fenomeny literackie, im bardziej oryginalne, tym mniej sprowadzalne do tego rodzaju makrokategorii. Daje się ona jednak uzgodnić, jak sądzę, z całościowym obrazem poezji polskiej po 1989 roku.

Literatura jako głos sprywatyzowany

Poezję ostatnich kilkunastu lat można bowiem traktować jako głos sprywatyzowany – niemal na podobieństwo sprywatyzowanej jaźni Baumana. Sporo już pisano o marginalizacji literatury najnowszej, jej poczuciu nieprzydatności, sytuacji zawieszenia, skazaniu na rynek przy jednoczesnym lekceważeniu z jego strony. Powtarzanie tych smutnych diagnoz nie miałoby, rzecz jasna, sensu. Co jednak istotne, wpisują się one idealnie w melancholijny projekt poezji najnowszej (nie „literatury najnowszej", bo tego samego nie dałoby się jednak powiedzieć o prozie). Na przykład tekst wprowadzający do *Świata na brudno* Piotra Śliwińskiego[27] można by czytać

---

[26] Na temat prywatyzacji jaźni zob. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 215–259.

[27] Zob. P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.

– pewnie niezupełnie zgodnie z intencjami autora – jako manifestację tego właśnie projektu. Wskazane przez Śliwińskiego elementy składające się na stan nieprzydatności poezji najnowszej, będące równocześnie dowodem jej ścisłego przylegania do obszaru ustrojowych, społecznych i kulturowych transformacji, to równocześnie dowód jej melancholizacji. Wymieńmy te czynniki: marginalizacja poezji w sytuacji urynkowienia, deheroizacja, do której przyczyniła się postmodernizacja, zmiana w zakresie roli pisarza, któremu nie przysługuje już bezwzględny autorytet[28] i który za każdym razem musi szukać nowej legitymizacji, kłopoty z komunikacją – zarówno z odbiorcą, jak z unieważnioną, zobojętnioną tradycją – pojętą także jako system wewnątrzjęzykowego porozumienia, a wreszcie decentralizacja życia literackiego. Wszystkie one składają się na negocjacyjny status literatury, który tylko pozornie jej sprzyja – sytuacja permanentnego wyboru działa tu mniej więcej tak samo jak w odniesieniu do pojedynczego podmiotu – raczej obezwładnia, niż wyzwala.

Stwierdzenie, jakoby najnowsza poezja w całości pozwalała się zamknąć w przestrzeni marginalizacji, nie jest, rzecz jasna, prawdą – i Śliwiński tego bynajmniej nie sugeruje. Krytyk marginalizację traktuje jako tendencję, z której zarówno pewne nurty, jak określone poetyki skutecznie się wyłamują (chociażby w myśl zasady, że literatura zawsze była, jak mówi Śliwiński, reakcją samoobronną świata). Jednym z (najszerzej pojętych) sposobów przezwyciężania słabości literatury byłoby tematyzowanie tej niekomfortowej sytuacji, innym droga pod prąd unifikacyjnym tendencjom – ujawnianie przestrzeni, w których nie mają one zastosowania.

Mimo że melancholizację literatury najnowszej można postrzegać jako synonim jej problemów z autodefinicją wobec nowej sytuacji w kulturze, jest ona również z całą pewnością mechanizmem oporu wobec postępującego unieważniania, szansą krytycznej (tak jak chciał Bieńczyk) (auto)refleksji i schronienia równocześnie. Innymi słowy, możemy w niej widzieć zarówno przejaw kryzysu, jak też próbę jego przełamania. W ten sposób – z podwójnej perspek-

---

[28] Owa marginalizacja poezji i zmiana w zakresie ról pisarza zaszła w gruncie rzeczy wcześniej; to, co przeżywamy po 1989 roku, to tylko ostatnia (ale chyba jednak najbardziej spektakularna) jej faza. Na temat wcześniejszych faz zob. np. S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.

tywy – można bowiem spoglądać na melancholię w ogóle. Będąc kryzysem (świadomości, kultury czy nawet cywilizacji), i właśnie dlatego, że nim jest, ewokuje szansę zmiany. Z jednej strony, synonim stagnacji, antypostępu – jak Benjaminowski Anioł Historii, który odwrócony tyłem do przyszłości i tak musi oglądać jej ruiny – z drugiej, melancholia jawi się jako droga do reinterpretacji historii otwierająca na Nowe, zapowiedź metamorfozy. Aspekt wyzwalającej pozytywności posiada każda „twórcza" melancholia, a zatem melancholia „przetwarzana" w dzieło artystyczne. Ma ona wręcz działanie terapeutyczne, ponieważ piękno pozwala naszej jaźni wychodzić poza siebie, jest *ex-stasis*. Jak mówi (nawiązując do *Przemijalności* Freuda) Julia Kristeva, piękno przekracza dramat, tylko jego nie dosięga powszechność śmierci, na moment pojawiania się „jest w stanie zastąpić wszystkie przemijające wartości psychiczne"[29]. Na utratę działa sublimacyjnie, a „jedynie sublimacja opiera się śmierci"[30].

Estetyka nostalgii i krytyka kultury

Metaforyzacje i funkcjonalizacje melancholii mogą być zatem bardzo różne – od dobrze zadomowionych w tradycji sztuki smutnych obrazów stagnacji (to pierwsza, pasywna reakcja na kryzys), poprzez całą skalę działań destrukcyjnych i autodestrukcyjnych, do pełnych szaleństwa porywów (jak wiadomo, melancholia rozumiana jako choroba posiada taki właśnie cyklofreniczny przebieg – od depresji do manii). Pamiętać wszakże trzeba, że podmiot depresyjny zawsze jest podmiotem słabym, podmiotem w kryzysie, nawet jeżeli kryzys ten ma przynieść zmianę – podmiot „po zmianie" to już podmiot niemelancholijny. Dlatego pewnie nie należy się dziwić, że ci polscy poeci współcześni, którzy najbardziej upominają się o minione – przede wszystkim o wartości – nie wydają

[29] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 102.
[30] Tamże, s. 103.

się najbardziej melancholijni. Przede wszystkim dlatego, że s t r a t a (związana ze zmianą modelu kulturowego nieodwołującego się już do podstawowych wartości) nie jest w ich wierszach postrzegana jako u t r a t a (ta ostatnia różni się od straty bezwzględnością i pewną nieokreślonością), a bywa, że w ogóle nie rozpatrują tych zmian w kontekście straty – ale na przykład wyzwania, misji czy próby. Ponowoczesność, rozumiana jako stan kultury, w wierszach Wojciecha Wencla, Jarosława Klejnockiego, Krzysztofa Koehlera to pewien fantazmatyczny, nieprawdziwy jej obraz, który prędzej czy później zostanie zaprzeczony i poniechany. Historia wpisana w wielki sakralny projekt rozumienia dziejów nie mieści się w przestrzeni myślenia melancholicznego, podobnie jak nie mieści się w niej podmiot-strażnik wartości czy, tym bardziej, mentor i kaznodzieja. Utrata wartości, skoro nie dotknęła samego podmiotu, nie stanowi dla niego straty, niezależnie od tego, jak bardzo będzie on usiłował zrobić takie wrażenie. A nawet – im bardziej będzie usiłował, tym mniej w jego usiłowaniu utraty. Piotr Śliwiński stwierdza wręcz, że najbardziej aktywni klasycyści (jak Wojciech Wencel) w swoim poetycko-prozelickim projekcie dochodzą do granicy kampowej ironii[31].

Melancholijnych projektów poetyckich należy zatem szukać gdzie indziej – przede wszystkim u autorów o szczególnej konstytucji psychicznej, od początku „ustawionych" na przeżywanie utraty, z tego miejsca (miejsca utraty) doznających rzeczywistości i języka, a przy tym – co dosyć istotne w samej „strukturze" melancholii – wrażliwych na żałobno-melancholijną więź łączącą żywych z umarłymi, jakkolwiek ta więź może być traktowana różnie i jej tekstowe reprezentacje mogą być w różnym stopniu podatne na interpretacje melancholiczne (czy może raczej: mogą świadczyć o różnych melancholiach). Maria Janion kazałaby w więzi żywych z umarłymi widzieć przede wszystkim szansę dla kultury. Paradygmat romantyczny, co prawda, został zamknięty, ale z żałoby można, sugeruje badaczka, czerpać siły życiotwórcze – również dzisiaj, a może tym bardziej dzisiaj[32]. Ta tzw. melancholia – a właściwie

---

[31] Zob. tamże, s. 52.

[32] Zob. M. Janion, *Do Europy, tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.

tylko jej zewnętrzne przejawy – miałaby „służyć" po prostu kontaktowaniu nas z tradycją, budowaniu mocno nadwątlonych więzi. Oto pewne „melancholiczne minimum", w które wpisywaliby się wszyscy traktujący kulturę i historię „konstruktywnie", niechcący zaakceptować myśli o jej nieodwracalnym ponowoczesnym przewartościowaniu – w tym właśnie „poeci wartości", ale w pewnym sensie również „bardziej skomplikowani" klasycyści, jak pojawiający się w tej książce Jarosław Marek Rymkiewicz, dla którego takie rozumienie melancholii jest tylko punktem wyjścia. Przy okazji rysuje się problem stosunku melancholii do tradycji (omawiany przeze mnie właśnie na „przypadku" Rymkiewicza). Jeśli traktować ją (tradycję) po Eliotowsku – nigdy nie dojdzie do melancholizacji przestrzeni literackiej, ponieważ tradycja stanowi barierę ochronną, strefę wiecznego pocieszenia dla poetów tylko częściowo funkcjonujących w swojej współczesności, w tym samym stopniu należących bowiem do przeszłości, wraz z którą tworzą „ład współistniejący". Podejście Eliota jest antypsychologiczne – nie co innego bowiem, tylko dopasowanie się do owej ponadosobniczej przestrzeni stanowi, według niego, o wartości poety: umiejętność wyrzekania się siebie na rzecz „współistniejącego ładu"[33]. Jeśli natomiast pójść za Bloomem – konfrontacja z tradycją nieuchronnie prowadzi do konfliktu i melancholii, ponieważ zanim (jeśli w ogóle) adept nie pokona w sobie wielkich prekursorów, dopóki ma w sobie lęk – jest melancholikiem (jak twierdzi Bloom, ów lęk – tak jak i „desperacka walka o pierwszeństwo" – daje właśnie efekty w postaci melancholii[34]). W książce stanowczo bliższe jest mi to drugie, psychologizujące rozumienie tradycji.

Kolejnym poziomem melancholicznego zaawansowania byłoby traktowanie melancholii w kategoriach terapeutycznych. Wy-

---

[33] Zob. T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. II: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Cz. 2: *Od fenomenologii do egzystencjalizmu, estetyzm i new criticism*, Kraków 1981, s. 400–403.

[34] Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 69–71. Melancholia jest, zdaniem Blooma, naturalną „kondycja poetycką", ponieważ każdy poeta zaczyna od nieuchronnie przegranej próby przeciwstawienia się śmierci. Zob. tamże, s. 54.

glądałoby to mniej więcej w ten sposób: zafiksowanie na przeszłości wycofuje, co prawda, z historycznej ciągłości, wyjmuje z czasu jako ruchu naprzód, czasu rozumianego jako postęp, a jednak zabsolutyzowana przeszłość wobec niepewności innych poręczeń może stanowić azyl, dawać poczucie oswojenia. To obraz melancholii właściwie bezkonfliktowej – terapii melancholią (jak mówi Kristeva, depresja i melancholia mogą być traktowane jako azyl, smutek może być ostatnią formą podmiotowego scalenia, broniącą przed rozpadem na kawałki[35]). Najprościej dowieść tej terapeutycznej funkcji przeszłości w poezji senilnej (jako pewien „gatunek" opisanej przez Annę Legeżyńską[36]). Nawet ci poeci, którzy niewiele mieli z melancholią wspólnego wcześniej, na starość wpisują się w tę przestrzeń jako domenę pewności właśnie – smutnego uspokojenia, zrezygnowanego wyciszenia. Typowy dla jej poetyki (Freudowski) „krwotok powtórzeń" (litanie zmarłych osób i przeszłych wydarzeń) tyleż wyłącza ich z życia, ile oddaje trwaniu, każe myśleć o własnej śmierci jako wpisanej w odgórny porządek.

Znacznie ciekawsze efekty daje melancholia wtedy, gdy jest traktowana nie tyle terapeutycznie (jakkolwiek wiadomo z lekcji psychoanalizy, że każda artystycznie „opracowywana" melancholia nieuchronnie jakimś efektem pocieszenia skutkuje), ile jako wyraz niezgody na zastaną sytuację, jednym słowem – jako forma krytyki kultury. Tak przejawiała się na przykład melancholia Baudelaire'a, czułego na cywilizacyjne zagrożenia, przerażonego dehumanizacją nowoczesności, tak też przejawia się ona w poezji Tadeusza Różewicza (u którego obok tej „kontrkulturowej" ujawnia się również jej forma bardziej „uspokojona", typowa, senilna właśnie). Jedna i druga melancholia – „terapeutyczna" i „kontrkulturowa" – to formy melancholii modernistycznej, której podmiot jest nośnikiem pamięci stanu sprzed kulturowej traumy, wyznawcą idei ładu. Reprezentatywnym jej wcieleniem wydaje mi się właśnie twórczość Różewicza, niestrudzonego głosiciela upadku, który mówi z jego (upadku) wnętrza. Nie jako mentor (co często zdarza się neoklasykom), ale jako pokonany przez tę kulturę (bo skaza-

---

[35] Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce*..., s. 23–24.

[36] Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*...

ny na nią) prześmiewca. Zanurzony w historii, która nie wyzwala. Melancholikiem jest Różewicz zarówno wtedy, kiedy za Adornem stwierdza, że nie ma powrotu do poezji sprzed Oświęcimia, do historii sprzed traumy (a więc Różewicz z *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki*), jak wtedy, kiedy złości się na sprostytuowanie kultury, parodiując jej bylejakość zarówno w niskich (poppublicystyczno-poppolitycznych), jak tzw. wysokich (popfilozoficznych) dykcjach. Sytuując je, rzecz jasna, w bezpośrednim sąsiedztwie. Ten późny Różewicz (powiedzmy, od tomu *Zawsze fragment*) wydaje się nawet pełniejszym melancholikiem niż wczesny, mimo – to tylko pozorna sprzeczność – wyraźnej energetyczności, wojowniczej zjadliwości jego podmiotu. Przyzwyczailiśmy się do wizerunku słabego podmiotu melancholijnego, ale słabość to kategoria względna. U późnego Różewicza to przede wszystkim bezradność – im większa, tym bardziej „przebrana" w sztafaż parodyjnej siły. Rzecz jasna, pozornej, bo uzależnionej od własnego negatywnego obiektu (bynajmniej nie jako obiektu utraty). Różewicz jest idealnie „schizofrenicznym" melancholikiem. Z jednej strony po Jamesonowsku, a nawet Baudrillardowsku, widzi historię i kulturę w ich wersji symulakrycznej i „pop", z drugiej – przynajmniej do *Płaskorzeźby*, a może nawet do *nożyka profesora* – przechowuje, wbrew logice ponowoczesności, jakiś fantazmat, mit pierwotnych harmonijnych związków języka i świata i stanu sprzed traumy – stanowiących, jak należy chyba sądzić, podstawę do upominania się o ład i całość.

Śmierć i metafizyka

Najwięcej obrazów melancholii przynosi twórczość poetów, dla których jednym z dominujących tematów bywa śmierć. Ich poetyki również w znakomitej większości sytuują się po stronie modernizmu.

Ubywanie świata, podmiotu i tekstu traktowane jest tu właśnie w kategoriach utraty, braku, który woła o dopełnienie, powrót – mimo wiedzy „ja" o nieodwracalności procesu unieobecniania. Poetów tanatologów jest w naszej najnowszej literaturze zadziwiają-

co dużo, opanowanych przez nich rejestrów prawie tyle samo – od sarkastycznej poetyki Zbigniewa Macheja czy Marka Baczewskiego, poprzez ironiczne, ale w zupełnie inny sposób niż u wcześniej wymienionych, ciemniejsze i stanowczo bardziej somatyczne wcielenie tanatologii Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, dziecięco-naiwne obrazy Dariusza Suski, liryczno-gnostyckie klimaty Tomasza Różyckiego, po śmierć „udekorowaną" w wierszach Jacka Dehnela. A wymieniać można by jeszcze dalej: wczesną poezję Krzysztofa Siwczyka, twórczość Bartka Majzla, Romana Honeta, Marcina Siwka – gdzie śmierć i melancholia zajmują całkiem sporo miejsca – czy twórczość Marzanny Bogumiły Kielar, Anny Piwkowskiej, Jolanty Stefko, Julii Fiedorczuk, Katarzyny Ewy Zdanowicz lub jeszcze młodszych: Joanny Wojdowicz, Marty Grundwald, Julii Szychowiak, Justyny Bargielskiej i Joanny Lech, w wierszach których, na wiele sposobów, śmierć wchodzi w związki z cielesnością, kobiecością i tekstowością. Wymieniając „tanatologów", trzeba by również wspomnieć o poetach starszych pokoleń, którzy są „śmiertelnie" obecni również po 1989 roku, jak Jarosław Marek Rymkiewicz czy Ryszard Krynicki.

Jako że wymienieni poeci reprezentują zarówno różne pokolenia, różny światopogląd, jak i różne poetyki, nie sposób przekonująco uspójnić wyłaniającego się stąd obrazu melancholii bez narażania się na niedopuszczalne uproszczenia. Zaryzykuję więc tylko jedno tego rodzaju uspójnienie – w zasadniczej większości przypadków (z wyjątkiem tych skrajnie ironicznych i tych, które wikłają melancholię w tematyzowane przygody języka) będą to melancholie rozumiane egzystencjalnie, „pamiętające" tradycyjne sposoby jej konceptualizowania i obrazowania, dla których podstawowym punktem odniesienia jest jednostkowe, przeżywające utratę „ja". Wydaje się to zupełnie naturalne, ponieważ utrata jest pojęciem o konsekwencjach przede wszystkim psychologicznych, idealnie przylegającym do myślenia modernistycznego, do kategorii ponowoczesności stanowczo trudniej aplikowalnym.

Melancholia ponowoczesna

Już jednak w obszarze tych zasadniczo modernistycznych poetyk melancholia szuka dla siebie nowej formuły – za każdym razem chodzi przecież o zreferowanie „melancholii ponowoczesnej”[37] – doświadczanej w ponowoczesności – o której etiologii i symptomach mówiłam wcześniej. Stwierdzenie Bieńczyka, że ponowoczesność i melancholia to kategorie przeciwstawne, nie wydaje się słuszną diagnozą chociażby z tego względu, że przeczy ona logice zdroworozsądkowego myślenia – skoro przeżywamy dzisiaj stany melancholijne, a temu bynajmniej Bieńczyk nie zaprzecza (wręcz przeciwnie), i żyjemy w ponowoczesności (jakkolwiek skomplikowane i trudne do „sformatowania” to pojęcie), to melancholia ponowoczesna istnieje i ma się dobrze. Bieńczykowi chodzi, rzecz jasna, nie o zaprzeczenie istnieniu dzisiejszej melancholii, ale o pokazanie zasadniczo niemelancholicznej orientacji ponowoczesności. Bo gdyby sięgnąć do „klasyków” postmodernizmu, u źródła szukając definicji tegoż, powinniśmy się upewnić, że pojęcie straty – w najlepszym razie – zastąpione zostało kategorią gry, że postmodernizm to czas raczej z siebie zadowolony niż cokolwiek opłakujący. Bezdyskusyjne przyjęcie tych rozstrzygnięć to jednak zgoda na fundamentalizm, na zadekretowanie radości i braku zobowiązań jako postawy obowiązującej, a jak wiadomo – życie bywa bogatsze niż najsprawniejsze nawet diagnozy jego analityków.

Porównując zniekształcone twarze pojawiające się na obrazach Francisa Bacona z przetworzoną wideoklipowo twarzą Alanis Morissette, Bieńczyk wskazuje na inność wyrażanych przez nie pustek.

---

[37] Decydując się na termin „melancholia modernistyczna”, w odniesieniu do jej następnej fazy powinnam właściwie zastosować określenie „melancholia postmodernistyczna”. Ale jako że chodzi mi o rozumienie ewokujące konteksty filozoficzne, socjologiczne i estetyczne, wydaje mi się, że lepszym terminem będzie tu właśnie „melancholia ponowoczesna” (ponieważ przede wszystkim termin „ponowoczesność” obrósł w tego rodzaju konteksty). Oczywiście, jeśli traktować postmodernizm bardzo szeroko – podobnie jak szeroko bywa rozumiany modernizm, w jego uwikłaniach estetyczno-światopoglądowych, terminy „melancholia ponowoczesna” i „melancholia postmodernistyczna” mogłyby być traktowane równorzędnie.

Wykrzywione twarze Bacona skrywają ślady (minimalnej) obecności, „ja" jest tu podmiotem utraty, wideoklip natomiast czyni twarz (a tym samym „ja") czystą powierzchnią, nieodsyłającą do niczego, nawet do pustki[38], jest znakiem bez znaczeń. Estetyka postmodernizmu, zdaniem Bieńczyka, wiązałaby się zatem z retoryką niezróżnicowania, ograniczającą się do prostych znaków życia: „jestem, czym jestem", estetyka melancholii zachowywałaby natomiast status zasady egzystencjalnej, jej retoryka tylko pozornie byłaby mową powierzchni, tak naprawdę służyłaby za zasłonę tego, co ukryte – *larvatus prodeo* („idę zamaskowany"). Może jednak rację mają współcześni filozofowie (jak Derrida) uznający, że antynomia powierzchni i głębi w ponowoczesności nie obowiązuje. A co za tym idzie, zasadę „jestem, czym jestem" można by uznać w takim samym stopniu za powierzchniową (powierzchowną?), jak głęboką. Jakąś intuicję tego stanu rzeczy zawiera przeprowadzona przez Bieńczyka analiza porównawcza „myśli nieokreślonej" Pouleta z Derridiańskim „rozsiewaniem"[39]. Mimo wielu dzielących te sposoby myślenia różnic da się je bowiem sprowadzić do jakiegoś przedwstępnego, założycielskiego braku – już nieważne, czy jako tęsknoty, czy jako jedynej „prawdy tekstu". Melancholia byłaby zatem również Derridiańską „afirmacją braku-źródła", która w sytuacji, kiedy coraz częściej mówi się o fikcjonalizacji doświadczenia, idealnie wręcz doświadczenie to referuje.

Za Benjaminem[40] można by zatem powiedzieć, że melancholia – jak dawniej, tak i dzisiaj – okazuje się istotą kondycji ludzkiej[41],

---

[38] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*..., s. 27–28.

[39] Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera*..., s. 14.

[40] Tego rodzaju sugestie zdarzały się i wcześniej. Już w pismach pitagorejczyków pojawiła się teoria *quattuor humores*, mówiąca o naturalnych dyspozycjach ludzi o określonych kompleksjach ciała; długo jednak melancholii przypisywano rysy patologiczne. Na wyjątkowość duchową człowieka, u którego dominuje czarna żółć, jako pierwsi chyba uwagę zwrócili perypatetycy. Platon i Arystoteles widzą już w melancholiku geniusza. Myśl o związku melancholii, śmierci i samoświadomości pojawia się po raz pierwszy, jak twierdzą autorzy *Saturna i melancholii*, w XV wieku. Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.

[41] Zob. na ten temat np. P. Dybel, *Melancholie społeczne – melancholia jednostki. Uwagi o książce Wolfa Lepeniesa „Melancholie und Gesellschaft"*, w: *Su-*

a także modelem wyrażania sensu (i wyrażania się sensu) w „świecie obiektywnym". Co prawda, dzisiaj brak już nie boli (przynajmniej jako niebolesny objawia się w dyskursie), bo zakłada się jego prymarność i konieczność, ale nie przestał on być przedmiotem dociekań i analiz – szczególnie spektakularnych w Lacanowsko-Žižkowskiej koncepcji języka opartego na założycielskim braku.

Z drugiej strony, wielu badaczy ponowoczesności w swoich analizach nie uwzględnia braku, a nawet, jak Baudrillard, sugeruje, że nie ma na niego dzisiaj miejsca. Jeszcze niedawno zajmujący się „estetyką posthistorii" Dietmar Kamper mówił w tonie krytyki:

> panuje jawny przymus powtarzania [...], chodzi o egzystencjalizm z drugiej ręki; dla ekspozycji doszczętnie plądrowane są archiwa; nawet z najstarszych kości powinno się wydobyć jeszcze iskry życia; rozpoczęła się wzniosła sztuka cytowania, jednak nie, jak dotychczas, dla upamiętnienia zmarłych, lecz dla fantazji żyjących; metamorfozy dają się uchwycić tylko jako metastazy; przeżycia jako momenty namiastek doświadczenia są często tak rozcieńczone, że pytanie o substancję podmiotowości nie może się pojawić[42].

Synonimem „poorgiastycznego" przesytu byłaby właśnie „wzniosła sztuka cytowania" – wypełniająca „przestrzeń po braku". Ale cytat, jak wiadomo, od początku stanowi *modus vivendi* melancholika. Jako taki prezentuje on swoją melancholiczną dyspozycję już w dziele Burtona. Sposób istnienia współczesnego melancholika nie różni się zatem bardzo od jego wczesnego, jeszcze przednowoczesnego wcielenia, co nie znaczy, oczywiście, że nie różni ich sposób przeżywania melancholii.

Zrealizowana poetycko melancholia ponowoczesna to na przykład dzieło Andrzeja Sosnowskiego – jak mniema wielu, najciekawszego przedstawiciela polskiej poezji postmodernistycznej. W jego silnie zerotyzowanym, tonącym w nadmiarze, a zarazem spotencjalizowanym dyskursie – operującym resztkami cielesności, „mgławi-

---

mienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium, red. P. Dybel, Warszawa 1999, s. 138–149.

[42] D. Kamper, *Inszenierte Ereignisse. Kultur als Theater der Erinnerung*, „Ästhetik und Kommunikation" 1987, nr 78; cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą*..., s. 58.

cową" składnią, uciekającą perspektywą narracyjną – wszystko pojawia się, jak mówi Paul Virilio, na mocy swego znikania.

Erotyczne przebiegi tego języka nie znają kulminacji, wolą potencjalność, wieczne *flow*. Tu brak tkwi właśnie u początku mowy i tekstu, a wszystko, co – klasycznie myśląc – miałoby go wypełnić, wydaje się tak samo niekonieczne. Ostatnie tomy Sosnowskiego (*Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* i *Po tęczy*) to niemal festiwal znikania, „melancholia znikania", tekstowa „apokalipsa teraz" – tu wszystko może się zdarzyć, a równocześnie nie zdarza się Nic.

Ponowoczesny język melancholii, wykorzystujący jej klasyczny dyskurs i unieważniający, unieobecniający go równocześnie (chociażby dlatego, że ukonstytuowany przez zanik i „cały na powierzchni"), wydaje się mimo wszystko językiem przynależnym tej kategorii, wypowiadającym melancholię współczesną. Świadomym przedustawnego braku i nieszukającym pocieszeń w świecie pozajęzykowym. Chociaż utrata jest tu kategorią sprowadzalną do relacji wewnątrzjęzykowych, pozbawioną twardego psychologicznego rdzenia, jej śladem nadal pozostaje brak oczekujący uzupełnień, brak jako „miejsce do wypełnienia" – już nie przez „wewnętrzny krwotok", ale jakikolwiek ciąg znaczących, a może jeszcze prościej: jako potrzeba (niekoniecznie zakotwiczonego w sensie) mówienia. Melancholia od początku podważała metafizykę obecności – wyprzedzając w tym deziluzyjne nurty dwudziestowiecznej filozofii – dopiero teraz jednak, wchodząc w alians z tymi nurtami, daje szansę na ostateczne jej podważenie.

***

Niniejsza książka jest próbą zaprezentowania różnych melancholii i różnych sposobów jej językowego referowania. Do szczegółowych analiz wybrałam utwory poetów, którzy wydali mi się najbardziej reprezentatywni, najbardziej charakterystyczni dla pewnych melancholicznych ustrukturowań, jakkolwiek zdaję sobie sprawę, że dla wielu innych – mimo ewidentnych wskazań – zabrakło tu miejsca.

Jako cezurę czasową wybrałam rok 1989 (jednak w przypadku starszych poetów, których twórczość znacznie wyprzedza tę granicę, często odsyłam również do wcześniejszych tekstów, próbując

zarysować charakterystyczną dla nich „sytuację melancholiczną"), ponieważ interesuje mnie przede wszystkim „melancholia dzisiaj", a więc w czasie kulturowych zmian, przechodzenia od nowoczesnego do ponowoczesnego modusu jej przeżywania.

Większość spośród wybranych przeze mnie poetów, jak już powiedziałam, reprezentuje melancholie modernistyczne. Ich różne odmiany zajmują też zasadniczą część tej pracy. Melancholię modernistyczną reprezentuje zatem twórczość Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Ryszarda Krynickiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Anny Piwkowskiej, Marzanny Bogumiły Kielar, Dariusza Suski, Tomasza Różyckiego i Jolanty Stefko. Ich ponowoczesną przeciwwagę stanowią tutaj tylko dwa nazwiska – Andrzeja Sosnowskiego i Julii Fiedorczuk. Niektórych poetów (jak Tomasza Różyckiego i Dariusza Suskę oraz Annę Piwkowską i Marzannę Bogumiłę Kielar) zestawiam w pary, postrzegając owe „przypadki" jako warianty pewnych wspólnych tym poetom odmian melancholii.

I

MELANCHOLIA I KRYTYKA KULTURY. TADEUSZ RÓŻEWICZ

Melancholia nie wydaje się kategorią najlepiej – i w sposób oczywisty – opisującą to, co charakterystyczne dla poezji Tadeusza Różewicza. A jednak sporo interpretacji, szczególnie tych, które powstały w ciągu ostatnich paru lat, „ociera się" o pojęcia pokrewne melancholii (niektóre z nich można by uznać za jej składowe). Dotyczy to zarówno konstatacji odnoszących się do konstrukcji tekstu, wykorzystującej luźne, jukstapozycyjne zestawienia tych samych, „niczyich" słów – konstrukcji izomorficznej wobec struktury entropijnego świata – jak poszczególnych motywów, spośród których na plan pierwszy wysuwają się te związane z brakiem powierzchniowości (braku głębi), odchodzenia (Boga/bogów, człowieka), nicestwienia, śmierci, pustki, rozpadu, nihilizmu, „obnażonej tajemnicy" czy traumy. Nietrudno zauważyć, że wszystkie one dają się sprowadzić do kategorii negatywności, do „bezgruntu", nieobecności – czy to ontologicznej, czy aksjologicznej. A jednak nie jest to – jak w melancholii podejmującej grę odzyskiwania braku w znakach – negatywność ostateczna, kategoryczna. Interpretatorzy Różewicza wydobywają ostatnio z jego dzieła transgresywność, niekonkluzywność, nierozstrzygalność, niewyrażalność, które zresztą również dają się zaaplikować do myślenia melancholicznego (ważnym momentem jest tu na pewno książka Andrzeja Skrendy[1]).

Expressis verbis intuicje dotyczące Różewiczowskiej melancholii wyrażane były bardzo rzadko – Miłosz w *Prywatnych obo-*

---

[1] A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

wiązkach mówi o „nihilistycznej melancholii”[2] autora *Niepokoju*, Edward Balcerzan o „ironii nostalgicznej”, której wykładnikiem tekstowym byłyby „błądzenie, operowanie aporiami i antynomiami”[3], Anna Legeżyńska pisze o obsesji śmierci i problemie starości w poezji Różewicza[4], a Piotr Śliwiński o nudzie (można rzec: melancholii bez metafizycznego uzasadnienia)[5]. Problem melancholii pojawia się też (a raczej: przede wszystkim, ponieważ tu zostaje bezpośrednio nazwany) w tekście Dariusza Szczukowskiego *Tadeusza Różewicza język pragnienia*, odwołującym się do psychoanalitycznych teorii Jacques'a Lacana i Julii Kristevej[6].

Niezależnie od (rzadkich) „posądzeń” Różewiczowskiego podmiotu o melancholię, w interpretacjach badaczy i krytyków często pojawiał (i pojawia) się motyw braku. Andrzej Falkiewicz jest autorem stwierdzenia, że twórczość Różewicza „jest zorganizowana raczej poprzez to – i funkcjonuje dzięki temu – czego jej brakuje, aniżeli poprzez to, co w niej jest. [...] poczucie braku (braku wartości, konwencyj, norm), wciąż manifestowane przez autora, jest czynnikiem porozumienia z odbiorcą”[7]. Brakiem, według badaczy, dotknięta jest tu zarówno metafizyczna strona świata i referującego go dyskursu (pozbawionego – mówi Różewicz – tajemnicy), jak i samo przedstawienie, które nie potrafi wywikłać się z paradoksu akceptacji własnej klęski. Tomasz Kunz nazywa autora *Niepokoju* „artystą uświadomionej straty”[8], co już zupełnie nieodległe jest od określenia go mianem melancholika.

---

[2] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 238.

[3] E. Balcerzan, *Zawsze Różewicz*, „Odra” 1999, nr 4, s. 44.

[4] Zob. A. Legeżyńska, *Tadeusz Różewicz o bylejakości*, w: tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 129–150.

[5] Zob. P. Śliwiński, *Nuda według Różewicza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 231–244.

[6] D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicza język pragnienia*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 250–264.

[7] Zob. A. Falkiewicz, *W imieniu anonima*, w: tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 226–227.

[8] „podtrzymującym swoją sztuką poczucie tragicznego rozdarcia między pamięcią o nieosiągalnej całości (sensie, prawdzie, centrum – wielkich metaforach, służących porządkowaniu obrazu podmiotu i świata) a konstatacją nieuchronnej cząstkowości doświadczeń i tworzonych na ich pod-

Nie każdy brak musi być, rzecz jasna, pochodną melancholii – melancholiczny brak wiąże się ze stratą, która oderwała się od swojego obiektu i która na trwałe przywiązała się do podmiotu, stała się jego integralną częścią[9]. Jak wiadomo, Freud traktuje melancholię jak chorobę (strata wewnątrz „ja", której nie sposób się pozbyć, degeneruje podmiot, który narcystycznie identyfikuje się z obiektem) – w przeciwieństwie do „normalnej" żałoby, która godzi się z utratą. Trzeba jednak zdawać sobie sprawę z faktu, że to melancholia bardziej dowartościowuje obiekt; jest mu wierna, nie dopuszcza do zapomnienia, zaś „naturalna" żałoba oznacza rezygnację z niego, zdradę, zapomnienie. Przewartościowując koncepcję Freuda, Slavoj Žižek mówi wręcz o konceptualnym i etycznym prymacie melancholii nad żałobą[10]. Poezja Różewicza, jak chyba żadna inna, wydaje się przywiązana do braku, zafiksowana na nim; wyznaje nieustanną konieczność nazywania go, rozpamiętywania; to poezja nieszukająca żałobnego pocieszenia, wierna utracie i świadoma jej ostateczności.

Co utracone?

Jak wspomniałam we wstępie, Anna Zeidler-Janiszewska, pisząc o współczesnych teoriach estetycznych, dzieli jej twórców na melancholików, czyli demaskatorów i oskarżycieli, oraz zwolenników „pracy żałoby", usiłujących interpretować rewolucję związaną z nowymi tendencjami w kulturze (przede wszystkim mediami) nie w kategoriach kryzysu kultury, ale szansy dla niej[11]. Tym samym

---

stawie przedstawień". T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 225.

[9] Zgodnie z klasycznymi dziś ustaleniami Freuda, których, przynajmniej w tym zakresie, nikt nie podważa. Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 295–308.

[10] Zob. S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, http://members.chello.pl/a.strzebski/teksty/Zizek03.pdf

[11] A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

objawia jeszcze jeden wymiar dwudziestowiecznej i ponowoczesnej melancholii – jej kondycję krytyczną. I właśnie ów aspekt krytyczny najlepiej, jak się wydaje, odwzorowuje melancholiczny charakter twórczości Tadeusza Różewicza – tak otwarty i wszechstronny jest projekt zawartej w niej krytyki. Tym zatem, co stanowi w jego poezji (tak jak w całej twórczości) pierwszy obiekt straty, jest – najogólniej mówiąc – pewien model kultury jako domeny aksjologicznego ładu. On też jest chyba źródłem innych, może groźniejszych, ale genetycznie wtórnych obiektów i doznań utraty. Rzecz znamienna – szeroko omawiany przez postmodernistów kryzys kultury (kryzys humanizmu, kryzys metafizyki czy po prostu nihilizm) rzadko jest przez nich postrzegany jako problem do przezwyciężenia. Krytyczne przezwyciężenie nowoczesności byłoby krokiem całkowicie mieszczącym się wewnątrz nowoczesności, chodzi zatem o „inną drogę", nie o demaskowanie błędów, ale o dostrzeżenie w nich szansy rozwoju, źródła radości i bogactwa[12]. W twórczości Różewicza nie z takim „pozytywnym kryzysem" mamy do czynienia, jego przyczyną jest tu utrata wartości, traktowana jako nieprzezwyciężalny, ale dopominający się o przezwyciężenie problem, nie zaś jako szansa dla kultury czy jednostki.

Większość badaczy byłaby pewnie skłonna uznać, że cezurą wyznaczającą upadek kultury (i pierwszą traumą) jest w twórczości Różewicza druga wojna światowa. Jak pokazuje, zestawiając różne wypowiedzi poety, Andrzej Skrendo, teza ta nie jest aż tak oczywista. Autor *Niepokoju* mówi z jednej strony: „ja wojnę uważałem za katastrofę cywilizacji europejskiej równą biblijnemu potopowi – do dnia dzisiejszego ten kryzys, wbrew różnym opiniom, nie został przezwyciężony"[13], z drugiej – „cała gadanina tylko o tym, że ja by-

---

[12] Vattimo proponuje tu zastosowanie Heideggerowskiego *Verwindung* – „zwinięcia", które ma w sobie coś z przezwyciężania i przekraczania, ale bez ich dialektyki utrzymującej w mocy biegun przezwyciężanego, równocześnie oznaczać ma jednak „powrót do zdrowia" i „przekręcanie", „pogłębianie się odchylenia". Metafizyka byłaby więc chorobą pozostawiającą w nas trwałe ślady, a równocześnie miałaby dawać szansę wyzdrowienia. Zob. G. Vattimo, *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Warszawa 1999, s. 187, 192–193.

[13] *„Ufajcie obcemu przechodniowi"*. Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem, G. Musiał, „Potop" 1991, nr 1, s. 9.

łem pokoleniem wojennym i wykrywałem wojnę, jest fałszem dokonanym przez krytyków [...]”[14]. Poeta, przyznając, że wojna pozostaje dla niego doświadczeniem granicznym, nie chce pozwolić zamknąć się w orbicie tego doświadczenia. Trudno jednak zgodzić się ze Skrendą, że Oświęcim jako ruina nadziei oświecenia równa się otwarciu świadomości postmodernistycznej w twórczości Różewicza[15]. Równie dobrze można postawić tezę odwrotną: sygnatura Oświęcimia to otwarta rana na ciele świata, która została przez podmiot wierszy autora *Niepokoju* uwewnętrzniona, stając się przyczyną odnawiającego się braku.

Jak wygląda Różewiczowski „świat po stracie”? To oczywiste – jest światem rozpraszającym się; światem, który utracił wszelkie punkty odniesienia, umierającym, gasnącym i bolesnym; światem, w którym roi się od błąkających się martwo-żywych bytów. W *Jesiennym wierszu* z *Niepokoju*, wierszu wprowadzającym do Różewiczowskiej melancholii, w nastrój nieprzezwyciężalnego smutku wpisane są ślady świata sprzed straty. Pojawiają się one w tonie Villonowskich westchnień: „Ach gdzież są fale łagodne / pierścionki światła / zaręczynowe”. Kontekst innych wierszy *Niepokoju* wskazuje na to, że nie znamionują one wyłącznie smutku przemijania, ale utratę czasu, który był czasem znaczącym; czasem, w którym umocowany był sens. Kochankowie epoki po katastrofie, jak wszystkie ofiary melancholii, „Pogodzeni patrzą / na brzemienne nudne niebo”[16].

Kłopot w tym, że dla debiutującego Różewicza świat od samego początku jest światem po stracie i albo mu uwierzymy, że pamięć jego podmiotu przechowuje ślady dawnego, „pełnego” czasu, albo uznamy, że ów czas jest jedynie mityczną konstrukcją mającą podtrzymywać – najwyraźniej istotne dla zachowania tożsamości – poczucie utraty. W tym drugim przypadku podmiot Różewiczowski dokonywałby swego rodzaju zawłaszczenia: jako że nie można utra-

---

[14] Tamże. Zob. też A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*..., s. 266.

[15] Zob. tamże, s. 281.

[16] Niebo w *Jesiennym wierszu* trudno jednak nazwać „nudnym”, zbyt wiele w nim się dzieje: jak można sądzić, to pozostałości po apokalipsie, zaprezentowane nieco groteskowo: „już anioł stróż / w zamieci słomy i papierków / wymachuje ostrzegawczo / wystrzępioną kometą / z rozpuszczonym warkoczem deszczów”. „Nudne” w tym przypadku oznacza raczej „puste”. Nuda to pustka po nieobecnej transcendencji.

cić tego, czego się uprzednio nie posiadało, sugerując utratę, daje on do zrozumienia, że był w posiadaniu obiektu (w tym przypadku wartości, czasu pełnego, świata zanurzonego w metafizycznej tajemnicy), do którego – jak należy sądzić – dostęp jest na zawsze zamknięty. Žižek właśnie w tym zawłaszczeniu, zafałszowaniu – a nie po Freudowsku, w utracie *sensu stricto* – dostrzega istotę melancholii. Utrata podstawiona w miejsce „przedustawnego" braku w ujęciu Žižka jest znamieniem przywiązania nie tyle do obiektu, ile do samej utraty[17]. Melancholia wydaje się tym samym kategorią szczególnie dobrze przylegającą i nieźle opisującą kondycję ludzką. By powołać się tym razem na Lacana – człowiekowi od początku, od wieku niemowlęcego, towarzyszy brak, niemożność zaspokojenia pragnienia. Mimo że pierwotna potrzeba (*besoin*) przeistacza się w dającą się wypowiedzieć prośbę (*demande*), zawsze pozostaje pewna luka, będąca efektem niezaspokojonego pragnienia (*desir*). A jako że zaspokojenie może mieć jedynie charakter symboliczny, brakiem dotknięty jest od początku również sam język – mając wypełnić pierwotną lukę (*demande* w miejsce *besoin*), język sam staje się jego (braku) nośnikiem, zaś „symboliczne" zaspokojenie okazuje się źródłem coraz to nowych pragnień[18]. Obecność w języku jest już zawsze śladem tego, co pierwotnie zostało utracone. Ta Lacanowska „kondycja utraty" opiera się w znacznej mierze na intuicji Freuda. To autor *Objaśniania marzeń sennych* jako pierwszy stwierdził, że człowiekowi od początku towarzyszy tęsknota za czymś „pierwotnie utraconym", brakiem znajdującym sobie miejsce w nieświadomości, zapoczątkowującym proces beznadziejnego poszukiwania pierwotnej identyczności, po której pozostał już tylko stygmat zdarzenia mitycznego[19]. Obydwaj psychoanalitycy –

---

[17] Zob. S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*...

[18] „Symbol zatem ukazuje się najpierw jako unicestwienie rzeczy, a śmierć ta oznacza dla podmiotu uwiecznienie jego pragnienia". J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26–27 września 1953 w Instituto di psicologia della universita di Roma*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 147. Na temat związku języka i pragnienia w psychoanalizie Lacana zob. też H. Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, Gdańsk 2005, s. 260–279.

[19] Zob. Z. Freud, *Psychologia zbiorowości a analiza ego*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.

zarówno Freud, jak Lacan – przeceniają, jeśli wierzyć diagnozie Žižka, sam (mityczny) obiekt utraty, który być może jest tylko hipostazą sytuującego się zawsze poza rozumieniem i wysłowieniem źródła pragnienia. Žižek okazuje się znacznie bardziej deziluzyjny – według niego nieobecny mityczny obiekt uobecnia się wyłącznie w pragnieniu, bywa odzyskiwany jedynie w konstruowanej w języku utracie.

„Wczesny" Różewicz celebruje gest utraty, ustanawia tym samym, jak powiedziałby Žižek, jej obiekt. Autor *Niepokoju* nieustannie ponawia ten gest, „symuluje" żałobne rytuały, które – stale ponawiane – nie mają wiele wspólnego z pracą żałoby, bo nie prowadzą (i nie mają prowadzić) do przebolenia. Najczęściej są one gestami wyłącznie negatywnymi. A jednak ta celebracja utraty ma w sobie również aspekty pozytywne – to retrospektywne wyobrażanie sobie nieobecności jako obecności albo próba zniesienia braku poprzez zaprzeczenie pragnieniu. Drogą prowadzącą do tego celu jest na przykład zniszczenie: innego, świata lub samego siebie. W wierszu zatytułowanym *Rok 1939* (z tomu *Niepokój*[20] znajdziemy następujące frazy:

Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepca
bo nienawidzę
was
uchodzę
z wczorajszego siebie

szukam cmentarza
gdzie nie powstanę z martwych
tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty
Boga tak malutkiego jak lipowy świątek
orła białego który jest ptaszkiem

[20] Wszystkie cytowane w tym rozdziale wiersze wydane do 1989 roku podaję za edycją zbiorową: T. Różewicz, *Poezja*. T. 1, 2, Kraków 1988 (w nawiasach podaję macierzyste tomy, z których pochodzą teksty); fragmenty prozy podaję za: T. Różewicz, *Proza*. T. 1, 2, Kraków 1990 (w nawiasach podaję numery stron); począwszy od *Płaskorzeźby*, stosuję skróty: P – *Płaskorzeźba* (Wrocław 1991), zfr – *zawsze fragment recycling* (Wrocław 1999), np – *nożyk profesora* (Wrocław 2001), szs – *szara strefa* (Wrocław 2002), W – *Wyjście* (Wrocław 2004), kkw – *Kup kota w worku (work in progress)* (Wrocław 2008).

na gałązce
człowieka którym nie będę.

Podmiot tego wiersza jest wytrącony z równowagi – nienawidzi. Pozornie chodzi o utratę zsymbolizowanych w „świątkach" wartości, a jednak owe „śmieszne rekwizyty" wydają się tylko pochodną jakiejś bardziej zasadniczej utraty, być może jądra podmiotowości. Albo mówiąc po Lacanowsku – są sygnałem uświadomienia sobie niezbywalnej kondycji braku i pragnienia, które to pragnienie próbuje się tu zaspokoić, likwidując je wraz z antycypowaną samolikwidacją podmiotu. Bodaj po raz pierwszy pojawia się w tej poezji motyw odchodzenia – i jest to właśnie odchodzenie „z samego siebie". Czym jednak było Różewiczowskie „ja" wcześniej, przed katastrofą? Dla nas nie istniało – zaistniało wraz z nią; niezależnie od tego, czy za tę katastrofę uznać wojenną apokalipsę, czy życie po prostu. W każdym razie w *Niepokoju* gest utraty jest gestem założycielskim. Być może owo „uchodzę z wczorajszego siebie" jest rzeczywiście, jak twierdzi Stanisław Jaworski[21], jedną z wielu Różewiczowskich formuł poszukiwania autentycznego „ja", ale jako że podmiot, który znamy, już od początku dany jest nam jako nieautentyczny (skażony, utracony), „prawdziwe ja" wydaje się w poezji Różewicza fantazmatem, bytem anamorficznym, uobecniającym się od początku poprzez różne formy nieobecności (czy też pragnienie „innej" obecności). Jakkolwiek nie najlepiej to brzmi, wojna pełni tu funkcję alibi, dzięki któremu założycielski brak można przekonująco zastąpić stratą.

W *Roku 1939* pojawia się jeszcze jedna znamienna formuła melancholiczna – motyw grobu, z którego się nie zmartwychwstanie. Żałoba (po sobie) z góry skazana jest na przegraną. Tego rodzaju – *a priori* traktowana jako nieskończona, a więc niemożliwa – żałoba staje się elementem przestrzeni melancholicznej. Maria Janion, która w figurze niemożliwego zmartwychwstania rozpoznaje najważniejszy eksponent Różewiczowskiej „nie-wiary", odnosi ów motyw do odartej z sakralności śmierci wojennej. Zmartwychwstać mógłby człowiek, ale nie mięso („furgony porąbanych ludzi / któ-

[21] Zob. S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic*..., s. 25–26.

rzy nie zostaną zbawieni", *Ocalony*, z tomu *Niepokój*)[22]. A jednak – tak jak w przypadku „nie-wiary" – nie-zmartwychwstanie naznaczone jest tutaj nie-obecną sakralnością (dywiz, za którym – jako znakiem dyskursywnej mody – Różewicz nie przepada, wydaje się tutaj chociaż częściowo uzasadniony, jako znak dynamicznej równowagi obecności i nieobecności). Jest zaprzeczeniem podtrzymującym w (niedo)istnieniu obiekt przeczenia. W „nie-zmartwychwstaniu" (w wierze w niezmartwychwstanie raczej niż w niewierze w zmartwychwstanie) nie kryje się ateistyczna buta, ale fenomenologiczny wgląd w skomplikowaną relację wiary i niewiary, w ów moment nierozstrzygalności, od którego zaczyna się droga w jedną i w drugą stronę. Jak zauważa wielu badaczy (w tym również Maria Janion), właśnie nierozwiązywalne, niewyrażalne, nierozstrzygalne to *idée fixe* Różewicza[23]. Zgoda na (jakiekolwiek) rozstrzygnięcie, mimo samoograniczenia, powinna działać na podmiot stabilizująco, znoszące decyzję zawieszenie – uwięzienie w zawieszeniu – działa nań melancholizująco. Również dlatego, że melancholia znosi wszelką pewność, jest „postawą" ryzykowną, nie boi się paradoksów, można rozważać jej etyczny prymat nad jednoznacznie rezygnacyjną żałobą[24].

---

[22] Zob. M. Janion, *Nadmiar bólu*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 204–205.

[23] Ostatnio ukazała się książka Dariusza Szczukowskiego *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008.

[24] Czas żałoby to krótki i wewnętrznie pęknięty okres w twórczości Różewicza, bo taki też jest czas jego podporządkowania się zewnętrznym ustrojowym przymusom. W Polsce Ludowej nie ma miejsca na arystokratyczny przywilej melancholii. Jest natomiast miejsce na żałobę, bo ta, obwarowana rytuałem, może być kontrolowana. Poeta, który ciągle nie może się uporać ze stratą, staje się podejrzany, martyrologiczne zafiksowanie czyni z niego outsidera. Podmiot wierszy Różewicza waha się pomiędzy melancholijnym pielęgnowaniem traumy wojennej, do czego czuje się w pewnym sensie wewnętrznie zobowiązany, i żałobną rezygnacją ze straty, skutkującą ostatecznie podporządkowaniem się obowiązującej ideologii socjalistycznego sukcesu. W *Odpowiedzi* z *Pięciu poematów* sam siebie przekonuje: „Jeżeli poezja żąda / melancholii i odosobnienia / wyrzeczenia / i rozpaczy / odrzuć ją / Czy miłość do żony / miłość do dziecka / któremu kupuję / małe ubranko / troska o matkę / czy te ludzkie uczucia zabijają poezję / Stwórz nową / która buduje / z uczuć powszechnych / słów prostych".
Można by odnieść wrażenie, że podmiot *Odpowiedzi* daje się przekonać idei

Czas – „Kiedy wreszcie skończy się przeszłość"

Czytając ostatnie (wydane po 1989 roku) tomy Różewicza, nieodmiennie odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z poetą (i podmiotem) niezadowolonym z rzeczywistości, starczo zgorzkniałym, niepogodzonym ze światem w stanie permanentnego kry-

---

poezji budowanej z prostych doświadczeń codzienności, na którą składają się „czarne dni robocze / które zbiegają się w czyste / kryształy planów", i pozostawia sobie tylko azyl nocy („Bo każdy z nas chce dotknąć / pomocnej ręki drugiego człowieka / i płacze w nocy"), gdyby nie fakt, że oprócz kilku wierszy, które ten problem tematyzują i w których Różewicz próbuje przerobić „pracę melancholii" na „pracę żałoby" (m.in. *W środku życia* z *Poematu otwartego*), i kilku wierszy „zaangażowanych", które miałyby świadczyć o jego konwersji, przejściu na „właściwą" stronę (głównie z *Czasu, który idzie* oraz *Wierszy i obrazów*), nic na to nie wskazuje. Po wierszach nadal krąży widmo Marii (*** [Czym są te wiersze], *Srebrny kłos*), nadal podmiot zmaga się z ciężarem czasu nie do wypowiedzenia (*Nad wyraz*, *Srebrny kłos*), oddaje głos umarłym, którzy w nim żyją, a siebie określa przez pryzmat braku, który przeczy tożsamości osoby („poeta współczesny [...] / Obojętny mówi do obojętnych / [...] jest głosem bez echa / ciężarem bez wagi / błaznem bez króla" – *Rozmowa z księciem* z tomu pod tym samym tytułem). Co istotne, doświadczenie straty w twórczości Różewicza pogłębia się i obejmuje nowe przestrzenie, już niezwiązane bezpośrednio z traumą wojny, ulega decentracji. Od tomu *Nic w płaszczu Prospera* pojawia się problem pod nazwą „nic" (np. *Drzwi*, *Nic*), w *Twarzy trzeciej* poeta zaczyna tematyzować brak jako źródło bytu i języka („Brak głód / nieobecność / ciała / jest opisem miłości / jest erotykiem współczesnym" (*Szkic do erotyku współczesnego*), a jego podmiot staje się „pasterzem umarłych".

W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* (Warszawa 1971) wielokrotnie komentuje Różewicz tę obsesję nieustannego powracania do zmarłych i próbuje ją „usprawiedliwić", np.: „Czy mam pisać księgę umarłych? Czy nie lepiej pogrzebać i odejść w przyszłość? Kogo obchodzi jeszcze Ignacy Nikorowicz?" (s. 63); „Pisanie wspomnienia o Umarłym to dla mnie prawie zawsze walka z czasem i ze śmiercią. To próba przywołania Umarłego. Jaka to siła skłania pisarza do tego nieludzkiego zadania? Przy pomocy słowa pragnie wydrzeć Krainie Umarłych przyjaciela, znajomego, brata; zamiast zostawić go w spokoju wiecznym" (s. 79); „Rośnie cmentarz wierszy, nagrobków, wierszy dla umarłych. Rosną te wiersze obok siebie jak mogiły. Wiersze poświęcone pamięci towarzyszy broni, przyjaciół z konspiracji i partyzantki, wiersze poświęcone pamięci Brata, Matki, pamięci Starego Poety, pamięci Borowskiego, Gałczyńskiego, Tuwima, Franciszka Gila i Andrzeja Wróblewskiego... gromadzą się dokoła w snach i na jawie, piszę o nich [...]" (s. 80).

zysu. Tym, co powoduje jego dyskomfort, jest w jednakowym stopniu świadomość coraz wyraźniejszego unieobecniania się świata w (zorientowanym popkulturowo) znaku, dysonans wewnętrzny, wynikający ze starości i świadomości odchodzenia, jak odnawiająca się trauma pierwszego „doświadczenia negatywnego".

„Było, minęło" – mówi Różewicz słowami Konwickiego w motcie do wiersza zaczynającego się od słów: „I znów zaczyna się / przeszłość", a kończącego się frazą: „kiedy wreszcie skończy się / przeszłość". Niemożność uwolnienia się od tego, co było, zapadanie się podmiotu w przeszłość to jedno z najsilniejszych wrażeń, jakie przynoszą ostatnie tomy autora *szarej strefy*. Wypełniają je dialogi ze znajomymi i nieznajomymi – żywymi lub zmarłymi („w snach mówią do mnie zmarli żywi" – *Na Wyspiańską nutę*, W; „ja poeta – pasterz życia / zostałem pasterzem umarłych" – *Budzik*, szs), rozważania o rozszerzającej się strefie milczenia, podsumowania oraz utyskiwania na teraźniejszość, którą poeta postrzega jako galimatias, śmietnik, kosmiczną zupę (*Regression In die Ursupe*, szs). Pamięć jest w ostatnich wierszach Różewicza życiem zastępczym, a także formą kompensacji – przez nią podmiot nie może zaangażować się w teraźniejszość, ale równocześnie dzięki niej jakoś sobie z teraźniejszością radzi. Od *nożyka profesora* pamięć jest przede wszystkim „wewnętrznym krwotokiem" (Freud) wypływających z niej i odsyłających jedna do drugiej postaci. Żadna z nich, sama będąc brakiem (w przypadku poezji Różewicza są to zazwyczaj postaci osób nieżyjących lub „odchodzących"), nie może wypełnić braku w życiu podmiotu, jedynie go pogłębia – odsyłając do następnego. Podmiot tym samym ulega niemal hibernacji, na przesadny progres cywilizacyjny i medialny odpowiada wewnętrznym regresem, odmową udziału. Kształty świata zacierają się.

Owo podkreślanie istnienia w czasie, które realizuje się głównie dzięki zakotwiczeniu w przeszłości, z jednej strony, jak się wydaje, potwierdza tezę o tym, że czas jest w poezji Różewicza naturalnym żywiołem scalającej subiektywności. Z drugiej jednak – jako przedmiot problematyzującej refleksji – wydaje się on żywiołem dekonstrukcji, odpodmiotowienia. Wyłaniająca się z tych wierszy autobiograficzna narracja bynajmniej nie okazuje się spójna. Podmiot Różewicza skwapliwie korzysta z danego mu „czasu opowiadania", będącego szansą odtworzenia w narracji osobowej jedności, spro-

stania zasadzie ciągłości. A jednak pożądana ciągłość nigdy nie zostaje tu osiągnięta w stopniu satysfakcjonującym sam podmiot.

O tym, że czas nie jest w poezji Różewicza żywiołem scalenia, świadczą już jego wczesne teksty, jak na przykład *Acheron w samo południe* (*Twarz trzecia*) i (w pewnym sensie stanowiący jego kontynuację) *Złowiony*[25]. Czas jest tu żywiołem zewnętrznym wobec podmiotu; czymś, z czym ten nie może się uporać, domeną nieciągłości. Czas to trauma[26]. Tutaj zobrazowana bardzo konkretnie: „Chwyciłem przynętę. Mam zupełną swobodę ruchów płynę przed siebie wypływam idę w głębinę" – oto początek *Złowionego*, znamionujący początek uwikłania „ja" w czas, a właściwie specyficznej gry z czasem (Czasem). Początkowo wydaje się, że wygrana jest w zasięgu możliwości podmiotu. Wygrana – czyli doświadczenie teraźniejszości jako doskonałej obecności. Dwie części *Acheronu*... (pierwszą i trzecią) można by potraktować jako próbę wyrwania chwili wiecznemu przepływowi. Podmiot, interpretowany w kategoriach kantowsko-husserlowskiej fenomenologii transcendentalnej, poszukujący doświadczenia teraźniejszości, próbuje unieważnić czas – rekonstruując niepowtarzalność „zatrzymanych" chwil i gromadząc ich zapas, chce zdobyć nad nim przewagę. W absolutnej teraźniejszości czas ulega bowiem wymazaniu. Podmiot *Acheronu*... ma jednak świadomość złudności tak rozumianej *présence* – każde „zatrzymanie chwili" zamknięte jest w klamrze formuł relatywizujących, umieszczających tę unieruchomioną teraźniejszość na powrót w wiecznym *flux* („Ciesząc się dobrym zdrowiem / odwiedziłem brzegi Acheronu" – „leciały / zeszłoroczne śniegi"; „Nie było nas był las / nie będzie nas będzie las" – „dzieciństwo / zanurzało się"), po czym następują fragmenty kontrapunktujące te nieudane próby zatrzymania „teraz", będące materializacją metafory „zanurzenia w czasie". Bycie w czasie jako przygoda Acheronu to, rzecz jasna, prosta metafora zanurzenia życia w śmierci, życia jako

---

[25] Potraktowane łącznie i omówione przez Tadeusza Kłaka. Zob. T. Kłak, *W stronę Acheronu*, w: tegoż, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 153–179.

[26] O związkach czasu i traumy zob. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 4, s. 23–34.

zmierzania do śmierci[27]. Zazwyczaj niepopartego zgodą. Toteż bohater *Acheronu*... zawraca, poszukuje metafizycznej zasady generującej historię (czas), która, jak się okazuje, nie jest od czasu niezależna. Można by powiedzieć, że podejmuje nietzscheańską próbę przezwyciężenia historii przez życie, zakończoną, tak jak w przypadku filozofa, świadomością przegranej. Sprzeczność polega tu na potrzebie partycypacji w teraźniejszości i niemal natychmiastowej ucieczce od niej w mityczny praczas, do „źródła". W wierszu Różewicza podróż do źródła (jako koniecznego dla historii mitu czasowości) okazuje się podróżą w siebie („to ja byłem źródłem"). Zanurzenie w sobie nie daje jednak mocy ponownego narodzenia – po dotarciu do „źródła" (którego nie ma, „ja"-źródło nie posiada mocy ożywiania) następuje powrót do stanu wiecznego pływu. Świadomość braku źródła skutkuje stwierdzeniem nieautentyczności „ja" uczasowionego. Traumę czasu prowadzącego do śmierci i nicości, czasu nicościującego i unicestwiającego („Nikt czekał / u źródła i przy ujściu / nikt / czekał na obu brzegach"), można „pokonać" tylko w jeden sposób – udając nieświadomość, godząc się na przemoc („wtedy pojmuję / jeszcze raz / że moim zadaniem / jest zgoda"), zapominając o tym, o czym należy zapomnieć, żeby żyć. Agata Bielik-Robson, komentując przeprowadzoną przez de Mana analizę Baudelaire'owskiego rozumienia nowoczesności – jako zapominania właśnie („zapominania albo stłumienia tego, co wydarzyło się uprzednio") – porównuje owo zapominanie do Sartre'owskiej *la mauvaise foi*. „Zła wiara" polega właśnie na samooszustwie – kiedy pamięta się, o czym trzeba zapomnieć, walka z opresją pamięci jedynie ją umacnia[28]. Podejmowane przez podmiot *Acheronu*... i *Złowionego* strategie zatrzymania czasu, czyli – jak mówi de Man o „reprezentacjach teraźniejszości" Baudelaire'a – ucieczka, punkt zwrotny i powrót[29], to melancholijne przywiązanie do utraconego poczucia obecności (czy raczej: do samego gestu utraty teraźniej-

[27] Autorem świetnej interpretacji wiersza *Acheron w samo południe*, stawiającym go w kontekście śmierci i zmartwychwstania, jest Michał Mrugalski. Zob. M. Mrugalski, *Non-stop-Acheron. Raport o stanie śmierci w latach 60. według Różewicza*, w: *Przekraczanie granic*..., s. 184–209.

[28] Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 332–333.

[29] Zob. tamże, s. 333.

szości-obecności, która nigdy nie była doświadczeniem „ja", ale do której tęsknotę podmiot tym bardziej objawia). Trudno jednak zgodzić się na stwierdzenie, jakoby Różewicz rzeczywiście wpisywał się w strategię złej wiary. Jego dekonstrukcja źródłowości wskazuje raczej na ponowoczesną świadomość retoryczności i fikcyjności romantycznego mitologemu powrotu. Innymi słowy, podmiot Różewicza dekonstruuje metafizykę obecności, ale świadom jest jej funkcjonalności, kompensacyjności, w pewnym sensie niezbędności – jako podmiotowego konstruktu: „Im dłużej płynąłem, tym rzeka była krótsza, płynąłem jak się okazało w przeszłość, czyli do początku. A więc to był tylko ruch pozorny. Ale jak miły jak czysty jak uciszający. Jednak prowadzący do zniknięcia..." (*Złowiony*). Ruch w kierunku źródła, którego nie ma, okazuje się destrukcyjny; próba powrotu tylko od niego oddala, a raczej tylko coraz wyraźniej dowodzi jego nieistnienia (czy, jak mówi Nietzsche, nieistotności[30]). Jałowy bieg, na którym porusza się „ja", jest ruchem powtórzenia, ruchem w przeszłość, jest krążeniem pozorującym wstrzymanie ruchu („Kto jest zbyt żywy ten rzuca się, płynie bardzo szybko do brzegu, odbiera sobie życie. Trzeba więc wyrzekać się życia, gwałtownych ruchów. Udawać bezruch. Nie przejawiać woli życia", tamże). Podmiot *Złowionego* popada zatem w kolejną melancholiczną sprzeczność: każdy wysiłek melancholii, by zatrzymać, unieważnić czas, jest działaniem przeciwskutecznym – nie utwierdza podmiotowości (przez „posiadanie" przeszłości, nostalgiczny powrót), ale izoluje ją od coraz bardziej niedostępnego źródła. Melancholiczna formuła „nie żyć, aby żyć" zostaje w *Złowionym* zdekonstruowana. Z jednej strony, podmiot głosi pochwałę czasu pustego: „Nie żyje ten kto ogląda obrazy. I ten który je ze smakiem. I pijany. I ten który leci. I ten który śpi. I ten który spółkuje. Żyje tylko ten, który się boi, który ucieka, który czeka" (tamże); z drugiej dowodzi, że ta pustka ma tendencję do natychmiastowego wypełniania się, a wypełnia się zawsze przeszłością, „czyli niczym". Ale nie łudźmy się, podwójna negacja jako pozytywność to kolejne samowmówienie. Jałowe znaki pamięci (barykady pamięci ze

[30] „wraz z wglądem w źródło wzrasta jego brak znaczenia". F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1992.

Złowionego) dowodzą, co prawda, kondycji opóźnienia, niedoczasu, są znakami czekającymi na uspójniający sens, ale Freudowska *Nachträglichkeit*, będąca formą odzyskiwania znaczenia (znaczenia opóźnionego, poznania wtórnego), nie jest im dana.

Jak sugeruje podmiot *Złowionego*, właściwe zatrzymanie może nastąpić tylko w słowie; Poeta wydaje się zatem jedynym kapłanem rytuału odzyskiwania utraconej obecności, a wiersz jedyną drogą powrotu do źródła. Już w tym poemacie jednak sukces owego rytuału zostaje zakwestionowany, a idąc dalej – całą twórczość Różewicza można rozpatrywać jako upartą polemikę z mitem źródłowości i obecności.

Problem śladu

Ślad jest jedną z kategorii negatywnych, których obecność i rolę w poezji Różewicza analizują badacze – uzupełniający diagnozę Ryszarda Nycza z jego słynnego tekstu *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji"*[31]. Nycz zwraca uwagę na nieskuteczność budowania całościowych hipotez dotyczących twórczości Różewicza, na modernistyczną wieloznaczność i nierozstrzygalność – zarówno wyborów interpretacyjnych, jak pochodzenia i uzasadnienia niektórych motywów (np. nieobecności, która pozostawia ślad), nierozstrzygalność jako kategorię epistemologiczną, na której zbudowana jest późna poezja Różewicza, odpowiedzialną za jej wewnętrzne pęknięcia (modernistyczne tematy dzieła nienapisanego, wyrażenia niewyrażalnego), traumatyczność (doświadczenie śmierci i rozpadu, „obnażonej tajemnicy"), negatywną epifanię. Brak, według Nycza, nie jest tu kategorią modernistyczną (a przynajmniej nie na pewno – wszak, można by dodać, nierozstrzygalność powinna dotyczyć i tego wyboru), nie szuka (zgodnie ze wskazanymi przez Lyotarda dystynkcjami pomiędzy modernizmem i postmodernizmem, na które powołuje się autor *Sylw współczesnych*)

[31] Zob. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji"*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 186–207.

pocieszenia w formie – wyraża nie tyle niewyrażalne, ile „niewyrażalność niewyrażalnego" i, co za tym idzie, nie otwiera ani nie daje szansy otwarcia przestrzeni pozytywności, która, przynajmniej potencjalnie, przyświecała modernistycznym poszukiwaniom. Można by jednak dodać (nawiązując również do „klasyków" postmodernizmu), że brak nie otwiera tutaj również przestrzeni radosnej przygody, ale to inny problem – wielokrotnie i raczej bez konsensusu toczonych dyskusji na temat modernizmu i postmodernizmu autora *Wyjścia*. W każdym razie – modernistyczny czy postmodernistyczny – brak wchodzi tu w wieloznaczne relacje z traumą, o której (w odniesieniu do braku właśnie) Nycz mówi w sposób, który wpisuje się w rozważania melancholiczne:

> Przemijająca impresywność najlepszej części dzieła Różewicza czerpie swą moc oddziaływania z trwałości tajemniczego okaleczenia; nieprzemijającego poczucia braku, z którym nie można się pogodzić i który niczym piętno, czy niezabliźniająca się rana wymusza nieprzerwane ogniskowanie na sobie uwagi, pozostawia długotrwałe skutki.
>
> W ten sposób, paradoksalnie, świadczy o uporczywej obecności tego, co nie istnieje [...][32].

„Uporczywa obecność tego, co nie istnieje" – bo nigdy nie istniało (jak mityczny związek słowa i rzeczy, czyli nietraumatyczna relacja podmiotu z rzeczywistością i językiem) albo istniało, ale istnieć przestało (jak zmarli, po których ślady rozsiane są po tekstach) – to jedna z możliwych formuł Różewiczowskiej melancholii.

Katalogujący i analizujący charakterystyczne dla twórczości wrocławskiego poety kategorie negatywne Tomasz Kunz przyczyn owych strategii negatywnych poszukuje w aporetyczności, z której wyrasta poezja Różewicza. Jedną z jej najważniejszych antynomii wydaje mu się antynomia „wyrażenia niemożności wyrażenia": „Poezja to dla niego [Różewicza] synonim tego, co w języku, w słowach, w wierszu uchyla się wyrażeniu, a mimo to domaga się wyrażenia, nawiedzając pamięć lub świadomość w postaci braku, śladu, nieobecności, cienia"[33]. Tym, co podlega owemu zakazowi/naka-

---

[32] Tamże, s. 204.

[33] T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*..., s. 111.