



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Melancholia srebrna i czarna : o wierszu "Toast" Jana Lechonia

**Author:** Joanna Kisielowa

**Citation style:** Kisielowa Joanna. (2000). Melancholia srebrna i czarna : o wierszu "Toast" Jana Lechonia. W: W. Wójcik, D. Opacka-Walasek (red.), "Liryka polska XX wieku : analizy i interpretacje. Seria druga" (S. 20-39). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



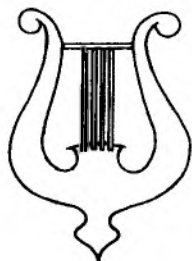
UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



JOANNA KISIEŁOWA

## Melancholia srebrna i czarna O wierszu *Toast* Jana Lechonia

### Klasycyzm i pesymizm

*Srebrne i czarne* to najsmutniejsze w Polsce wiersze i nie wiadomo, jak czytać je dzisiaj, kiedy znany nam jest koniec życia Lechonia. Można by podejrzewać je o młodociany werteryzm, gdyby człowiek, który je napisał, nie włókł swojej rozpaczki za sobą przez tak długie lata. Można domyślać się, ile jest w nich najbardziej intymnego, osobistego doświadczenia, powiedziałbym „personalizmu”, i wtedy piękno ich nabiera cech okrucieństwa. Jakkolwiek je przyjąć, tragizm ich przykuwa nas i unieruchamia. Poeta, który miał tyle siły, że w pierwszym swoim słowie przemówił za wszystkich i oddał uniesienie narodu, w drugim mówił tylko za siebie i nieustraszenie schodził w przepaść samotnego człowieka.

– odnotował o tomiku Jana Lechonia inny poeta, Kazimierz Wierzyński<sup>1</sup>. Emocjonalne świadectwo lektury wierszy przyjaciela, spotęgowane przez fakt jego tragicznej śmierci, zwraca uwagę na przejmujący nastrój książki poetyckiej i jej głęboko osobisty charakter. W opiniach badaczy zdecydowanie częściej niż zapis indywidualnego doświadczenia podkreśla się uniwersalność przedstawionych w tomie sytuacji i tematów. Pisze Czesław Zgorzelski:

Z problematyki rzeczy i spraw ostatecznych, ze skali ujęć rozpiętych między przemijającym **dziś** a niezmiennymi kategoriami **wieczności** wypływa – jako ich konsekwencja – pozaczasowość sytuacji lirycznych Lechonia. Wszystko mieści się w nieokreślonych wymiarach czasu, łączy ze sobą

---

<sup>1</sup> K. Wierzyński: *O poezji Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 56.

przeszłość z trwaniem przedłużonym w nieskończoność [...] Prowadzi to ku staraniom o jak najbardziej wyczuwalną uniwersalność znaczeniowych perspektyw wypowiedzi. Nie tylko – w kategoriach pozaczasowych, ale też jakby – pozaindywidualnych, mimo tak jawnie subiektywnego ujmowania tematów.<sup>2</sup>

Uniwersalność tematów w połączeniu z dyscypliną języka i precyzją formalnego kształtu wierszy rozstrzyga o powszechnym rozpoznaniu tendencji klasycyzujących jako nadrzędnych dla poetyki *Srebrnego i czarnego*<sup>3</sup>. Klasycyzm zatem i uniwersalizacja tematyki stały się maską dla doświadczeń indywidualnych, których świadectwo – w sposób oczywisty dla przyjaciela poety Kazimierza Wierzyńskiego – książka Lechonia stanowi.

Tom demonstrował poezję *par excellence* refleksyjną, będącą wyrazem bardzo głęboko przeżytego poglądu na świat, przywołującego formułę Schopenhauera o życiu rozpiętym między pożądaniem, nudą i ostateczną katastrofą. Treści te, pełne naturalnego, wewnętrznego dramatyzmu, wyrażone zostały w sposób doskonale opanowany, oszczędny i jak gdyby bezosobisty, w tym poetyckim zobiektywizowaniu kamiennie chłodny, marmurowo klasyczny.

– przypomnijmy słowa Artura Hutnikiewicza<sup>4</sup>. Zderzenie głębokiego przeżycia i chłodnej precyzji formalnej było niewątpliwie zamierzone i zakładało spotęgowanie czytelniczego wrażenia. W szkicu Wiktora Weintrauba czytamy:

Jest to zbiorek o wielkiej jednolitości tak tematycznej, jak stylistycznej. Jego przewodnia nuta, to zgroza „męki istnienia” i nicości śmierci, wyrażona w sposób prosty i mocny, bez cienia lirycznego rozmazania, w zdaniach o epigramatycznej zwartości i klasycznej precyzji słowa.<sup>5</sup>

Z jednej więc strony tomik Lechonia cechowała owa jednolitość tematów i stylu, z drugiej wewnętrzny kontrast między wagą poruszanych problemów a prostotą odnalezionego dla nich wyrazu. Klasyczny obiektywizm i formalna precyzja w efekcie jednak przesłoniły świadectwo indywidualnego przeżycia, zapisane w strofach *Srebrnego i czarnego*. „Nie wierzyłem im, te śmierci, te miłości

<sup>2</sup> Cz. Zgorzelski: „*Srebrne i czarne*” Jana Lechonia. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 118.

<sup>3</sup> O klasycyzmie *Srebrnego i czarnego* pisali niemal wszyscy badacze Lechonia. Por. np. Cz. Zgorzelski: „*Srebrne i czarne*” Jana Lechonia...; A. Hutnikiewicz: *Życie i śmierć poety. O twórczości Jana Lechonia*. W: Tenże: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976; Tenże: *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. W: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczne. Z. 3: *Filologia Polska II*. Toruń 1960; J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. W: Tenże: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960; W. Weintraub: *Karmazynowe i czarne*. W: *Pamięci Jana Lechonia...*

<sup>4</sup> A. Hutnikiewicz: *Życie i śmierć poety...*, s. 155–156.

<sup>5</sup> W. Weintraub: *Karmazynowe i czarne...*, s. 73.

– to był papier” – notował Józef Czapski<sup>6</sup>. W autentyczność przedstawionych w książce Lechonia emocji i przeżyć nie uwierzył także Jarosław Marek Rymkiewicz. W tomie obok perfekcyjnej precyzji składniowej dostrzegł jedynie powtórzenie. Pisze Rymkiewicz:

Jeśli w *Karmazynowym poemacie* schodził Lechoń w głąb zbiorowej duszy narodu, to *Srebrne i czarne* było zejściem w głąb duszy indywidualnej, kontaktującej się tylko ze sobą i z Bogiem. Nic jednak nie świadczy, aby ta dusza, której portretem miały być wiersze ze *Srebrnego i czarnego*, była duszą człowieka wieku. Lechoń pragnął napisać studium duszy wiecznej, a napisał studium duszy, oczywiście, modernistycznej. Zrealizował więc marzenie z *Herostratesa* w całej pełni: wykreował „ja” wyrażające się w modernistycznym słownictwie oraz przeżywające modernistyczną rozpacz istnienia i godzące się z koniecznościami życia z modernistyczną rezygnacją albo z parnasistowskim stoicyzmem.<sup>7</sup>

W opinii badacza pokusa uniwersalizacji (studium duszy wiecznej) w przypadku Lechonia okazała się pułapką powtórzenia. W wierszach brakowało prawdy o przygodach duszy człowieka swojego wieku. Zdaniem Rymkiewicza liryki te nie mówiły nic ponad to, co znane już było z poetyckich propozycji modernizmu. W istocie tom *Srebrne i czarne* niewiele miał wspólnego z czasem, w którym powstał, a pokrewieństwa z liryką młodopolską były w nim aż nadto widoczne: nastroje schopenhauerowskie, ciemna tonacja emocjonalna wierszy, problematyka śmierci, która zdecydowanie przyćmiła drugi temat tomu – miłość, wbrew deklaracji poety z wiersza inicjalnego zbioru, jakoby „śmierć i miłość, obydwie zarówno”...

Jednak odwołania modernistyczne z pewnością nie wyczerpują inspiracji lekturowych poetyckiej książki Lechonia. Równie często pisano o jej odniesieniach barokowych i to zarówno w zakresie składni, jak też egzystencjalnej sytuacji człowieka rozdartego między sprzecznościami życia i śmierci, duszy i ciała, żądz i spełnienia, zbawienia i grzechu<sup>8</sup>. W kreacji podmiotu lirycznego dostrzegano echa romantycznej koncepcji miłości<sup>9</sup>. Niewątpliwie tomik *Srebrne i czarne* w większym stopniu kontaktował się z historią literatury niż ze swoim czasem.

Zamiar napisania „studium duszy wiecznej” poparty został wielością literackich inspiracji i przenosił tom Lechonia w przestrzeń dzieł ponadczasowych, nie związanych jednoznacznie z gustem jednej epoki. Przepustką do nich są z jednej strony tendencje klasycyzujące książki, które w rozumieniu ponadhistorycznym towarzyszą dziejom literatury stale, chociaż naturalnie z różną mocą i nierównym natęże-

<sup>6</sup> J. Czapski: *Lechoń i jego „Dziennik”*. W: Tenże: *Czytając*. Kraków 1990, s. 437.

<sup>7</sup> J. M. Rymkiewicz: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 285.

<sup>8</sup> Por. np. J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne...*, s. 21–27.

<sup>9</sup> Cz. Zgorzelski: „*Srebrne i czarne*” *Jana Lechonia...*, s. 108.

niem. Drugim wątkiem powracającym w historii literatury, a zarazem centralnym dla Lechoniowego tomu jest ponadczasowy nurt pesymizmu, który najłatwiej połączyć z najbliższą mu w czasie tradycją modernistyczną, chociaż ten adres literacki nie wyczerpuje ani jego inspiracji, ani źródeł. Te dwa niejednorodne przecież i dość odległe sobie wątki – klasycyzmu i pesymizmu – wiąże ze sobą w książce Lechonia kategoria **powtórzenia**.

W porządku klasycyzującym – obok charakterystycznych cech stylu – wyznacza ona postawę tworzenia poezji w oparciu o autorytet literatury, poświadczony wielością literackich odwołań i głębokim osadzeniem w tradycji, a także – swoistą normą stosowności, która nakazuje ukrywać uczucia za literacką maską. W przypadku drugim – powracającego w literaturze nurtu pesymizmu – kategoria powtórzenia odnajduje swe miejsce w ponadczasowej problematyce melancholii, wśród jej swoistych propozycji estetycznych<sup>10</sup>.

„Rzeczą melancholii jest powtórzenie” – pointuje swoje rozważania o melancholijnym doświadczeniu świata i jego zapisach Marek Bieńczyk i do tego stwierdzenia wielokrotnie powraca w swej książce o melancholii<sup>11</sup>. Kategoria powtórzenia jest zasadą melancholijnej świadomości, decyduje o postrzeganiu świata i jego przedstawieniach w literaturze i sztuce. Problematyka melancholii niesie ze sobą – jak sądzę – pewną szansę lekturową, możliwość nieco innego spojrzenia na *Srebrne i czarne*, a także na całą twórczość poetycką Jana Lechonia.

## Ars Melancholiae

Z przytoczonych wcześniej rozpoznaw krytycznych i prac badawczych, dotyczących międzywojennego tomu Lechonia, wyłania się model lektury, którego kierunek wyznacza śledzenie powiązań zbioru z literacką tradycją, wskazywanie nawiązań i inspiracji, do czego zresztą *Srebrne i czarne* w sposób oczywisty zdaje się czytelnika zapraszać. Potraktowanie tomiku jako zapisu melancholijnej świadomości pozostawia problem tradycji literackich niejako na drugim planie, cechy światopoglądu i elementy poetyki wierszy Lechonia porządkuje w obszarze ponadczasowym, który – za Markiem Bieńczykiem – nazwać można **estetyką melancholii**.

Julia Kristeva wśród współczesnych znaczeń słowa „melancholia”, obok dwu terminów klinicznych z obszaru tzw. wielkiej i małej psychiatrii, wyróżnia także rozumienie trzecie – „najbardziej rozpowszechnione”:

<sup>10</sup> O problematyce melancholii w dziełach literatury i sztuki traktują dwie książki – W. Bałusa: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. (Kraków 1996) oraz M. Bieńczyka: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. (Warszawa 1998). O estetyce melancholii w Marii Antoniego Malczewskiego interesująco pisze M. Bieńczyk w artykule *Estetyka melancholii*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak i M. Gumkowski. Warszawa 1996.

<sup>11</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 16 i passim.

melancholia to ów smutek, *spleen*, nostalgia, której echa słyhać w sztuce i literaturze, i która – nie przestając być chorobą – przybiera często podniosły kształt piękna.<sup>12</sup>

Punkt wyjścia badaczki jest naturalnie kliniczny, jednak owo trzecie rozumienie melancholii rysuje znak łączności między nastrojem, doświadczeniem psychicznym a estetyką. Źródła kreacji świata przedstawionego w wierszach Lechonia tkwią w indywidualnym przeżywaniu świata i siebie przez ich autora, w pewnym doświadczeniu świadomości, które jest wspólne autorom różnych miejsc i czasów. Być może jest ono warunkowane określonym typem psychicznym czy temperamentalnym, jak chce melancholia klasyczna<sup>13</sup>, być może motywują je powracające nastroje, które – jak wiemy od Heideggera – nachodzą człowieka bez żadnej konkretnej przyczyny, a jednocześnie „otwierają go na całość bytu”<sup>14</sup>.

Pisze Wojciech Bałus:

Pojęcie melancholii zrobiło w kulturze europejskiej karierę niebywałą. Znałe już Hipokratesowi jako określenie choroby psychicznej i jednego – najgorszego zresztą – z czterech temperamentów, w szkole Arystotelesa związane zostało z psychicznymi predyspozycjami ludzi genialnych. W średniowieczu bliskie zaliczonej w poczet grzechów głównych acedii – i przez to wartościowane negatywnie – w renesansie wydobyte zostało ponownie, przede wszystkim jako skłonność wielkich intelektualistów urodzonych pod znakiem Saturna (*melancholia generosa*). Czasy nowożytne przyniosły eksplozję odmian melancholii i stanów do niej zbliżonych. *Spleen*, *ennui*, *Weltschmerz*, *taedium vitae*, „jaskółczy niepokój”, frasunek, mdłości – to tylko niektóre z licznych *états d'âme*, przedstawianych w sztuce oraz rozpoznanych i opisanych w literaturze pięknej i traktatach naukowych od Charlesa d'Orleans, Petrarki i Albrechta Dürera poczynając, poprzez Roberta Burtona, Salvatora Rosę, Johna Milтона, Sørensa Kierkegaarda, a na Giorgiu de Chirico, Jean-Paulu Sartre'em i László Földénym kończąc. Stanów tych nie wartościowano już jednoznacznie negatywnie. Mało tego: od epoki romantyzmu pewien typ melancholii nie będącej chorobą psychiczną postrzegać zaczęto jako doświadczenie o charakterze filozoficznym. Z zasady smętna, pojawiała się ona tam, gdzie obraz człowieka i wszelkiego bytu ujmowany był w kategoriach mało optymistycznych.<sup>15</sup>

Pesymistyczna wymowa tomiku *Srebrne i czarne* sytuuje go w obszarze dzieł naznaczonych melancholią. W jaki sposób rozstrzyga ona o „podniosłym kształcie

<sup>12</sup> *Na dnie duszy. Z Julią Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczkowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 5.

<sup>13</sup> Por. np. D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Bałbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 145–160.

<sup>14</sup> M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 190–202. Zob. też W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 135–140.

<sup>15</sup> W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 11.

piękna” Lechoniowych wierszy? Jaki jest jej udział w kreacji świata przedstawionego w *Srebrnym i czarnym*? W szukaniu odpowiedzi na to pytanie swoistym przewodnikiem będzie wiersz *Toast* [PZ, 48]<sup>16</sup>.

Nic nie ma prócz tych liści, co na drzewach zmarły,  
Nic nie ma prócz tych wichrów, którymi przewiało,  
Nic prócz śladów świetności, co się już zatarły.  
Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.

Jest jeszcze tylko księżyc, który cicho sływa  
Na czarną krepę nocy i srebrzy ją dumną  
Jako brylant – baldachim, rozpięty nad trumną,  
W której ziemia zmęczona na wieki spoczywa.

Kielichy wnieśmy w górę i pijmy na stypie,  
Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna.  
Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,  
A łopata grabarza milczących zasypie.

Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!  
Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości.  
Szaleńcy, wzrośnięm kiedyś kłosami mądrości,  
Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba.

## Marzenie i strata

*Toast* w tomie Lechonia sąsiaduje bezpośrednio z słynnym lirykiem *Spotkanie*<sup>17</sup>. Wiersze te łączy niejednoznaczna relacja wzajemnego niepodobieństwa i podobieństwa zarazem, rodzaj odwróconego zwierciadła. Na pierwszy rzut oka zdają się one wytyczać antypody znaczeniowe tomu. Różnią się bowiem w sposób istotny.

*Spotkanie* to oderwanie się od ziemi, „księżycowa transgresja”, lekkość marzenia; *Toast* – ciężki wiersz o uwięzieniu w ziemskim losie, ludzkim przeznaczeniu jednoznacznie związanym z ziemią („Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”) i o mądrości płynącej ze zgody na nieuchronność takiego losu. Tam – „noc samotna spędzona bezsennie”, jednostkowa perspektywa i jednokrotność niespodziewanego, niezwykłego doświadczenia; tutaj – „my” liryczne, wspólnota doświadczeń i mechaniczny rytm powtarzanych czynności: kielichy wznoszone w górę

<sup>16</sup> Wiersz cytuję za edycją J. Lechoń: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. L o t h. Toruń 1995. Skrót PZ przywołuje to właśnie wydanie, następująca po nim cyfra arabska oznacza stronę.

<sup>17</sup> Utwór ten analizuję w szkicu *Od marzenia do „prawdy najgłębszej” (o wierszu Jana Lechońa „Spotkanie”)*. W: *...przez oko, przez okno. Wybór materiałów z IX Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*. Red. M. Tramer, W. Bojda i A. Bąk. Katowice 1998, s. 64–79.

i miarowa praca łopaty grabarza. *Spotkanie* opowiadało o docieraniu do zasłoniętej tajemnicy bytu, *Toast* komunikuje gorzką mądrość świata bez tajemnicy.

Scenerią obu wierszy jest noc „srebrno-czarna”, bohaterka wielu liryków tego tomu, noc taka sama, a jednak doświadczana odmiennie. „Nieba wyiskrzona kopuła dostojna” w *Spotkaniu* zapowiada otwarcie się na transcendencję, w migotaniu gwiazd tkwi przecucie tajemnicy, znak jej obecności i zapadania w ciemność. W *Toaście* nocne niebo ewokuje przestrzeń zamkniętą jak zatrzaśnięte wieko trumny. dostojne srebro księżycy to jedynie element ornamentyki pogrzebowej. Czerń i srebro nocy w tym wierszu są jednoznacznie barwami żałoby, zapisanymi w naturze znakami śmierci.

Podobieństwa żałoby i melancholii rozpoznał i opisał – jak wiadomo – Zygmunt Freud<sup>18</sup>, biorąc pod uwagę całościowy obraz obu stanów i ich przyczynę. Obydwie są reakcjami na stratę, o ile jednak w przypadku żałoby strata przeżywana jest świadomie, w następstwie czego to głęboko bolesne doświadczenie ma swój kres, o tyle w melancholii „nie można wyraźnie rozpoznać, co zostało utracone”<sup>19</sup> i „praca żałoby” nie może się dokonać. Melancholia trwa i prowadzi do zaburzeń tożsamości.

Świat przedstawiony w wierszu *Toast* został naznaczony brakiem – stratą silnie odczuwaną, lecz wymykającą się świadomości ze względu na swój totalny zasięg. Wiersz rozpoczyna ujęta w anaforyczne powtórzenia negatywna definicja świata („Nic nie ma...”), który – tak ukazany – oscyluje na granicy niestnienia. Bardziej nie ma go niż jest. Istnienie świata ujęte zostało w kłamrę wielokrotnego zaprzeczenia. Trzykrotnie powtórzone „nic” w mocnej, inicjalnej pozycji wersu przeczy istnieniu. Zasada totalnej negacji zostaje jednak uchylona słówkiem „prócz”, znów trzykrotnie powtórzonym. To prawie rytm zaklęcia, formuły magicznej, uroku? Rozpoczyna się migotanie nicości i istnienia. Jak powiedziałyby antagonistka Lechonia Julian Przyboś: „świat nie-i-jest”. U Lechonia jednak owo ocieranie się o siebie dwóch sfer bytu nie sięga po perspektywę filozoficzną, dotyczy bowiem wyłącznie słów, językowej żonglerki, gry z odbiorcą. Owa gra w „istnieje – nie istnieje” jest zasłoną dla emocji, retoryczną maską dla poczucia pustki, formą zamiast nazwania nieświadomionej przeciw straty, będącej przyczyną smutku.

Wiersz już w pierwszej strofie ujawniać zaczyna swoją – właściwą grze – przewrotność. Łudzeni szansą ocalenia jakiegoś elementu świata, zachęceni do oczekiwania na dowód jego bycia wbrew generalnej zasadzie (coś może jednak jest?), w istocie wciągnięci zostajemy w grę między sferą nicości i istnienia. Przykłady, które rzekomo przełamują tyranie totalnego niebytu, mają symptomatyczną postać. To „liście, co na drzewach zmarły”, „wichry, którymi przewiało” i najciekawsze z nich: „ślady świetności, co się już zatarty”. To znaki śmierci. Nie ma w nich ży-

<sup>18</sup> Por. Z. Freud: *Żałoba i melancholia*. Tłum. B. Kocowska. Cyt. za: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1981, s. 295–308.

<sup>19</sup> Tamże, s. 297.



cia, jest jedynie ruch przemijania. Wszystkie zdają się niknąć w oczach, są przewrotnymi wyjątkami w regule nieistnienia, bo w istocie ich też już nie ma. To za ledwie cienie cienia, zatarte ślady przeszłości, które ulegają wymazywaniu jak głos powtarzany przez echo.

## Anamorfoza

„Cień zamiast trwałej formy, odbicie zamiast kształtu, perspektywa zniekształcona” – zanotuje o melancholijnym widzeniu świata w swojej książce o melancholii Marek Bieńczyk<sup>20</sup> i jego spostrzeżenia wiernie przystają do kreacji świata przedstawionego w wierszu Lechonia:

Rzeczywistość oglądana przez melancholijne oko zdaje się poddana ciąglej anamorfozie (optycznemu zniekształceniu), figurze dodającej do formy, która istnieje, impuls zaprzeczenia – tak mało rzeczywistość ta jest esencjonalna, stabilna; tak bardzo poddana deformacji. Widziana jest na ogół w szczególnej, właśnie zniekształcającej perspektywie, operującej efektami nagłego zbliżenia i oddalenia. Odbierają one formom trwałość, masywność – tak jakby wszystkie miały wpisana w siebie, destabilizującą je od wewnątrz stratę – i pociągają je w obroty przeobrażeń, nadając ich istnieniu widmowość, doprowadzając je do dwoistości, niewyrazistości, wieloznaczności, jak czyni to z głosem echo, najdoskonalsza anamorfoza dźwięku.<sup>21</sup>

Kategorię anamorfozy, figury znanej w architekturze i sztuce barokowej, Marek Bieńczyk stosuje z powodzeniem w analizie *Marii* Antoniego Malczewskiego, dostrzegając w niej kluczową figurę tekstu<sup>22</sup>. Taka właśnie zniekształcona perspektywa, gra zbliżeń i oddaleń, impuls zaprzeczenia dodany do formy, która istnieje, „ślady przeszłości, co się już zatarty” – określają sposób istnienia świata w analizowanej strofie Lechonia. Spotykają się w niej bezpośrednie przeczenie – „Nic nie ma” – i anamorfoza, zanikanie tego, co niepewnie zdaje się jeszcze istnieć. Przeczenie komunikuje stan kategoriyczny, jednoznaczność, unieruchomienie świata i znaczeń. Anamorfoza z kolei wprowadza ruch sensów, ich migotanie, swoistą akcję. W rezultacie powtarzany porządek przeczenia ustala regułę („Nic nie ma”), która za chwilę zostaje zawieszona przez sugestię wyjątku, by następnie ruch rozproszenia, zacierania konturów tego, co jeszcze istnieje, powrócił do wyjściowej reguły. Negacja i anamorfoza w istocie przekazują to samo, że „nic nie ma”. Robią to jednak na różne sposoby, zmieniając perspektywę oglądu. Pierwsza jest patrzaniem z daleka, uogólnieniem, esencją, druga w nagłym zbliżeniu chwyta wyjątek („li-

<sup>20</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 83.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> M. Bieńczyk: *Estetyka melancholii...*

ście, co na drzewach zmarły”), pokazuje ruch („wichry, którymi przewiało”), poświadcza migotanie świata ku nicości, jego znikanie, zacieranie się śladów. Nieistnienie zawłaszcza sobą coraz to nowe obszary. Niebyt usuwa ślady istnienia. To już koniec: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało”. Ale iluzoryczne migotanie obecności i nicości trwa dalej. „Jest jeszcze tylko księżyc”, kolejny przewrotny argument za „byciem”, do którego za moment dołączą ziemia i noc.

Anamorfoza, impuls zaprzeczenia dodany istnieniu, wrażenie echa – to także istotne elementy słynnego zakończenia wiersza *Spotkanie*. Tajemniczy głos jak echo odbija się tam od wody i światła, ulega rozproszeniu. Jego nadawca rozplywa się w świetle<sup>23</sup>. „Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła, / Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma” – to wyliczenie form nieistnienia wyraźnie koresponduje z pierwszą strofą *Toastu*. I tu, i tam negacji przeciwstawia się wyjątek, poddany natychmiast zaprzeczeniu. W tym miejscu wiersze są do siebie bardzo podobne, ale ujawniają się także istotne różnice.

Paradoksalna pointa *Spotkania* jest enigmą, retoryczną zasłoną dla tajemnicy, której przecucie nie zostało usunięte. Początek *Toastu* natomiast zostaje dopowiedziany, gra znaczeń zasłania tu jedynie pustkę, a świat nie ma innego wytłumaczenia niż to, sprowadzone do formuły: „Tak trzeba”.

To, co w *Toaście* jest przedmiotem zgody, w wierszu *Modlitwa* [PZ, 51] z tego samego tomu staje się treścią prośby do Boga. Jest to przewrotna modlitwa, bo w efekcie zamyka się ona w sformułowaniu: „Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie”. Męka ludzkiego istnienia – w kontekście tego wiersza – wynika z niejednorodności człowieczej natury. To, co przemijające, skończone, przeznaczone śmierci – zderzone w niej zostało z ideą nieśmiertelności, wolności, z pierwiastkiem boskim. Ten dar jest źródłem cierpień. Stąd bierze się pragnienie ujednoczenia natury, uwolnienia od bolesnego rozdarcia. Cierpienia duszy uleczyć może jedynie odrzucenie duszy. Stoicka zgoda na przemijanie, wyrażona w *Toaście*:

Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!  
Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości

jest akceptacją jednej tylko strony ludzkiej natury. *Modlitwa* dopowiada, że spokój owej zgody jest pozorny, nie leczy ona wiecznej męki rozdarcia. Świadomość ziemskiego przeznaczenia z wiersza *Toast* prowadzi w konsekwencji do modlitwy o dokonanie się tego przeznaczenia: „Porównaj nas zmęczonych z milczącym obszarem” (*Modlitwa*). Bliski związek człowieka z ziemią nie oznacza identyczności ich natury, stąd owo pragnienie „porównania”, a w istocie – zrównania, uzgodnienia, dopasowania elementów w kole przeznaczenia. Znajomość anamorficznego istnienia znajduje swe dopełnienie w prośbie: „nastrajaj nas jak echo i słuchaj jak ginie”, a zawarte w niej porównanie zasadę anamorfozy odnosi bezpośrednio do

<sup>23</sup> Tamże.

ludzkiego życia. Boski dar – dusza – jest jedynie źródłem cierpień i rozdarcia, których kres przynieść może tylko roztopienie się w świetle, zrównanie natury człowieka z jego naturą, uwolnienie się od boskiego pierwiastka. Anamorfoza przedstawiona w *Toaście* jako sposób postrzegania świata, zasada „melancholijnego oka”, które wychwytuje z rzeczywistości brak i zanikanie, w *Modlitwie* staje się przedmiotem bezbożnego pragnienia, jedynym rozwiązaniem tragicznego rozdarcia, przeciwrotną tęsknotą za samoograniczeniem, konsekwencją melancholijnego widzenia.

Obydwa wiersze łączy, charakterystyczna dla całego tomu, idea analogii ludzkiego mikrokosmosu z makrokosmosem natury. W obszarze tej analogii mieści się druga strofa *Toastu* i zamknięte w niej konceptualne porównanie okrytej nocą ziemi do ciała złożonego w trumnie. Przekonanie o odpowiedności między mikro- i makrokosmosem jest częstym elementem melancholijnego doświadczenia. Pisze Marek Bieńczyk w eseistycznym wywodzie:

Melancholik w wizyjnych napadach smutku nosi w sobie całą ziemię – dlatego nazwę go teraz Gargantuą smutku, albo wszechświatowym boadusicielem – ale już zawczasu, na mocy kataklizmu, który już się zdarzył przez to, że ma się zdarzyć, nosi ziemię rozpadłą, świat rozklejony, zastygający, pole ruin, czarną wodę.<sup>24</sup>

## Oko melancholika

Melancholijne widzenie świata jest naturalnie projekcją ludzkiego wnętrza. To spojrzenie ma charakter całościowy, na niczym się nie zatrzymuje, nie wnika w istotę rzeczy, prześlizgując się jedynie po ich powierzchni<sup>25</sup>. Nocny pejzaż w wierszu Lechonia został uproszczony do jedynie koniecznych elementów. Akcenty położono na kolorystykę (srebro i czerń) oraz jego patos i dostojeństwo, motywujące jednoznaczne skojarzenie z ceremonią pogrzebową. Zbanalizowany poetycko motyw gwiazdzistej nocy, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule tomu, powraca w nim wielokrotnie. Bywa sygnałem dostojnego piękna: „Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną” (*Spotkanie*, PZ, 49); odnotowaniem niezwykłych wrażeń wizualnych: „W milczeniu stoi ogród jak mlekiem obłany” (*Sprzeczką*, PZ, 54); może zawierać w sobie sugestię bezpieczeństwa, rodem z dziecięcej kołysanki: „Pod kołdrą się gwiazdzista do snu dzień ułożył” (*Pycha*, PZ, 60), lub bywa znakiem żałoby: „wołam czarnej nocy, co ziemię nakrywa” (*Modlitwa*, PZ, 51).

Powracający natrętnie motyw mieści się w samym sercu melancholijnej estetyki powtórzenia. Mimo swej powtarzalności, obraz nocy w *Toaście* zatrzymuje uwagę czytelnika. Podobieństwo czysto wizualne nakazuje nam zobaczyć kopułę nocnego nieba jako wieko trumny, a wrażenie potęguje fakt, że oglądamy je od wewnątrz.

<sup>24</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 77.

<sup>25</sup> Tamże, s. 79–81 – o różnicach między spojrzeniem melancholijnym i kontemplacyjnym.

W oswojonym, banalnym doświadczeniu dostrzegamy nagle rys niesamowitości. Konsekwentna dwupoziomowa budowa porównania, w którym poszczególne elementy pejzażu – ziemia, niebo i księżyc – pełnią jednoznacznie określone funkcje w porządku „pogrzebowym”, nadają mu charakter argumentu na rzecz uniwersalnej zasady świata, powszechności śmierci i przemijania. Jego przejrzystość i prostota tłumaczą się w obszarze retorycznego oddziaływania na odbiorcę.

Zamiar przekonania go o słuszności założonej tezy zostaje wzmocniony chęcią poruszenia czytelnika. Koncept nieba – pokrywy trumny, odwołując się do powszechnego doświadczenia, umieszcza czytelnika niejako wewnątrz wierszowego świata, zmusza do odczucia jego sugestywności i znaczenia. Przekonaniu i poruszeniu odbiorcy towarzyszy oddziaływanie estetyczne, zatrzymujące jego uwagę na precyzji i niezwykłości porównania zbudowanego z banalnych przecież składników, dowód umiejętności „retorycznych” nadawcy wypowiedzi. A zatem: *docere, movere, delectare*.

W przestrzeni skuteczności retorycznej mieści się także konstrukcja „my” lirycznego wiersza, zabieg pozwalający na identyfikację podmiotu i odbiorcy, chwyt sugerujący powszechność zawartych w wierszu odczuć oraz uniwersalność rozpoznanych reguł świata. Podstawą tej identyfikacji jest naturalnie wspólnota ludzkiego przeznaczenia – „jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”.

Rozbudowane porównanie z drugiej strofy *Toastu* ma zatem uzasadnienie w retorycznym ukształtowaniu wierszowej wypowiedzi, ale to tylko jedna strona objaśnienia. Znakomicie mieści się ono także w obszarze estetyki melancholii: obraz uproszczony, w jakimś sensie zredukowany, powtarzalność, nocna sceneria i ciemna tonacja emocjonalna, patos smutku. Sens wyłożony w porządku argumentacji jest być może tylko pozorem sensu, zasłoną pustki, w istocie sprowadza się przecież do przeświadczenia, że „nic nie ma”. Struktura omawianego porównania ujawnia pewne podobieństwa z alegorią, którą w sensie retorycznym nie jest, gdyż trudno byłoby w jego zakresie wyodrębnić poziom dosłowny i poziom tzw. immutacji<sup>26</sup>. Jeżeli zatem można do niego odnieść pewną cechę „alegoryczności”, to ze względu na obrazowy, plastyczny charakter (drugą strofę wiersza tak łatwo sobie wyobrazić), obecność personifikacji (zmęczona ziemia spoczywająca w trumnie nocy), a także swoiste zatrzymanie sensu, jego unieruchomienie pomiędzy dwoma poziomami porównania. Na marginesie zauważmy, że formalny wskaźnik porównania w istocie odnosi się do księżyca, który jest „jako brylant”, natomiast pozostałe składniki obrazu podlegają procesowi identyfikacji („czarna krepka nocy”, „trumna, w której ziemia zmęczona na wieki spoczywa”). Poziomy porównania zacierają zatem swe kontury, powstaje jeden obraz. Jednocześnie porównanie to nie znaczy nic poza sobą samym, po części jest ornamentem, po części zasłoną pustki.

Komentując Waltera Benjamina, Marek Bieńczyk zapisze:

Alegorie są wygodnymi dla wyobraźni melancholijnej figurami retorycznymi z ich światłocieniem, z ich światłem fasady, za którą nic się nie kry-

<sup>26</sup> Por. J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 240–246.

je. Melancholia, dla której żadna rzecz nie posiada odrębnego sensu, nie tylko sięga chętnie po alegorie: dla niej wszystko staje się alegorią, wszystko w alegorię się przeistacza. Tak dalece, że wyobraźnia melancholijna jest z samej swej zasady wyobraźnią alegoryczną.<sup>27</sup>

#### Bliski związek melancholii z alegorią – zdaniem badacza – tłumaczy

zależność między melancholijnym doznaniem pustki i depersonalizacji a alegorią jako formą mówienia o tym; między doświadczeniem ograniczenia, uwięzienia w skończoności i w czasie zastygłym, a alegoryczną ekspresją, prowadzącą do spacjalizacji tego doświadczenia czasu.

Cały proces melancholijny jest procesem postępującej alegoryzacji, w wyniku której czas naszego istnienia przemienia się w formy przestrzenne i ujawnia w postaci ruin i szczątków.<sup>28</sup>

W wierszu Lechonia mamy niewątpliwie do czynienia ze spacjalizacją czasu. Przestrzenne, nieruchome przedstawienie nocy, będące odpowiednikiem emocji „zneruchomiałych” wokół nieokreślonego poczucia straty czy braku, współbrzmi z zatrzymaniem czasu wyrażonym bezpośrednio: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało”. W świecie przedstawionym wiersza znakami czasu są także „liście, co na drzewach zmarły”, „wichry, którymi przewiało” i – oczywiście – „ślady świetności, co się już zatarły”. W obrębie melancholijnej wyobraźni i one zyskują wymiar alegorii. Zauważmy:

Dla alegorycznej wyobraźni melancholii każda rzecz, nawet ta najmniejsza, najbardziej codzienna, nieistotna, staje się cząstką jednego procesu degradacji, jego jeszcze jednym odczytanym śladem; każdy szczegół, konkret ma swoją wagę nie mniejszą niż wielkie wydarzenie; gdy każdy z nich mówi tym samym językiem, każdy jest nową alegorią. Ale dlatego też można powiedzieć, że wyobraźnia ta nie zaniedbuje niczego: obejmuje nieskończoną ilość śladów, nieskończone bogactwo znaczeń. Odbiera im co prawda samoistną, wszelką wartość, nie dostrzega w nich żadnego pojedynczego czy jedyne go sensu (każda rzecz, przypomnę raz jeszcze, może oznaczać inną); poniża je, czyni z zasady wieloznacznymi, niejasnymi. Zarazem jednak je wznosi, gdy wprowadza je w swoją niewyczerpaną narrację. Bo też wyobraźnia melancholijna, dla której wszystko zamienia się w alegorię, snuje nieprzerwaną opowieść o historii ludzkiej, zapisanej w postaci ruin na twarzy natury, trwa wraz z każdym nowym dostrzeżonym szczegółem w postępującym powtórzeniu opowieści o rozproszeniu, które nigdy się nie scala. W ten sposób alegoria staje się pismem, które w powtórzeniu znajduje zasadę dla tekstu.<sup>29</sup>

Elementy przedstawionego świata, wyliczone w pierwszej strofie wiersza Lechonia, są w pewnym sensie wymienne, ich sens odrębny zawiera się w znaczeniu

<sup>27</sup> M. Bińczyk: *Melancholia...*, s. 86.

<sup>28</sup> Tamże, s. 87.

<sup>29</sup> Tamże, s. 92–93.

wspólnym. Nie komunikują one niczego prócz powszechnej degradacji, rozproszenia, nicości świata. W istocie powtarzają to samo rozpoznanie rzeczywistości jako fasady śmierci.

## Powtórzenie i przewrotność

W konstrukcji świata przedstawionego wiersza uderza wszechobecność nadrzędnej figury powtórzenia. Dostrzec ją można w różnych miejscach i na różnych poziomach jego budowy. Pojawia się ona w sposób oczywisty w otwierającej wiersz anaforze i towarzyszącej jej paralelnej budowie pierwszych wersów. Buduje analogie łączące w utworze noc i śmierć, człowieka i ziemię, mikro- i makrokosmos. Ujawnia swą obecność wewnątrz dwupoziomowych struktur porównania i alegorii. Powtórzenie w wierszu przybiera postać zasady odbicia, jak w przypadku wspomnianych analogii, porównania, alegorii, czy też symetrycznej reguły świata, ujętej w formie antymetaboli („Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”). Siega także po zasadę zwielokrotnienia, widoczną w otwartym ruchu anafory i sugestii nigdy nie kończącego się procesu alegoryzacji fragmentów świata. Wszak zwiędłe liście, minione wichry i ślady świetności to początek wyliczenia, które można kontynuować. Repertuar znaków śmierci w świecie jest niewyczerpany, ponieważ ma swe źródło w totalności melancholijnego spojrzenia. W wierszu zwielokrotnieniu ulega także „ja” mówiące, zastąpione konstrukcją lirycznego „my”. Figura powtórzenia zdominowała wierszowy świat przedstawiony, naśladowując czasem mechanizm lustra, a czasem mechanizm echa.

W tak skonstruowanym świecie człowiekowi pozostaje jedynie zgodzić się na jego absolutny i nieuchronny porządek, „bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna”. Sugerowana przez utwór mądrość sprowadza się do słów „tak trzeba!”. Ale powtarzalny rytm wierszowego świata rozbija delikatny, aczkolwiek wyraźny rys przewrotności, który jednoznacznie rozpoznanej zasadzie przeciwstawia element dwuznacznej gry. Jest to widoczne już w pierwszej strofie *Toastu*, w spotkaniu anaforycznego powtórzenia i przewrotnej anamorfozy. Zwielokrotniony podmiot wypowiedzi nie zdołał, mimo oczywistej wspólnoty uniwersalnego losu, w pełni utożsamić się z odbiorcą, bo to nadawca ustala reguły wypowiedzi i wciąga czytelnika w dwuznaczną grę. Odzwierciedleniem rozpoznanej mądrości i zgody na los ma być, czarnym humorem podszyta, zabawa: „Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie”. W efekcie tytułowy toast zostaje wzniesiony nie za życie, lecz za śmierć, a powaga świadomości nieuniknionego końca ulega zdystansowaniu przez postawę błazeńską, czarną zabawę, grę. Przypominają się *Wycinanki z czarnego papieru*.

Jeszcze raz spełnijmy kielichy, drodzy bracia pijatyki, a tym kielichem pozdrawiam i ciebie, odwieczna macierzy wszystkiego, milcząca nocy. Z ciebie rodzi się wszystko, do ciebie wszystko wraca. Okaż więc znów miłosierdzie światu, roztwórz się na nowo, aby ogarnąć wszystko i ukryć

nas wszystkich w twoim macierzystym łonie! Pozdrawiam ciebie, ciemna nocy! Pozdrawiam ciebie, ty zwycięska, i w tym jest moje pocieszenie, gdyż ty skrucasz wszystko, dzień i czas, i życie, i natręctwo pamięci w wiecznym zapomnieniu!<sup>30</sup>

Przypomnienie też realizuje się w porządku powtórzeń. W Lechoniowym „Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna” – mniej jest jednak pociechy, a więcej spokoju płynącego z rezygnacji i pogodzenia się z koniecznością. Jego przewrotność w pewnym stopniu rozbraja świat uwięziony w nieuchronnej formule: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało”, lecz i ona ma ciemny charakter i nie niesie z sobą oczyszczającego śmiechu. W wielowiekowej tradycji melancholia posiada dwa oblicza, w jakimś sensie korespondujące z wyobrażeniem Demokryta, który „z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzony”<sup>31</sup>. W wierszu Lechonia owa „podwójność twarzy” przybiera – z jednej strony – formę smutku, którego patos i piękno są zarazem wstępem do swoistego zadowolenia, oraz – z drugiej strony – błazeńskiej przewrotności.

W zamykającej *Toast* aluzji literackiej do wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój* wystąpią obok siebie i powtórzenie, i przewrotność. Powtórzenie zawarte w samym fakcie przywołania cudzych słów, przewrotność zaś w odwróceniu ich sensu. Zakreślony przez wieszczka kierunek przemiany „zjadaczy chleba w aniołów” w *Toaście* przyjmie odwrotny przebieg:

Szaleńcy, wzrośnien kiedyś kłosami mądrości,  
Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba.

I tutaj mowa o metamorfozie, ale jej punktem dojścia są – inaczej niż u Słowackiego – „zjadacze chleba”. Mądrość projektowana w wierszu ma ciężki, ziemski charakter, wynika z pogodzenia się z sytuacją, ze zgody na to, co konieczne i nieuchronne. Takiej mądrości perspektywa anielska jest niedostępna. Błazeńska przewrotność wpisze w ostateczne ustalenia dotyczące porządku świata i reakcji na niego element ironicznego dystansu. Melancholia jest stanem zmaconym, niepełną rozpaczą i niepełną radością<sup>32</sup>. Widzenie świata, będące jej udziałem, zastyga w nierozstrzygalności<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> S. Kierkegaard: *Albo – albo*. T. I. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1981, s. 190.

<sup>31</sup> Por. rozważania W. Bałusa, dotyczące *Medytującego Demokryta* Salvatora Rosy i przywołanych w tym kontekście *Listów Hipokratesa* (*Mundus melancholicus...*, s. 29–34).

<sup>32</sup> Zob. na ten temat rozważania J. Tischnera: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: Tenże: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 19.

<sup>33</sup> Pisze W. Bałus: „[...] melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość. Przeświadczenie to objawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją) smętkiem, rozmarzeniem, nudą aż do młodości, a czasem lękiem i przerażeniem.” (*Mundus melancholicus...*, s. 135).

## Uwięzienie w smutku

Lektura *Toastu* jako zapisu melancholijnego doświadczenia i świadectwa założeń estetycznych konsekwentnie z melancholią związanych otwiera – jak sądzę – perspektywę odczytania *Srebrnego i czarnego* w tym właśnie kontekście, mamy przecież do czynienia ze „zbiorkiem o wielkiej jednolitości tak tematycznej, jak stylistycznej”<sup>34</sup>. W wierszach tomu odnajdziemy wiele ech motywów i ujęć dostrzeżonych w *Toaście*, dowód nieustającego ruchu powtórzeń. Powracający nastrój, tak charakterystyczny dla srebrno-czarnych liryków, w wierszu *Zazdrość* [PZ, 63] wypowiedziany zostanie w sposób prosty i łatwo czytelny:

Jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno,  
Myśli mam zwiędłe, chore, jak kwiaty na grobie,  
Za oknem wisi niebo niby szare płótno.

Bezpośrednia ekspresja nastroju pociąga za sobą charakterystyczną, wielokrotnie powtarzaną, analogię świata myśli i rzeczywistości zewnętrznej. Dwa porównania o odwrotnym kierunku („myśli... jak...” i „niebo niby...”) otwierają przestrzeń dwustronnej analogii, w której obrębie ludzkie wnętrze przegląda się w obrazie rzeczywistości, a widzenie świata staje się kreacją wewnętrznego pejzażu duszy. Podmiot wiersza trwa uwięziony w nastroju i jednocześnie zatrzymany między dwoma odbijającymi się w sobie nawzajem światami. Lektura siebie prowadzi poprzez znaki zewnętrznego świata, czytanie świata to odnajdywanie w nim własnych myśli i nastrojów. Tu i tam dostrzec można to samo. Ruch interpretacji zatrzymuje się na powierzchni porównań, w istocie budują one fasadę tego, co już wiemy, że „jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno...”

„Zwiędłe kwiaty” i – znane nam z *Toastu* – „liście, co na drzewach zmarły” powracają w tomie z natrętną konsekwencją. Wykrzyknienie: „Tylko zeschłe liście, tylko zwiędłe kwiaty!” (\*\*\*) inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58) zdaje się wskazywać na ich istotność nie tylko jako wpisanych w naturę znaków śmierci, ale przede wszystkim podkreśla, charakterystyczne dla melancholii, ograniczenie doświadczenia i widzenia świata do ciągle tych samych rekwizytów, uwięzienie w nastroju, zamknięcie w świecie melancholijnego smutku.

Starożytna medycyna grecka – jak wiadomo – uznawała istnienie czterech temperamentów ludzkich, które wyodrębniła na podstawie dominacji jednego z czterech płynów występujących w ciele człowieka.

Ta determinacja charakterologiczna uwarunkowana była również kosmologicznie. Człowiek w myśli starożytnej był wpisany w makrokosmos, którego sam – jako mikrokosmos – był odbiciem. Dlatego budującym świat fizyczny czterem elementom, wyrażającym porządek przyrody czterem po-

<sup>34</sup> W. Weintraub: *Karmazynowe i czarne...*, s. 73.



rom roku i czterem etapom ludzkiego życia towarzyszyć musiały cztery temperamy, wzbudane przez cztery jednakowego rodzaju substancje.<sup>35</sup>

W systemie odniesień kosmicznych melancholii przypisano ziemię, jesień i dojrzałość. Jesień, sceneria „zwiędłych liści” i umierania natury, stanowi nader częsty motyw Lechoniowych wierszy i to nie tylko tych z tomu *Srebrne i czarne*. O związkach z ziemią wspominałam przy analizie *Toastu*. Tam wzajemna relacja i wzajemne przeznaczenie nosiło rys nieuchronnej konieczności. Charakter związków człowieka z ziemią przybiera w tomie formę ambiwalentną. Bywa, że są one waloryzowane pozytywnie:

Wsluchajmy się w tę ziemię; jest chyba szczęśliwa  
[*Sprzeczką*, PZ, 54]

Bywa, że charakteryzuje je gest odrzucenia:

Za żadne skarby nieba nie oddam mej świętej  
Pogardy dla wszystkiego, co wzrosło z tej ziemi.  
[*Śmierć*, PZ, 50]

Ziemskie przeznaczenie człowieka wyrażone w *Toaście* ze stoickim spokojem powróci w wierszu *Pycha* [PZ, 60], lecz spokój zastąpi tu barokowa ostentacja:

Zła ziemia będzie żarła moje białe kości.

Czy do motywów jesieni i ziemi, dość oczywistych w Lechoniowym tomie dołączy także sugestia dojrzałości, by dopełnić triadę kosmicznych odniesień *Srebrnego i czarnego*? Otóż dojrzałość melancholii sama w sobie jest dość problematyczna. Szukając jej objaśnienia, sięgnijmy do Kierkegaarda:

Czym więc jest melancholia. Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośredniość dojrzewa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby samego siebie móc ująć jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąże człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozproszenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia.<sup>36</sup>

Wprawdzie „ludzie, którym melancholia jest zupełnie obca, to tacy, których dusza nie ma nawet pojęcia o metamorfozie”<sup>37</sup>, jednak jej pojawienie się świadczy o tym, że człowiek nie dojrzał jeszcze do duchowej przemiany. Józef Tischner pisze, że „melancholia jest rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć”, oglądana natomiast

<sup>35</sup> W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 35. Por. także tabelę na s. 36 tej pracy oraz artykuł D. Birnbauma i D. Olssona: *Czarna żółć...*, s. 145–148.

<sup>36</sup> S. Kierkegaard: *Albo – albo*. T. 2. Przeł. K. Toeplitz. Warszawa 1981, s. 253.

<sup>37</sup> Tamże, s. 255.

z drugiej strony „jest stanem niedojrzałej radości”<sup>38</sup>. Dojrzałość melancholii jest stanem dziwnie napiętowanym niedojrzałością.

W tomie Lechonia pojawi się już – tak charakterystyczny dla późniejszych wierszy poety – nostalgiczny stosunek do przeszłości:

[...] I poczułem nagle,  
że już nigdy nie będzie, jak zeszłego lata.  
[\*\*\* inc. *Na niebo wypływają...*, PZ, 56]

Towarzyszy mu wielokrotnie powtarzana sugestia dotycząca zamkniętego, skończonego czasu:

I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.  
[\*\*\* inc. *Pytasz, co z moim życiu...*, PZ, 47]

Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.  
[*Toast*, PZ, 48]

Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją,  
Już mnie żadne szczęście od niej nie odczy.  
[\*\*\* inc. *W złotych strzepach...*, PZ, 58]

Perspektywę dojrzałości w tomie *Srebrne i czarne* wyznacza świadomość przebywania niejako po drugiej stronie czasu, bez młodzieńczego buntu, chęci działania, bez pragnień i marzeń, z nostalgicznym wzrokiem zwróconym ku czasom minionym. Bohatera melancholijnego doświadczenia dopadły nieumotywowane i trudne do wytłumaczenia – rezygnacja, bierność i znieruchomienie bliskie śmierci, stąd tak wiele jej przeczuć odnaleźć można w tomie. Życie jawi się mu jako jałowy ruch powtórzeń. „Kielichy wznoszone na stypie” z *Toastu* mają swe uzupełnienie w wierszu \*\*\* inc. *Co noc, gdy już nas nuda...*[PZ, 57]:

Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogamia,  
Gdy czczość jałową w myśli, w sercu pustkę mamy,  
Wypływa nas na miasto knajpa lub kawiarnia  
I błądzimy bez celu po zamknięciu bramy.

Bliskie melancholii doświadczenie nudy zabarwia teraźniejszość i nawet to, co w niej ważne, rychłą i niechybną perspektywą znużenia:

Lecz wierzę, że jak wszystko i miłość się znuży...  
[\*\*\* inc. *O! Jak strasznie...*, PZ, 55]

<sup>38</sup> J. Tischner: *Chochol sarmackiej melancholii...*, s. 19.

Nudzie towarzyszy powracający motyw „błądzenia bez celu”:

Mówisz, że gniew mam w oczach. Bo po nocy błędę  
I darmo wzrok mój światła w ciemnościach wygląda.  
[*Gniew*, PZ, 65]

I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.  
[*Lenistwo*, PZ, 66]

Uwięziony w rytmie powtórzeń i jałowej nudy, zabłąkany w czasie i przestrzeni, człowiek nosi w sobie niejasne pragnienie zmiany:

I myśl: zabłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne,  
Co prowadzą do „Lepiej” lub choćby „Inaczej”.  
[\*\*\* inc. *Co noc, gdy już nas nuda...*, PZ, 57]

Odpowiedź na tę tęsknotę przynosi wiersz następujący w porządku tomu:

Może być, jak było, może nie być lepiej.  
[\*\*\* inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58]

Okazuje się zatem, że żadna zmiana rzeczywiście nie jest możliwa, a powodem takiego stanu rzeczy jest człowiek, który zastyga w rezygnacji, godzi się na regres i uwięzienie w powtórzeniu. Gdy nie dokonuje się metamorfoza – przypomnijmy – „dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia”<sup>39</sup>. „Jednakże – snuje dalej swe rozważania duński filozof – melancholia jest grzechem, właściwie grzechem *instar omnium*, albowiem jest grzechem nie chcieć z całej duszy swojej, nie pragnąć – to jest matką wszystkich grzechów.”<sup>40</sup> Nie powinno zatem nikogo dziwić, że w tomie po stwierdzeniu: „Może być, jak było, może nie być lepiej” – następuje słynny cykl *Siedmiu grzechów głównych*.

W świecie melancholijnego doświadczenia cel i sens życia rozplywają się w jałowej nudzie, rozproszeniu ulega wszelka istotność, tożsamość człowieka topi się w żalonym podobieństwie do innych:

Nalewam wciąż kieliszek, choć nie lubię wina,  
Ale będę pił dzisiaj, aby mnie widzieli.  
[.....]  
Nie jestem gorszy od nich. Jestem zwykły człowiek.  
[*Obżarstwo i pijaństwo*, PZ, 64]

<sup>39</sup> S. Kierkegaard: *Albo – albo...*, T. 2, s. 253.

<sup>40</sup> Tamże, s. 254.

Wprawdzie w zakończeniu wiersza pojawi się na moment błysk zagubionej świadomości:

Lecz nagle myśl jak piorun: „Skąd tu ja we fraku?”

a w liryku zatytułowanym *Śmierć* [PZ, 50] dochodzi do głosu akcent młodzieńczego buntu:

O! Nie dożyć tych zmarszczek, które bruzdzą czoło,  
I tej zgody na wszystko, co nam w serce wrasta:  
Odejść raczej stąd całkiem, niż wyszedłszy z miasta,  
Martwym jeszcze się cieniem włóczyć po nim wkoło.

Jednak są to akordy odosobnione. Udziałem podmiotu-bohatera tomu staje się los zapisany i odrzucony w ostatnim wersie przytoczonego cytatu, błędnie w labiryncie zatrzymanego czasu bez przyszłości i perspektywy wyjścia.

### Umykający sens tytułu

Świat przedstawiony tomu, pełen znaków śmierci i mroków nocy, jawi się nam jako niepoznawalny i niedostępny, a zarazem dostoyny w swym enigmatycznym patosie. Jego charakterystyczną cechą ujmuje tytuł poetyckiej książki – *Srebrne i czarne*. Homonomia formy gramatycznej i ukryty w niej być może poliptoton sprawiają, że nie tylko nieznaną pozostaje przedmiot przedstawiony w tytułowym sformułowaniu, ale także nie potrafimy powiedzieć nic pewnego o jego gramatycznych właściwościach liczby i rodzaju. Przedmiot niknie pomiędzy epitetami. Czyżby i w tym przypadku zaznaczył swą obecność ruch anamorfozy, dodany istnieniu „impuls zaprzeczenia”? Tytuł tomu wskazuje na nieokreśloność i – w efekcie – zagubienie desygnatu. Z jego istnienia pozostały jedynie „ślady”, niejasne jakości symbolicznie zawarte w pochwyconych barwach<sup>41</sup>. Nieuchwytność zawarta w tytule książki poetyckiej współbrzmi z trudnym do uchwycenia sensem melancholii, której początek stanowi umykająca świadomości strata, a doświadczenie zastyga w obcowaniu z nierozstrzygalną rzeczywistością. *Srebrne i czarne* to być może tylko przymiotnikowa fasada zakrywająca nicość, nieistniejący desygnat i umykający w błędzeniu po świecie sens.

<sup>41</sup> Na temat symboliki kolorów *Srebrnego i czarnego* zob. artykuł D. Podlaskiej i G. Wilczyńskiej: *Stylistyczna funkcja barw w „Karmazynowym poemacie” oraz w „Srebrnym i czarnym” Jana Lechonia*. „Słupskie Prace Humanistyczne” 1994, nr 12a.

Joanna Kisielowa

**Die silberne und die schwarze Melancholie  
Zum Gedicht *Toast* von Jan Lechoń**

Zusammenfassung

Der Artikel bringt einen Versuch der Analyse und Interpretation des Gedichtes *Toast* von Lechoń, das hier als eine Aufzeichnung des melancholischen Bewußtseins und gleichzeitig ein Beispiel der eigentümlichen „Ästhetik der Melancholie“ gezeigt wird. Die Art und Weise der Wahrnehmung und der Darstellung der Welt im Gedicht werden charakterisiert durch: das Prinzip der Anamorphose, die Allegorie und die Analogie zwischen dem Mikro- und dem Makrokosmos. In dem im Gedicht erkannten „melancholischen Projekt“ befindet sich sowohl die den Lösungen dieses Textes übergeordnete Figur der Wiederholung, als auch Elemente eines hinterlistigen Spieles mit dem Leser.

*Toast*, gelesen im Kontext der anderen Gedichte aus dem Sammelband *Srebrne i czarne (Silberne und schwarze)*, bildet eine wichtige Einführung in die Problematik der Melancholie, die zur Hauptproblematik für die Bedeutung des dichterischen Buches wird, aus dem das besprochene Gedicht stammt.

Joanna Kisielowa

**Melancholy Silver and Black  
On a poem *Toast* by Jan Lechoń**

Summary

The article presents an analysis and interpretation of a poem *Toast* written by Jan Lechoń. It is shown as a record of melancholy psyche and an example of a peculiar “aesthetics of melancholy”. The perception and representation of the world in the poem are characterized by a principle of anamorphosis, allegorization, and analogy of mikro- and makrokosmos. In “melancholic project” recognized in the poem the author differentiates a repetition figure, superior to the text’s realization, and some elements of an untoward game with a reader.

*Toast*, read within the context of the other poems of *Srebrne i czarne (Silver and Black)* volume where it was published, constitutes an important introduction to problematality of melancholy that is crucial to this book of poetry.