

Melancholia jako doświadczenie artystyczne

Aleksander Kościów

Istnieje obawa, że artysta zapytany o pozycję, jaką *stan duszy* zajmuje w jego krajobrazie osobowościowym, poczuje skrępowanie. O ile pytania o warsztat, wzorce artystyczne czy spojrzenie na kondycję sztuki wydają się być tematami zachęcającymi do indywidualnych rozważań, o tyle sfera uczuć może jawić się jako obszar onieśmielający. Wyostrenie spojrzenia na obszar inspiracji daje tylko powierzchowną zachętę – prędej czy później inspiracja wejdzie w rezonans z głęboką sferą artystycznego ego, zdradzając nie tylko w miarę bezpieczne zagadnienie preferencji, gustów czy stylu, ale może dotknąć kwestii dalece bardziej osobistych, najczęściej schowanych w miejscach dostępnych może pod koniec życia, w jakimś wywiadzie-rzecz o funkcji spowiedzi artysty i człowieka.

Istnieje też niebezpieczeństwo przeciwne (i wcale nie mniejsze) – że pytany, niepomny na intymny charakter zagadnienia, z konfundującym samozadowoleniem wysypie z owego hermetycznego zwykle wnętrza bodaj wszystkie swe tajemnice, dzieląc się tak samo chętnie sprawami ogólnymi jak intymnymi, obnażając się bezwstydnie z banałami, tkwiącymi nieraz (w usprawiedliwiony zresztą sposób) u podstaw wielu przemyśleń, skądinąd dojrzałych już i ugruntowanych, lub – co gorsza – mylnie czy bezpodstawnie branych za obiektywnie słuszne. Okazuje się zatem, że sprawa jest delikatna, wymaga ostrożności i czujności, bo kwestie duchowości i uczuć w naszej kulturze i sztuce to „Święte Świętych” artysty, obciążone (i słusznie) sporym ryzykiem aksjologicznym i poznawczym. Ileż to bowiem razy czytało się autorski biogram artysty z uniesionymi brwiami konstatując, że jego Wielkie Odkrycia z „ostatniego okresu” są naszymi z przedostatniego czy po prostu powszechnymi, lub że ceniąc sobie jego zdolności w „tak młodym wieku” musimy je przyjąć wraz z tego wieku naturalną, lecz niełatwą nieraz do zaakceptowania infantylnością, do której wszak ma się prawo (choć chyba tylko o tyle, o ile nie wskakuje ona na mównicę, by ogłaszać dawno opisane oczywistości), zaś z szacunkiem przyjmując twórcę w wieku dojrzałym, oczekując autorytetu musimy być gotowi na postawy przemyślane zaskakująco jednostronnie lub

umocowane podejrzenie płytko. Indagowanie artysty na okoliczność psychologicznego podtekstu jego artystycznej osobowości jest więc naturalnie obciążone pewną towarzyską niezgrabnością.

Da się to zrozumieć – rzecz dotyczy, jak stwierdziliśmy, głębokiej intymności i już sama wieloznaczność i relatywność jej interpretacji sprawia, że zanim artysta zechce się do niej ustosunkować, dla bezpieczeństwa nie będzie się odkrywał, dopóki nie dokona kontrolnych uściśleń. Przenikanie do tych sfer nie może być łatwe, skoro to one właśnie są miejscem narodzin artystycznych aktów, firmowanych potem nazwiskiem twórcy czy wykonawcy. Jest to operacja na otwartej jaźni i żeby zbyt gwałtownym gestem nie przedrzeć się nieopatrznie przez tkanki miękkie i nie uszkodzić jakiegoś kluczowego organu – wycofajmy się na początek na taką odległość, z której da się bezpiecznie obserwować zagadnienie inspiracji wraz z czynnikami, które stanowią o jego indywidualnym nasyceniu formą, treścią i intymnością impulsów uczuciowych wobec powszechności kontekstu naszej kultury duchowej. Widać stąd będzie bowiem melancholię (wraz z melancholijnością), jeden z ważniejszych czynników, umocowanych przez „naszą” tradycję dyskursu artystycznego i historię kultury europejskiej na pozycji decydującej o wielu elementach dzieła.

1.

Melancholia jest szczególnym stanem duszy, jeśli rozpatrywać ją w kontekście artystycznym; tym szczególniejszym, jeśli rozważania na temat inspiracji (i mechanizmów tłumaczących impulsy zewnętrzne na wewnętrzne zestroje ideowe, te zaś z kolei na zewnętrzną postać dzieła) odbędzie się dwustronnie: w naszym kontekście kulturowym, oraz przez pryzmat innych kultur. Istnieją bowiem takie obce środowiska i słowniki estetyczno-aksjologiczne, w których to hasło wywołuje inne rezonanse, a które chcielibyśmy tu koniecznie włączyć w obszar rozważań.

Ów „nasz” kontekst kulturowy dla wygody opiszmy obecną w romantyzmie zachodniej Europy konwencją rozpiętą między nadużywanymi może nieco, ale czytelnymi hasłami: *Saudade*, *Weltschmerz*, *splin*, depresja (choć przy tak postawionym zagadnieniu może przyjść do głowy jeszcze szereg innych). Echa tych postaw – z poziomu dysfunkcji mentalnej przeniesionych nieraz do obszaru modnej społecznie pozy – do tej pory wędrują po rozmaitych poziomach kultury masowej i nie tylko. Natomiast spojrzenie na owe „inne kultury i konteksty” niech prowadzi przede wszystkim ku wybranym pojęciom klasycznej estetyki i filozofii japońskiej, której osobliwe kategorie albo pozostały swoistymi i są traktowane jako egzotyka Dalekiego Wschodu, albo zostały w różnym stopniu przejęte i wchłonięte przez kulturę europejską i ujawniają się nieraz w nieoczekiwanych manifestacjach.

Rzucona na taką siatkę melancholia jako współczynnik inspiracji artysty-twórcy staje się już nie tylko pozą, poddawaną krytyce

na miarę aktualnie modnej koncepcji estetycznej, lecz stosunkowo obiektywnym elementem ornamentacyjnym, rodzajem koloru ekspresyjnego, którym można (lecz nie trzeba) bądź to pociągnąć przedmiot centralny dzieła, bądź to nasycić samo jego tło. W wielu odczytach podstawowych, dokonywanych przed nacechowaniem ich konkretną funkcją ekspresyjną w danej sytuacji artystycznej czy choćby tylko estetycznej, będzie melancholia nieść konotacje niemal negatywne, a przynajmniej budzące rezerwę – jej dzisiejszy odczyt przepuszczony jest bowiem często przez nieco wykrzywione jej rozumienie jako postawy rozpoznanej w kontekście Wielkiego Romantyzmu – pełnego ekstatycznych westchnień i idolatrii ego straszliwie doświadczonego samym sobą w nagłej, dramatycznej konfrontacji z czymś dojmującym. To zaś, w dalszej konsekwencji, może się „merytorycznie” wiązać z przecuciem pewnej dziecięcości (jakże często mylnie branej za dziecinność), czy to wskutek emfaticzności i pretensjonalności środków wyrazu, czy to wskutek poczucia straty energii treści, w zbyt znacznych ilościach inwestowanej przez autora w prawdy i obserwacje, z których – zdaniem tak nastawionego odbiorcy – pora byłaby już wyrosnąć.

Są to zjawiska bardzo istotne, nie mniej ważne będzie jednak dla subiektywnego odczytania roli melancholii (i całego szeregu stanów „pokrewnych”) w inspiracyjnym doświadczeniu artystycznym uwypuklenie jej niebywale atrakcyjnego waloru aksjologicznego, pochodzącego gdzieś z przecięcia doświadczenia numinotycznego i szlachetnej dziecięcości umysłu w głębokim przeżywaniu świata. Pod delikatną powłoką semantyczną, rozciągniętą wokół hasła „melancholia”, pulsują, przesuwają się i przebarwiają znaczeniowo liczne składowe: stany psychiczne, mechanizmy percepcyjne, postulaty stylistyczne i uwarunkowania historyczno-kulturowe, tworząc niebywale złożone ciało. W procesie inspiracji twórca może chcieć rozpoznawać te składowe w rozmaitych konfiguracjach świadomie, bądź oddać się swobodnej nawigacji własnego „ja” po intuicyjnych bezdrożach, ze swoim twórczym ego na – by tak rzec – autopilocie, świadomość skupiając na przykład na technologii dzieła, warsztacie czy stylu; to oczywiście, i zależy od mechanizmów aktu twórczego, który sam w sobie jest teraz dla nas tematem. W zajmowanej perspektywie ważne natomiast, by do tradycyjnej (i w wielu wypadkach pozornie oczywistej) dwójni [ja=wnętrze]–[świat=zewnątrz] dodać w tych rozważaniach jeszcze jeden obszar, zawsze tam chyba obecny, ale wymykający się czytelnej terminologii – rodzaj egzodermy wokół „ja”, strefy granicznej, w której oddziaływania (ciśnienie) rzeczywistości wywierają tajemnicze wpływy nie na samo „ja” (zawsze intymne i wobec wszystkiego innego poza samym sobą w zasadzie niedostępne), a na ten narząd zmysłu, który łączy w sobie różne poziomy pamięci, samoświadomość, doświadczenie numinotyczne (parareligijne bądź nie) i mechanizmy odczuwania istnienia (siebie i świata). Owszem, istnieje bowiem taki „zmysł”

(wrócimy do niego jeszcze) służący do nawigacji przez rzeczywistość Człowieka równie dobry i niezbędny, jak pozostałe zmysły. Melancholia zaś, wśród mechanizmów inspiracyjnych, zdaje się być wyjątkowo wyraźnie umocowana właśnie do tej trzeciej strefy – tak przynajmniej pozwólmy sobie ją postrzegać; wówczas pewne decyzje twórcy staną się usprawiedliwione i – z przyjętej perspektywy – dostępne szkicowemu opisowi.

Każdy doświadcza świata po swojemu i z jednej strony to niebywałe doświadczenie może być aktem artystycznym uprawnionym do istnienia przez sam ten akt dla siebie, z drugiej – realizuje się często przez banał, owo okrutne oskarżenie europejskiej kultury, którego mechanizmy warto rozważyć również w tym kontekście, choć w dalszej perspektywie (opisując banał narażamy się na niebezpieczeństwo interpretacyjne; przecież jego materiałem jest obiektywnie prawdziwa konstatacja rzeczywistości). Wiele stanów już tu przywołaliśmy i wiele czynników uruchomiliśmy dla wzbudzenia pewnego mechanizmu pojęciowego – spróbujmy przyjrzeć się im nawet mimo tego, że żyjemy na co dzień przekonani, że dość dobrze rozpoznane już zostały te czy inne elementy kompleksu pojęciowego, który jest przedmiotem niniejszych rozważań.

Melancholia jako stan „przydatny” (a przynajmniej usprawiedliwiony) w przypadku twórcy z kręgu kultury europejskiej dawałaby się rozbić na dwie płaszczyzny.

Po pierwsze – melancholia w rozumieniu „podstawowym”, jako stan ducha, niekoniecznie artystycznie zorientowany, doświadczany nie tyle w związku z dziełem, co w związku ze światem, autonomicznie i immanentnie nie dla przedmiotu, lecz dla podmiotu. W kręgu takiej wykładni lokują się pokrewne stany, które chcemy przywołać (w przypadkowej kolejności), by stopniowo budowały krajobraz estetyczny naszych rozważań:

- smutek
- refleksyjność
- żal (tj. tęsknota do doświadczenia już w przeszłości przeżytego, w opozycji do doświadczenia oczekiwanego w przyszłości)
- nostalgia (dosł. tęsknota za domem przy niemożności powrotu)
- rodzaj „nadwrażliwości ego”; by tak rzec – zespół jaźni świadomie nadczułej, „egocentryzm masochistyczny”
- rodzaj dziecięcości (przyłapania się na stanie dającym się skojarzyć z odczuciami zapamiętanymi z dzieciństwa), a z nim takie hasła jak niemęskość (by nie rzec „mimozowatość”), celowa nieporadność i w efekcie inercja, niestałość grawitująca ku zamazaniu granic celów i środków
- cierpiętnictwo, usprawiedliwiające epatowanie samym sobą, sankcjonujące pewną pretensjonalność i przesadę w funk-

cji pogłębionego środka wyrazu nie jako dowód na słabość jednostki, lecz na jej wrażliwość; w efekcie czyniący słabość (podatność na ciśnienie świata) walorem dodatnim.

Po drugie – melancholia jako współczynnik ekspresyjno-retoryczny w dziele, zaplanowany jako właśnie taki i poddany tradycyjnym mechanizmom recepcji. Mniej lub bardziej słusznie kojarzony z takimi figurami retoryki głębokiej dzieła, jak:

- delikatność, nieśmiałość, statyczność (nieskłonność do narracji przyczynowo-skutkowej, zasilanej potrzebą zmiany i rozwoju)
- autoteliczny związek finezyjności i emfazy, czyniący z ornamentu, gestu, „westchnienia frazowego” cel sam w sobie, z konieczności komunikacyjnej grożący przerysowaniem i usprawiedliwiający je
- stosunkowo spora dysproporcja między pustotą wyrazu a głębią aspiracji, między figurą a treścią.

Wymienione elementy dwóch płaszczyzn rozumienia melancholii to oczywiście propozycja i zarys zagadnienia, nadto o funkcjonalności całego tego ujęcia, jak i jego elementów, decydować może też przyjęta perspektywa geograficzna. Interesujący nas stan ducha i będąca jego efektem sytuacja ekspresyjna w sztuce i kulturze europejskiej ma różne odcienie w różnych obszarach socjo-etnicznych, raz przemawiając po słowiańsku depresyjną nostalgią, straceńczą konfrontacją z cierpieniem i podniesionym do rangi celu zmaganiem z jego źródłem; raz po germańsku werterowską niemocą w konfrontacji z jakimś absolutem – nieokreślonym, nieraz wykoncypowanym, ale dalece przerastającym zdolności adaptacyjne jaźni; raz po romańsku, językiem rzewnym a płochym, o rozleniwiającym smutku bytu tonącego w płyciznach zmysłowości, nadmiaru, ogólnie – Luxurii, to znów po anglosasku, tajemnicą i grozą, gotyckimi toposami grobu, klątwy i magii, czy innymi jeszcze narzeczanymi mieszanymi.

Wszystko to niezrozumiałe bez kontekstu historycznego, tłumaczącego przynajmniej w części „czarną krew” nie tylko jako indywidualne schorzenie, modę na długie dekady, ale i ostrą dysfunkcję czy epidemię, gdy przypomnimy sobie oddziaływanie młodego Wertera i jego (mówiąc dzisiejszym językiem) psychofanów, zdolnych do masowych samobójstw wskutek samodzielnie czy wtórnie indukowanego rezonansu z efemerycznym dramatem wymyślonego tytułowego młodzieńca. Ów kontekst historyczny silnie wiąże melancholię z cywilizacją europejską, niezwykle dramatycznie zbiega się tu bowiem kilka potężnych formacyjnych czynników cywilizacyjnych: kulminacja procesu pozwalającego udowodnić globalną wyższość cywilizacyjną tego, co „zachodnie” wobec konstatacji niestabilności i niespójności tożsamościowej Półwyspu Europejskiego w przecięciu pojęć narodu, idei i racji; w istocie pozorna, lecz dojmująco sugestywna supremacja myśli technicznej nad zawilościami religijnej wykładni

świata, generująca (jak zawsze w takich razach) z jednej strony trudny do głębokiego zrozumienia dobrobyt, z drugiej – atrofię duchowości, w miejsce której na prawach socjologicznej osmozy muszą pojawić się łatwo dostępne idole (najłatwiej zaś dostępnym bożkiem od zawsze jest „ja”, a najbliższą artyście „religią” – egocentryzm); względna stabilność gospodarcza, pozwalająca (relatywnie do tempa wzrostu liczebności społeczeństw) zorientować działalność masową na szeroko pojęty komfort (użycie), odkryć zdradzieckie rozkosze nadmiaru i przenieść punkt ciężkości egzystencji z obszaru *praxis*, działania, zmagania, na obszar *nous*, idei, rozważania, w końcu – kontemplowania; oto, wśród innych pewnie czynników, zjawiska sprzyjające zwróceniu zainteresowania na siebie, skłaniające do rozpoznania świata poprzez własne bóle, braki, iluminacje i tęsknoty, w miejsce realnych zmagania z ujarzmianym światem nieraz wtórne, wymyślane, tworzone w świecie postrzeganym jako w zasadzie ujarzmiony.

2.

Tak zakreślony horyzont (skomponowany z różnych, przynajmniej, nieraz dość subiektywnie ujętych płaszczyzn) opisuje krajobraz „nasz”, europejski, co w tym kontekście oznacza „zachodni” (gdy lokować Zachód cywilizacyjnie, jak zawsze, między Atlantykiem a linią „Konstantynopol – Sankt-Petersburg”, czyli między tym co protestanckie-anglosaskie, a tym co po-chrześcijańsku-słowiańskie; w tych bowiem kategoriach, tymi jednostkami, najlepiej kreślić granice Europy), i niech w ten sposób będzie punktem odniesienia dla alternatywnych obszarów kulturowych, na których poszukiwanie melancholii jako czynnika relewantnego dla procesów artystycznych (kreatywnych i recepcyjnych) przynosi rezultaty porównywalne wagowo, a jakże odmienne jakościowo.

Ze stref kulturowych, które cywilizacja europejska wskutek ekspansji kolonizacyjnej objęła swym początkowo łaskawym zainteresowaniem, z czasem zaś coraz bardziej ślepą fascynacją, szczególne miejsce zajęła i dotąd zajmuje sfera kultury Dalekiego Wschodu. Duch czasów z godną uwagi trafnością i złośliwością rozegrał historię tego spotkania, z wyczuciem przesuwając reflektor ciekawości po czasach i miejscach w rytm dojrzewania Europy do obcości: od Bliskiego Wschodu, czarującego na nowo odkrywaną „mądrością” i biblijnością, przez Indie i potem Tybet, oferujące w buddyzmie tak porządek filozoficzny w miejsce religijnego – wygodną i szybko modną odpowiedź na zachodnioeuropejski kryzys chrześcijaństwa, wysublimowaną, skomplikowaną mitologią ożywiając poklasyczną użyteczność wielobóstwa i reinkarnacji do nowych przemyśleń na temat życia i śmierci w czasach dla Europy szczególnych w kontekście przewartościowywania tych granicznych pojęć, przez Chiny z ich dominującą starszeństwem cywilizacją baśniowo łączącą technikę i filozofię, aż po kraniec Wschodu – Japonię.

Ten szczególny kraj będzie dla nas interesujący nie tylko z powodu ogromnego depozytu specyficznych cech cywilizacji wyspowej, zrodzonej i rozkwitającej w izolacji, na własnych niepowtarzalnych warunkach, ale i specyficznie zorientowanej kultury, nieraz tak odmiennej, że obejmującej nieznanymi nam zupełnie kategoriami takie elementy świata, które nasza cywilizacja do pojęć kultury i sztuki nigdy nawet nie próbowała adaptować. Ów ogromny i na nieznaną Europejczykom wcześniej skalę sformalizowany system (raczej system mechanizmów postrzegania i doświadczania, niż wartościowania) wyposażony jest – wśród wielu innych niezwykle specyficznych cech – w kilka interesujących nas tutaj narzędzi aksjologiczno-estetycznych. Na użytek tych z konieczności skromnych objętościowo rozważań o inspiracyjnej roli melancholii musimy ekstrahować z tego wciąż zaskakującego uniwersum kilka pojęć i (co może ważniejsze) kilka toków myślenia, prowadzących ku szerszemu horyzontowi w opisie przedmiotu, niż można by to uczynić poprzestając na narzędziach pożyczonych od estetyki europejskiej.

Nie sposób próbować naszkicować tej swoistości bez rozumienia, jak odmienny porządek świata i człowieka w nim narzuca buddyzm zen; dość też już o tym napisano, by móc teraz założyć wystarczającą orientację Czytelnika w dalekowschodnich osobliwościach filozoficzno-estetycznych. Dlatego z konieczną śmiałością zastosujemy wygodny skrót, przechodząc wprost do jednego z kompleksów pojęciowych zen i tych obszarów klasycznej japońskiej sztuki-kultury-filozofii, które tak przemożnie nasycyca.

Brak, niedostateczność, przemijanie, przeciętność – wszystko zaś zatopione w pięknie przyrody – cichym, statycznym, niewymagającym ludzkiej oceny i wcale dzięki niej nie piękniejszym. Tak ujęty świat i człowiek w nim – w wystudiowanym ruchu piórka rzucony kilkoma kreskami na daleki plan zimowego krajobrazu – proponują bardzo charakterystyczny nastrój, i nie mówimy tu o nastroju dzieła, lecz nastroju odbiorcy włączonego w dzieło, gdyż dzieło to wolne jest od tak typowo europejskiego akcentu postawionego na wielkość twórcy i historyczność jego dokonań. Z tak wyrysowanego krajobrazu wybierzmy kilka tych, które wydają się najsprawniej wzbogacić zasób „europejskich” pojęć pomocnych w opisie interesującego nas zagadnienia.

Mono-no aware to kategoria estetyczna zorientowana na nieraz nagły, zaskakujący doświadczającego akt uświadomienia sobie nieuchwytnego piękna świata, gdy manifestuje się – ku zaskoczeniu odbiorcy na pograniczu zachwyty i smutku – w rzeczach małych, zdecydowanie nieobecnych na pierwszym planie tradycyjnych czy „typowych” uniesień stanowiących o profilu ludzkiej egzystencji (takich jak cierpienie, miłość, ofiara czy zawiść). Przy czym należy w tej swobodnej definicji zaraz dokonać korekty wobec optyki europejskiej: gdy mówimy tutaj „piękno”, raczej nie chodzi o piękno rozumiane

po naszemu, nawet w jego modernistycznych antytezach. Gdy mówimy „świat”, należałoby w to miejsce stworzyć termin na styku pojęć „krajobraz”, „samoświadomość”, „przecucie, że obok Rzeczy i Myśli istnieje jakaś forma istności nie-z-tego-świata (Bóg, Absolut czy inne emanacje rozszerzonej rzeczywistości)”. Gdy mówimy „rzeczy małe”, otwiera się nieskategoryzowana w naszej kulturze myśli wartość (czy jednostka) doświadczenia para-artystycznego, na którą z różnych stron europejska estetyka zwróciła uwagę w interesującym nas tu stopniu dopiero w nowoczesności, być może procesując po swojemu znaną wcześniej (stoicy) kantowską opozycję *phainomenon–noumenon*, gdzie owo *noumenon* – rzecz sama-w-sobie – przebija się do świadomości poprzez zastanawiającą totalność swego istnienia przy całej swej skromności, przy której fizyczna ekonomia świata nie zwróciłaby na nią uwagi. Do „rzeczy małych” wrócimy jeszcze, teraz zaś *mono-no aware* niech jawi się melancholijnej duszy jako „smutek rzeczy”, gdy zatrzymuje rozdygotaną istnieniem duszę i dotyka, ze znikomością drobinki kurzu i potęgą jego dojmująco bezcelowego wirowania w słupie przypadkowego światła na niepostrzegalnych podmuchach. Jest w *mono-no aware* pewna składowa z definicji niewyraźna, a w człowieku – zdolność ledwo uchwytnego przyłapania się na chwilowym rozumieniu tej składowej. Ta mikroskopijna iluminacja pryska jednak zaraz, zmacona uświadomieniem jej sobie – a za tym zniknięciem ciągnie się rodzaj żalu, ale nienegatywnego – bo ta strata nie jest dotkliwa, a za straconym chwilowym Rozumieniem przychodzi (może przyjść) równie króciutka, prawie podświadoma refleksja, że świat składa się właśnie z takich objawień, że w zasadzie możliwe jest nieskończone ich przeżywanie – to tylko człowiek został zdefiniowany w innej nieco płaszczyźnie istnienia. Tak opisaną melancholię – czy raczej melancholijność – znajduje się w głębszym odczytaniu poezji *haiku*, a wcześniej *waka*, gdy rzucone na pustą kartę kilka samotnych sylab nie aspiruje do niczego więcej, niż nienachalne westchnienie świadomości do sytuacji i przedmiotów poruszających w swej znikomości: do odlatującej wrony, spłaszczonej przez nagłe tąpnięcie śnieżnej czapy z gałęzi samotnego drzewa, do podniesionego z drogi kamyka, którego nigdy byśmy nie podnieśli gdyby jakaś nieobecna w ludzkiej płaszczyźnie siła nie kazała nam w danym momencie spojrzeć w dół podczas wspinania się stromym zakrętem ścieżki. Być może przejść na poziom, z którego widać te „jednostki melancholijności” obecne w świecie na warunkach *mono-no aware*, to móc doświadczyć w dziele tego rodzaju piękna, które nie doczekało się w sztuce europejskiej osobnej należnej mu kategorii, a na które pozostajemy nieustannie wrażliwi (czy – uwzględniając melancholię – czasem nadwrażliwi).

Yūgen jako gatunek (rodzaj) piękna (jeden z czterech tradycyjnie wyróżniany) zwraca uwagę na wysublimowaną szlachetność rzeczy doniosłych i może być przynajmniej w części odpowiedzialne za ten aspekt recepcji, który skutkuje uniesieniem – nawet jeśli nie jest to

uniesienie potężne (do zaparcia tchu). Zdaje się niejako obejmować, łączyć, odczuwanie sytuacji tak nacechowanej estetycznie, że staje się naznaczona emocjonalnie, z sytuacją tak oczywistą, że przez to wręcz uroczystą. Konstatacja tych wartości zwraca odbiorcę ku sferze, w której świat może stać się dziełem, a samo życie – na określonym poziomie wrażliwości – recepcją dzieła. Tutaj zaś natychmiast warta podniesienia wydaje się dziś nierozłączna, a przecież o przeciwnych niegdyś znaczeniach para pojęć *wabi-sabi*.

Podczas gdy samodzielne *wabi* dotyczy sytuacji braku, szlachetnego ubóstwa, celowej prostoty życia lub naturalnej prostoty pewnych „małych” przejawów świata, o tyle samodzielne *sabi* denotuje „piękno duchowej izolacji” (jak to określał Bashō, mnisi mistrz haiku z XVII w.), spokój osiągalny dzięki samotności. Piękno osamotnienia, oderwania, opuszczenia *sabi* miesza się następnie z *wabi*, pięknem skromności, patyny, uszczerbku, naturalnej dla świata przemijalności, zanikania początkowej całkowitości wytworu i starzenia się tego, co niegdyś młode – dając w dwójni *wabi-sabi* obiektywnie może nieraz negatywne, ale w przeżyciu osoby uczynione pozytywnym doznaniem świata w – by tak rzec – wielkości jego drobinek. Oto bowiem rzeczy wielkie są małe, a małe mogą być wielkie – zaś konstatacja tego faktu, przyłapanie swego odczuwania na szlachetnym cierpieniu wynikłym z dyskomfortu niemożności pogodzenia tych sprzeczności wydaje się być autorowi jednym z istotniejszych współczynników naszej melancholii, gdy pochylić się nad nią w perspektywie inspiracji twórczej.

3.

Przyjmijmy następnie, że wśród zmysłów tłumaczących dla nas świat obok wzroku, słuchu, smaku, dotyku i węchu jest też zmysł ekspresji poznania – odbieramy i mapujemy świat również opisując sytuacje, obrazy, klisze pamięciowe itp. poprzez wrażenia, jakich oddziaływanie na nas w trakcie procesu recepcji stwierdzamy. To taka mentalna propriocepcja – zmysł odpowiedzialny za umocowanie naszego ego w opowieści świata. Ta zaś opowieść składa się nie tylko z wątku głównego – przeciwnie: dominują w niej nieskończone ilości drobinek sytuacji, akcji, obrazów i pod- lub pół-świadomych odczuć, plankton fabularny. Melancholia w służbie inspiracji to taki stan aparatu mentalno-emocjonalnego, w którym Rzeczy Naturalnie Wielkie spotykają się z Rzeczami Naturalnie Małymi tak blisko oka świadomości i samoświadomości, że podrażniają je, nasycając obraz świata dodatkową głębią – oko łzawi, początkowo (w pierwszym nagłym kontakcie) pozornie bez przyczyny, posiadacz oka jest więc w społecznej przestrzeni zawstydzony tą niechcianą wymuszoną przez treść erupcją ego i jeśli – będąc artystą – zechce zaczerpnąć z tej sytuacji materiału dla dzieła, to w ostatecznym rozrachunku być może użyje nie tyle tego, co ją wywołało, lecz własnego wrażenia, siebie dotkniętego nieoczeki-

waną Wielkością-Maleńkością świata i własnego uświadomienia sobie siebie wobec tego faktu.

Podniesienie do rangi budulca rzeczywistości pojęć określonych tu roboczo jako Rzeczy Wielkie oraz Rzeczy Maleńkie przenosi badania nad melancholią i jej inspiracyjną mocą artystyczną nieco poza nasz kontekst kulturowy – brak w nim bowiem powszechnie przyjętych wartości dla podobnych pojęć, choć istnieją fragmentaryczne, acz godne rozważenia analogie. Da się je więc znaleźć w myśli Berkeleya, zwłaszcza w śmiałych twierdzeniach immaterializmu, z pomocą przychodzi też okazjonalnie zdolność człowieka (zwłaszcza odpowiednio wrażliwego) do tzw. apercepcji, czyli, by tak rzec, do przyłapywania własnego umysłu na postrzeganiu; o dziwo apercepcja pozostaje w naszych rozważaniach przydatna również w kształcie, w którym zaadaptowano ją (Hebart) do współczesnej psychologii, gdzie pojęcie *masy apercepcyjnej* rozumie się jako depozyt wzorców (lub wręcz wzorca), do których obserwujący świat umysł przykłada zjawiska, by móc o nich orzekać i ustosunkowywać się. W ten sposób inspiracja może zacząć być rozumiana jako najpierw nieświadome podążanie umysłu po tajemnych (i pięknych dla samej tej tajemności) ścieżkach prywatnych doznań, następnie szlachetnie przeniesionych przez operatywny twórczy umysł do poziomu świadomości, gdzie stają się nie tylko budulcem dla dzieła, lecz i krajobrazem wrażeń dla odbiorcy. Krajobraz ten nie jest oczywiście dla twórcy i odbiorcy tożsamy na poziomie elementów treści, ale pozwala im się spotkać w przestrzeni przeczuwanego napięcia. Istnieją bowiem – przyjmijmy – Rzeczy Wielkie, których komunikowanie nawet ocierając się o banał w aspekcie publicznym, w aspekcie prywatnym wciąż zachowuje swą wyjściową moc ważnej prawdy, oraz Rzeczy Malutkie, których nagłe podniesienie do poziomu relewantnej składowej komunikatu otwiera obnażony w procesie percepcji zmysł „ekspresji poznania” na opisane wcześniej zapożyczone z estetyki japońskiej kategorie „piękna”. Jesteśmy tak skonstruowani, że Rzeczy Wielkie i Rzeczy Malutkie poruszają nas w pewnych kontekstach tak samo, na mocy tych samych mechanizmów, a poruszenie to ma niezwykły potencjał ekspresyjny.

Jeśli dodamy do tego fakt, że w naturalnej konsekwencji natychmiast po stwierdzeniu w sobie tego potencjału (po wydobyciu go z nas przez daną sytuację w krajobrazie ekspresyjnym dzieła) uświadomiamy sobie, że tak naprawdę są to walory i przeżycia nieuchwytnie i poniekąd samosprzeczne – potrafimy na nie czekać, a gdy nadchodzą znajdujemy w sobie delikatny sprzeciw przed ich nadejściem, bo zaraz znikną, jednocześnie ich pożądając – znajdziemy na dnie tego kompleksu wrażeń przecucie straty, nieuchronność chwilowości, owe *lacrimae rerum* – łzy rzeczy, czy – tłumacząc poprzez *yūgen* – patos rzeczy, dojmującą doniosłość samego istnienia świata i nas w nim. W tym zespole wrażeń jest sens szukać melancholii w jej postaci wyjściowej (jako potencjału, którym dysponuje dusza ludzka); to stan, który sam

usprawiedliwia na co dzień niełatwe do obronienia w dziele konotacje: emfatyczność, pretensjonalność, banał, ckliwość, nadwrażliwość wobec samego siebie, czy wręcz wzruszenie – jeden z najmniej rozpoznanych warsztatowo obszarów, w jakich może chcieć się spotykać twórca, dzieło i odbiorca (o ile punkt ciężkości nie zostanie w tym trójkącie przesunięty w kierunku czystej technologiczności).

Twórca może chcieć poszukiwać tych zestrojów odczuć jako środka wyrazu, ale też jako docelowej sytuacji emocjonalnej, przenosząc tak rozumianą melancholię na poziom inspiracji, czyniąc ze świata nieuchwytnych poruszeń duszy, pamięci i samoświadomości rodzaj krajobrazu do przewędrowania w poszukiwaniu waloru (bynajmniej nie tylko artystycznego) po to, by dotknąć odbiorcę nienazwanym impulsem zrodzonym z tarcia Rzeczy Wielkiej i Malutkiej, wzbudzając w nim przemożny rezonans między jego intymnością (wnętrzem) i światem (zewnątrzem). Obiektem jest tu akt świadomości, w którym następuje „odkrycie” (niekoniecznie poparte bezpośrednim rozumieniem), że świat i rzeczywistość są, by tak rzec, bardzo *jakieś*, niezwykle nacechowane, i że być może są naznaczone naszą w nich obecnością, w której przeglądamy się zdumieni, i że jednocześnie pewien rodzaj ciśnienia wywiera na nas samo bycie świata. W tym odkryciu przez tę samą wąską (ale bardzo rozciągliwą, pojemną) bramkę percepcji i orzekania świat wpycha się nam, nieraz na siłę, wywołując nie tylko wrażenie, ale i pewien rodzaj szlachetnego cierpienia, jednocześnie bolesnego i szczęśliwego, jednocześnie łaknącego kojącego odejścia i drżącego trwania – przy czym istotne jest nie tylko ono samo, lecz i ów cudownie egocentryczny akt naszego przyłapania się na jego doświadczaniu. I tak jak ból fizyczny jest odbierany przez ośrodki zlokalizowane w mózgu niebezpiecznie blisko ośrodków przyjemności (co na pewnym poziomie obu tych pozornie antyetycznych impulsów łączy je w tajemniczy sposób w jednym okrzyku duszy – by tak rzec romantycznie), tak można by warsztatowo przyjąć z przymrużeniem eksperymentatorskiego oka, że analogicznie rzecz się ma z bolesnością i przyjemnością odczuwania mentalnego, świadomości ekspresyjno-emocjonalnej – że jest w potencjalnym (spodziewanym, nadchodzącym) smutku pewien rodzaj grawitacji, ku której jakaś część psychonarządów zmysłów dąży i za którymi tęskni. Jeśli tak, to inspiracyjny potencjał melancholii jawi się jako kosmos artystycznych środków, celów i wartości uniwersalnych poznanych i omapowanych wciąż tak skromnie, że do zapowiadanego raz po raz końca sztuki wydaje się być jeszcze dość daleko.

