

## Okruczy. O książkach i strawie

### I

Jednym z wielkich projektów retoryki doby Renesansu jest ten wyłożony przez Erazma z Rotterdamu, w którym myśliciel, uciekając się do metafory trawiennej, postuluje wytworzenie nowego, oryginalnego i indywidualnego stylu nie tyle poprzez samo czytanie literatury klasycznej, ile, jak podkreśla, poprzez jej trawienie. Tak więc, wypracowanie nowego stylu jest uwarunkowane uprzednią lekturą noszącą znamiona trawienia.

Tym właśnie założeniem kieruje się Robert Burton, kiedy po opublikowaniu swej *Anatomii melancholii* w 1621 roku nie przerywa pisania, ale czerpiąc z innych dzieł – cytując za nimi, zapożyczając z nich, bądź streszczając je – stale rozszerza własne. Tak więc, każde następne wydanie *Anatomii* (1624, 1628, 1632, 1638 oraz pośmiertne z 1651 zawierające poprawki autora) jest zmienione: nic zeń nie zostaje wykreślone, natomiast nowe lektury pozostawiają ślad w postaci nadwyżki pisma. Powołując się na autorytet Seneki, Burton opisuje ów proces, który wymaga nieustannego przetwarzania cudzego słowa, w sposób następujący:

Materia należy do nich, a jednak jest moja *apparet unde sumptum sit* [oczywistym jest skąd pochodzi] (co popiera Seneka), *aliud tamen quam unde sumptum sit apparat* [a jednak staje się czym innym w nowym otoczeniu]; podobnie jak – zgodnie z naturalnym porządkiem rzeczy – nasz organizm wchłania, trawi, przyswaja, ja również *concoquere quod hausit* [przyswajam to, co połknąłem], przetwarzam, co spożyłem.<sup>1</sup>

Zależność pomiędzy pisaniem a jedzeniem staje się najbardziej oczywista w chwili, gdy książki zostają przedstawione w języku zapożyczonym z wszelkiego rodzaju bankietów, uczt, fet, kiedy to książki określa się jako „*secundas mensas et bellaria*, drugie danie i leguminy, jako że były czytane w arystokratycznych domach podczas uczyty” [II, 88]. Porównanie to, ustanawiając analogię pomiędzy książkami a pożywieniem, układając je obok siebie na biesiadnym stole, przy którym każdy delectuje się zarazem słowem jak i pokarmem, przywołuje kulturę, w której czytanie i jedzenie były czynnościami, w których uczestniczyły te same narządy, narządy mowy jak i jedzenia: usta, język, zęby. Tak więc, bliskość jaką książki i pożywienie dzielą w przestrzeni stołu, jest tu odbiciem bliskości, jaką słowa i pokarm dzielą w przestrzeni ludzkiego ciała. Leżąc na stole pośród biesiadnych dań, książki mają moc zacieśniania więzi międzyludzkich: czytelnik nie jest tu odizolowanym od świata samotnikiem, lecz jest jednym z wielu zgromadzonych przy wspólnym stole gości.

Ze strony Burtona posłużenie się porównaniem przywołującym oralne podwaliny kultury jest raczej gestem nostalgii, za pomocą którego Burton usiłuje *wpisać* swoje dzieło w kulturę słowa mówionego. Jednocześnie jest to pewien zabieg, który ma uporządkować dzieło Burtona: autor pragnie zawłaszczyć dla swego dzieła zasady obowiązujące w kulturze słowa mówionego.

Toteż szczegółem anatomicznym często przywoływanym w dziele jest podniebienie, organ smaku niezbędny dla prawidłowej artykulacji słów; słów smakowanych tu w sposób, w jaki smakuje się potrawy. W przeciwieństwie do innych utworów tego okresu, które w swej konstrukcji adresata redukują jego/jej anatomię do tak podstawowych dla cichego czytania szczegółów jak oko i dłoń, przy czym jest to zazwyczaj oko i dłoń wyimaginowanej i niedostępnej jednostki będącej jedynie figurą myślową podmiotu lirycznego, Burton dokonuje w swej *Anatomii* sekcji narządu smaku, sugerując, iż czytanie jego dzieła jest wydarzeniem biesiadnym, gromadzącym a nie oddalającym od siebie jednostki (odseparowanie, izolacja i oddalenie czytelnika jest, jak już wspominaliśmy, funkcją cichego czytania). Rozważając kwestię smaku, Burton podnosi tym samym kwestię odbioru, a dokładniej, kwestię wielogłosowości odbioru swego dzieła. Dopuszcza różnorodne a nawet sprzeczne sądy, bowiem są one wyrażane w ramach pewnej wspólnoty ukonstytuowanej aktem owego biesiadnego czytania, gdzie książki i okruchy stanowią wspólną aczkolwiek niejednorodną przestrzeń.

Utożsamiając swojego czytelnika z biesiadnikiem („nasze pisma są niczym rozliczne dania, a nasi czytelnicy są biesiadnikami” [I, 27]), sprowadzając jego anatomię do narządu smaku („nasze opinie są tak różnorodne jak nasze podniebienia” [I, 27]), Burton przekształca przestrzeń swojego dzieła w przestrzeń gospody: „Skoro ci nie smakuje, wynoś się do innej gospody: tak właśnie uważam, skoro nie podoba ci się moja książka, poszukaj innej” [I,28]. Tak oto księga stanowi pewnego rodzaju schronienie, u Burtona zawsze jednak tymczasowe; chociaż, dodajmy, poza księgą, dla Burtona, istnieje tylko kolejna księga. Walter Benjamin w swoich rozważaniach poświęconych niemieckiemu dramatowi tragicznemu okresu Baroku odnajduje w księdze figurę myślową epoki: „Renesans penetruje wszechświat, barok – biblioteki. Jego myślenie przybiera formę książki. [...] «Księga natury» i «Księga czasów» były przedmiotem barokowej refleksji, w nich miała ona swą siedzibę i osłonę.”<sup>2</sup> Należy jednak pamiętać, że u Burtona księga definiowana jako gospoda jest miejscem na wskroś publicznym, rozbrzmiewającym nieznanymi głosami, gdzie trudno odnaleźć właściwe schronienie: „gospody oraz tym podobne niespokojne miejsca nie są przeznaczone do spania” [II, 100]. Niemniej, księga powinna być odczytywana jako przestrzeń gościnności gotowa na przyjęcie swego czytelnika/biesiadnika/podróżnika, który, jak powiada Burton, zawsze znajdzie tu „wikt i opierunek, etc.” [I, 28]. Aby właściwie spełniać swoją funkcję gospody, księga, podobnie jak i biblioteka, której przestrzeń zostaje przez Burtona ustanowiona tym samym co księga gestem porównującym czytanie i trawienie, winna być odpowiednio zaopatrzona. Księga powinna więc przypominać „wielkie biblioteki wspaniale

wyposażone w rozmaite dzieła niczym w dania przygotowane, by zaspokoić najróżniejsze podniebienia” [II, 89].

Wypełnienie tego zadania wiąże się dla Burtona z wykonywaniem żmudnej pracy zbieracza, której zakres wyznacza podwójny ruch selekcjonowania i kolekcjonowania. Etymologicznie rzecz ujmując, zarówno selekcja, jak i kolekcja wywodzą się z łacińskiego słowa *legere* oznaczającego między innymi lekturę, a więc są one niejako wpisane w praktykę czytania. Rezultatem owego podwójnego gestu jest niejednorodna przestrzeń, powstała w wyniku barokowego kumulowania najwyborniejszych wyimków, wycinków, wypisów: powstawała rzeczywistość nieciągła, umykająca klasyfikacji, gdzie obok siebie znajdowały się niespójne odłamki Innego, przestrzeń określona przez Foucaulta mianem heterotopii, w której to

rzeczy są „położone” „ustawione” „rozmiszczone” w miejscach tak bardzo różnych od siebie, że niemożnością jest znalezienie dla nich jednej gościnnej przestrzeni i określenie jednego, wspólnego pod nimi miejsca. Utopie pocieszają: bo choć nie mają żadnego rzeczywistego miejsca, to jednak rozkwitają w przestrzeni równo obsadzonych ogrodów, pięknie położonych krain. Heterotopie niepokoją tym niewątpliwie, iż tajemnie podkopują język, przeszkadzają nadać tę czy inną nazwę, niszczą imiona lub je mieszają, tym, że zawczasu niszczą składnię, i to nie tę tylko, która tworzy zdania – lecz składnię, mniej jawną, która „przytrzymuje” słowa i rzeczy (obok siebie i naprzeciw siebie). Dlatego utopie umożliwiają fabuły i dyskursy: mieszczą się w głównym nurcie języka, w podstawowym wymiarze *fabulae*; heterotopie (tak często spotykane u Borgesa) wysuszają mowę, powstrzymują słowa w miejscu, kwestionują u samych źródeł wszelką możliwość gramatyki; rozwiązują mity i wyjaławiają liryzm zdań.<sup>3</sup>

Jest to przestrzeń, która częściowo znajduje swój odpowiednik w bardzo wówczas znaczącym dla statusu społecznego elemencie wyposażenia wnętrza, elemencie o dość specyficznym przeznaczeniu, bo służącym do gromadzenia wszystkiego, co miało charakter unikatowy, kuriozalny, egzotyczny. Była to gabłota, miejsce eksponowania wybranych fragmentów innej, obcej, dalekiej rzeczywistości Nowego Świata z jednej strony, a z drugiej – przestrzeń częściowo zagospodarowana przez panią domu, a w szczególności miejsce przechowywania zamorskich produktów (takich jak na przykład cukier), które miały zmienić nawyki kulinarne Europy. Owa wyłączona z codzienności, a jednocześnie mająca świadczyć o wyjątkowym statusie jej gospodarzy wyizolowana przestrzeń miała poddać dyscyplinie i kontroli dyskursu kolonizacyjnego i ekonomicznego to, co dla owej codzienności jawiło się jako obce i jeszcze nie nazwane. Podobieństwa wynikające ze sposobu uporządkowania przestrzeni z jednej strony kulinarnej (niemniej ściśle powiązanej z ekspansją kolonialną), z drugiej kuriozalnej (czyli przestrzeni stanowiącej załączek przestrzeni muzealnej) a dziełem Burtona mogą znaczyć o uwikłaniu dyskursu burtonowskiego w dyskurs kolonialny, ekonomiczny, terytorialny, a przede wszystkim, kulinarny.

Wytwarzając swe dzieło, Burton twierdzi, iż postępuje zgodnie ze wskazówkami Seneki, który w stosowanej przez siebie metodzie pisania zaleca wchłanianie, trawienie, przyswajanie cudzych dzieł. By pokrótce przybliżyć podstawowe założenia owego warsztatu pisania, który Seneka wyklada w *Listach moralnych* za pomocą metafory trawienia, należy przede wszystkim zaznaczyć, iż celem tego typu pisania jest zdefiniowanie własnej tożsamości. Aby praktykować własne *ja*, niezbędnym okazuje się cudzy tekst, czy też cudze słowo: spośród różnorodnych tekstów należy wybrać jeden, by móc go przetrawić, a efektem mają być *hypomnemata*, czyli osobiste zapiski sporządzone na podstawie lektury, a trzymane zawsze pod ręką, by móc często do nich zaglądać. Podmiotowość jest tu kształtowana poprzez odwołanie do zapisanej w cudzym słowie przeszłości, która, według Seneki, legitymuje się daleko wyższym autorytetem aniżeli przeniknięta niepokojem terażniejszość. Słowa już-wypowiedziane czy też już-napisane mają zostać wchłonięte, przyswojone, strawione, by wytworzyć nie tyle nowe pismo, ile nowego człowieka: czytający/piszący powinien przyjąć cudze słowa za własne. Tak więc, nierozdzielny gest czytania i pisania nie ma prowadzić do skonstruowania tożsamości, która byłaby jedynie kompilacją oderwanych cytatów, lecz do utworzenia utopijnej wręcz jedności z wielości. Korpus, jaki w wyniku tych zabiegów ma powstać, korpus pism, czy też korpus ludzki, jawi się jako miejsce niemożliwego zawieszania, zamazywania granic pomiędzy cudzymi tekstami.

Gdy Burton przywołuje postulatory Seneki, jednocześnie ukrywając się za maską greckiego filozofa Demokryta, by w końcu oświadczyć, iż jest nikim przemawiającym do nikogo, należy wziąć pod uwagę fakt, że Burton nie tylko powołuje się na Senekę, ale przywołanie to stanowi już przykład wcielania tego projektu w korpus dzieła Burtona, przykład, który pogłębia jedynie dystans pomiędzy projektowanym tekstem a aktualnym dziełem Burtona.

To, co zostaje tu podkreślone, to fakt, iż każda wypowiedź ma swe źródło w cudzym słowie. Wystarczy przytoczyć tu inny komentarz Burtona: „Co można jeszcze powiedzieć, co nie zostało już powiedziane?” [II, 127] Wydaje się, że język wyczerpał już swoje możliwości wytwórcze, jako że nic nowego nie można za jego pośrednictwem wygenerować: osiągnął punkt, po którym każda wypowiedź może być już tylko interpretowana jako cytat. Tym sposobem Burton jest świadkiem języka, który nie stara się już ukryć swej kondycji, języka, który jest w gruncie rzeczy cytatem, a który może podjąć próbę komunikacji tylko poprzez powtórzenie tego, co już-powiedziane: „Mimo że może okazać się to znów tym samym, powiem to; wbrew wszystkiemu, spróbuję” [II, 127]. Dla Burtona posługiwanie się językiem niesie za sobą ryzyko popadnięcia w tautologię, ale stanowi też wyzwanie rzucone ciszy, którą Shakespeare draży, zapytując w jednym z *Sonetów*:

*Why write I still all one, ever the same [...]?*<sup>4</sup>

Co w jednym z polskich przekładów pióra Jerzego S. Sity brzmi,

Czemu jedną rzecz piszę i wciąż przepisuję [...]?

A więc pytanie o to samo w języku jest też pytaniem o ciszę. Angielskie słowo *still*, którego Shakespeare tu używa, implikuje ciągłość, stałość, ale też niemożność wprowadzenia zmian; z drugiej strony, ewokuje ono ciszę, bezruch, martwość. Język, który może zaistnieć jedynie w formie cytatu, znajduje się na krawędzi milczenia i bezruchu. Dla pisarza z początku siedemnastego wieku ścieranie się z językiem oznacza konieczność sprawienia, by język ten przemówił pomimo, albo raczej za pośrednictwem, owej ciszy, która go przenika i paraliżuje.

Cytat, znak powtórzenia, pozornie generuje wciąż ten sam tekst, jednak jego słowa „Wydaję po raz drugi to, czego już nie mam” („*Spending again what is already spent*”),<sup>6</sup> przemawiają, z punktu widzenia ekonomii, co podkreśla Shakespeare, językiem defraudacji i bankructwa. Założenie, iż cytat jest prostą figurą powtórzenia, a więc, że jest równie wartościowy co oryginał, że jego siła przekazu jest współmierna z oryginałem, a co za tym idzie, że cytat reprezentuje oryginał, jest częścią ekstrawagancją. Cytowanie wytwarza pismo, którego potencjał znaczeniowy ulega powolnej erozji, pismo, które z każdym powtórzonym aktem cytowania pojawia się jako coraz mniej czytelna kopia; a więc, odwołując się do języka ekonomii, można stwierdzić, iż, cytowanie oznacza zaciągnięcie stale rosnącego długu, który jednakże nigdy nie zostanie uregulowany, bowiem dla pisarzy takich jak Burton oryginał jest już niedostępny, zużyty, rozproszony, a może nawet nigdy nie istniał. Co zostaje wprowadzone, to jedynie pusty gest powtórzenia. Istnieje więc groźba, iż powstaną jedynie dzieła zbędne, wtórne: „dojdziecie zapewne do wniosku, że jest to *actum agere*, niepotrzebne dzieło, *cramben bis coctam apponere*, innymi słowy, nieustanne mówienie tego samego” [I, 22]. Energia została wydatkowana tylko po to, by ponownie wytworzyć to samo, by jeszcze raz podać to samo podgrzewane danie.

Rozważając kwestię cytatu, Burton raz jeszcze posłuży się metaforą trawienia: aby mogło nastąpić pisanie, cytat musi zostać postrzeżony jako gotowa do konsumpcji strawa. Zanim można przystąpić do pisania, należy najpierw zostać czytelnikiem cytatów. Dla Burтона jednak trawienie, na które się powoływał, pisząc o Senecie, okazuje się procesem problematycznym: jego „źle skomponowane” dzieło złożone jest z cytatów „zebranych na zwałach gnoju” jest to dzieło powstałe z „ekskrementów autorów” jest ono „nieokrzesane, surowe, prostackie, dziwaczne, absurdalne, zuchwałe, nierozważne, źle skomponowane, nie przetrawione” [I, 26].

## II

Tak więc Burton, pisząc w 1621 roku, przygotowuje ucztę ze składników zupełnie odmiennych od tych, o których pisał w 1579 roku Stephen Gosson w swoim traktacie *The Schoole of Abuse*. Według Gossona, pisarz zawsze dysponuje oryginalnym materiałem: świat jawi mu się w całej pełni, bez jakichkolwiek zapośredniczeń, jakby widziany był po raz pierwszy i jeszcze nigdy przez nikogo nie został opowiedziany. Obrazem owej pełni ma być przedstawienie wykwintego bankietu, na który składają się wyłącznie świeże potrawy:

Syrakuzańscy zwykli byli przygotowywać taką różnorodność dań na swoje bankiety, że kiedy już zasiadali do suto zastawionych stołów, częstokroć nie mogli zdecydować, które z dań powinni próbować jako pierwsze, a które jako ostatnie. Tak też, według mnie, świat otwiera się w całej swej okazałości przed każdym pisarzem. Pisarz bowiem, nim weźmie pióro do ręki, istnieje w świecie niczym gość na uczcie w Syrakuzach, niepewny od czego zacząć ani na czym skończyć.<sup>7</sup>

Natomiast uczta przygotowana przez Burtona jest parodią wytwornych bankietów z przeszłości: jest to uczta celebrująca resztki, okruchy, odpady. Skatologiczna wizja Burtona wyklucza wszelką idealizację: to, czym jego dzieło się żywi, to ekskrementy.

W odróżnieniu od epoki elżbietańskiej, częstym zabiegiem retorycznym literatury okresu jakobińskiego jest obrazowanie za pomocą przedstawień rozkładu, gnicia, butwienia. To, co jest tu wyeksponowane, to człowiek definiowany poprzez pokarm, który spożywa: „Zemsta psom, co żyją, karmiąc się padliną.”<sup>8</sup> Wynaturzenie człowieka ukazane jest poprzez rodzaj spożywanego pokarmu: to właśnie pokarm staje się znakiem degradacji człowieka, zrównania go z bestią, odczłowieczenia, a wreszcie zredukowania jego samego właśnie do roli pokarmu, nie zawsze zresztą strawnego.

Twoi towarzysze / Połknąwszy ciebie jak mumię, człowieku, / Dostali zgagi po tym wstrętnym leku / I wyrzycali cię wprost do kanału.<sup>9</sup>

Produktem, który ma charakteryzować kobietę, jest cukier. To właśnie cukier oraz wszelkie wyroby cukiernicze są domeną kobiety. Zwyczaj nakazywał, o czym wspomina George Puttenham w swoim traktacie na temat poezji *The Arte of English Poesie*, by owe wyroby cukiernicze, stanowiące integralną, aczkolwiek serwowaną po lub pomiędzy daniami głównymi, część uczy, były dodatkowo uświetnione słowem pisanim – związłym rymem, epigramem, czy też mottem, które w tym wyjątkowym wypadku należało do kobiety. To ona kształtowała zarówno zmysł smaku, jak i dowcipu, jednakże zawsze w oparciu o to, co nietrwałe, ulotne, a nawet zbyt szybkie. Właśnie tę nietrwałość demaskuje i obnaża Webster. Podczas gdy kobieta stara się skoncentrować na ułamku chwili, izolować ową chwilę, nawet przy pomocy tak trywialnych środków, jakimi dysponuje, Webster postrzega kobietę jedynie w kategoriach przemijania. Kobieta jest tu kojarzona ze złudną przyjemnością, która, według Webstera, niczym cukier, w nieodwracalny sposób dokonuje spustoszeń wewnątrz człowieka, szerząc chorobę i śmierć. Skojarzenie to funkcjonuje zarówno w odniesieniu do kobiety, która pełni rolę wiernej aczkolwiek niekochanej żony („O, twój oddech / Karmiony cukrem, z zapachem lekarstwa, / Zaraza, żono”<sup>10</sup>), jak i tej, która określana jest mianem ładaczniczy (jednym z wielu sposobów przybliżenia słowa „ładacznicza” jest stwierdzenie, iż jest ona niczym „Cukry, od których gnije, kto je zjada”<sup>11</sup>). Kobieta, tradycyjnie odpowiedzialna za sferę kulinarną, tu przedstawiana jest jako pokarm nie tyle zaspokajający głód, ile wywołujący procesy gnilne i chorobowe.

Nawet jeżeli samo jedzenie nie jest akurat przedstawiane jako „Przygrzane / Resztki przysmaków z pogrzebowej stypy [które to] / Dały traktament na ucztę weselną,”<sup>12</sup> to i tak bankiety czy ucztę, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób, mogą być zakłócone widmami przeszłości (jak na przykład dzieje się to w *Hamlecie* czy w *Makbecie*). Przeszłość powraca jako widmo – podobna do siebie ale inna, nigdy jednak tożsama z sobą. Powtórzona, przenika pustką czas obecny, wprowadzając inny rygor, rygor śmierci. Teraźniejszość jest przedstawiana jako figura powtórzenia czasu minionego, którego widocznym śladem są jedynie odpady, resztki, widma.

Czas, który nastaje po śmierci królowej Elżbiety I, nie jest postrzegany jako czas nowy, czy też jako czas otwierający nowe możliwości. Okres rozkwitu odszedł wraz z Elżbietą, a nawet już koniec jej panowania był naznaczony poczuciem czasu, który wypadł z kolein. Różnica pomiędzy epoką elżbietańską a jako-bińską nabiera specyficznego charakteru, jeśli rozważać ją pod względem sposobu obrazowania monarchy. W odniesieniu do postaci władcy literatura tego okresu posługuje się retoryką nawiązującą z jednej strony do symboliki dobrobytu, obfitości i urodzajności, kojarzonej z królową Elżbietą, a z drugiej do przedstawień głodu i niedostatku, których uosobieniem miał być wywodzący się ze Szkocji następca Elżbiety – Jakub I. Jednakże, jak pisze Lisa Hopkins, polaryzacja ta nie była całkiem jednoznaczna, bowiem utożsamienie Elżbiety z dorodnym owocem, które miało wpisać jej panowanie, a potem sukcesję w naturalny porządek zmian pór roku, a tym samym zniwelować niepokój narastający wokół sprawy sukcesji, zostanie potem wykorzystane, by sugerować nienaturalną śmierć Elżbiety za pomocą przenośni przedwcześnie zerwanego owocu (król szkocki Jakub VI, następca Elżbiety, miał sięgnąć po sukcesję przed czasem), bądź w przedstawieniach zagłodzonych kobiet (aluzja do pogłosek o Elżbiecie, która jakoby zagłodziła się na śmierć z rozpaczy po zdradzie, jakiej dopuścił się Essex).<sup>13</sup> Tak więc, metafora przywołująca obrazy związane z owocowaniem, żywieniem i pokarmem ulega przemianie w konfrontacji z widmem głodu symbolizowanym przez Szkocję; głodu, który nie jest już bezpiecznie zamknięty poza granicami, ale wraz z królem szkockim staje się niejako częścią spuścizny epoki elżbietańskiej. Jedną z aluzji tego typu obrazowania może być motyw jabłka, za pomocą którego przedstawia się kobietę, co więcej, jabłko to jest tylko pozornie zdrowe:

[...] Gładka jak jabłko, lecz przyjrzyj się bliżej: / Takie jabłuszka przywożą pod różni / Z miejsc, gdzie Sodoma stała i Gomora. / Dotknę jej tylko, a wraz się rozsypie / Na proch i popiół.<sup>14</sup>

Figury językowe podtrzymujące mit dostatku, użyte po raz wtóry, w okolicznościach, które stanowią zaprzeczenie współtworzonej przez siebie epoki, ujawniają tkwiące w dotychczas wyrażanej przez siebie treści przemilczenia, rozdźwięki semantyczne, a tym samym ukazują swój własny mitotwórczy charakter. Nawiązując do tego samego mitu, który tak skrupulatnie budowały, zadają mu kłam, ukazując jego opartą na pozorach grę, której celem było wyeliminowanie upływu

czasu i zastąpieniu go czasem mitycznym, w którym, tak jak w tym przypadku, natura rodzi jedynie zdrowe owoce. Teraz, przeciwnie, figury te obrazują rozdziew pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, pomiędzy esencją a pozorem, gdzie esencja ujawnia się jako nieustanny proces rozkładu. Wytworzony zostaje inny mit, mit przedstawiający świat w kategoriach rozkładu, resztek i cząstek.

W tej sytuacji przestrzeń biblioteki, czyli to, co już napisane, to co stanowi źródło cytatu, ukazuje się Burtonowi jedynie w swoim bezładzie, poza możliwością odnalezienia sensu, jako zbiór ekskrementów (z drugiej jednak strony, biblioteka, jaką Burton konstruuje w ramach przestrzeni swego dzieła, ma spełniać dla osoby pogrążonej w melancholii funkcje *antidotum*). Burton ze swoim rozumieniem cytatu wpisuje swój tekst w obraz świata sprowadzonego do przedstawień gnicia, butwienia i degeneracji. Obnażając tę drugą, niską i przemilczaną stronę owego wywodzącego się z kultury oralnej porównania procesu czytania z procesem jedzenia, Burton jawi się jako jego prześmiewca i demaskator. Mimo to jego dzieło będące wynikiem pracowitego przetrawiania cudzego słowa nadal przemawia językiem tej właśnie tradycji.

### III

Podczas gdy u Shakespeare'a wieczna tożsamość pisma przełamana jest samym pisaniem („Wydaję po raz drugi to, czego już nie mam”), u Burtona różnica wprowadzona jest za pomocą techniki cytowania: „Materia należy do nich, a jednak jest moja [...] *aliud tamen quam unde sumptum sit apparatus* [a jednak staje się czym innym w nowym otoczeniu]” [I, 25]. Burton nieustannie podkreśla derywatywny i wtórny charakter swego dzieła, wielokrotnie powtarzając, iż może podpisać się jedynie pod metodą pisania: „nie możemy powiedzieć niczego, co nie zostało już powiedziane, jedynie kompozycja i metoda jest nasza i świadczy o szkolarzu” [I, 25]. Różnica dla Burtona jest funkcją metody i wynika ze sposobu doboru i zestawiania cytatów; sposobu, który stanowi także wyróżnik szkolarza, bowiem jedynie określając metodę, może posłużyć się zaimkiem „moja”. Jednakże nawet omawiając to, co nazywa swoją metodą, Burton ucieka się do zapożyczeń, przedstawiając bowiem siebie w roli przędki bądź pszczoły zbierającej wosk i miód, sygnalizuje niejako, iż nawet metoda, do której rości sobie prawo, jest w gruncie rzeczy metodą cudzą, a zatem cytatem (i to nie tylko dlatego, że samo to porównanie zaczerpnięte jest bezpośrednio z pism Seneki, który z kolei czerpie z bogatej w tym zakresie tradycji):

Mogę tylko powtórzyć słowa Macrobiusa, *Omne meum, nihil meum*, jest to w całości moje i nic nie jest moje. Tak jak dobra gospodyni z różnorodnych gatunków wełny tka jedną tkaninę, pszczoła zbiera wosk i nektar z wielu kwiatów i lepi plaster miodu, podobnie ja wielkim nakładem pracy skomponowałem ten tekst zapożyczając z wielu autorów. [I, 24–5]

Przyrównując swoją metodę pisania do pracy przędki czy też pszczoły, Burton nie tylko podkreśla pewne podobieństwo w stosowanych procedurach, ale rów-



niez zdaje się przypisywać swemu dziełu cechy ładu, porządku, użyteczności i produktywności. Czynność, jaką Burton wykonuje, jest sprzężeniem czynności zbierania, przedzenia i pisania czegoś, co zawsze pozostanie kolekcją resztek, fragmentów czy odpadów, a co on sam określa słowem *cento* oznaczającym zarówno tkaninę, jak i tekst złożony z materii innych tekstów. Powstające w ten sposób dzieło ma stanowić jego odpowiedź na szerzącą się w świecie melancholię.

Inaczej jednak niż w przypadku owej oszczędnej gospodyni czy pracowitej pszczoły, sposób, w jaki Burton przetwarza swój materiał, nie pozwala mu osiągnąć jednorodności, bo, jak sam przyznaje, jego metoda nie jest najwłaściwsza:

Przeczytałem wiele ksiąg, lecz z nikłym rezultatem ze względu na brak właściwej metody; chaotycznie przerzuciłem pisma różnych autorów w naszych bibliotekach, jednakże z niewielką dla siebie korzyścią, a to z powodu niedostatku w sztuce czytania, ładu, pamięci, osądzie. [I, 18]

Tym sposobem w wyniku pracy Burтона powstaje chaos: dzieło okazuje się „beładnie przetworzoną rapsodią gałganów” [I, 25]. Metoda, która dla Kartezjusza oznacza reorganizację ludzkiego rozumowania, jasność i precyzję myśli, a wreszcie odkrycie prawdy, u Burтона jest nośnikiem nieładu. Jednak bez względu na rezultat, jakaś metoda (a nawet można mówić o wielości metod) funkcjonuje w dziele Burтона: można dostrzec ślady jej działania, nawet jeśli ona sama jest już tylko szczątkowa.

Jako że materiał, którym Burton dysponuje, jest cytatem, konstrukcja jego dzieła jest wypadkową fragmentów, odłamków, ruin. Jak podkreśla Benjamin, „to co leży tu w ruinie, niezwykle znaczący fragment, pozostałość, jest właściwie najszlachetniejszym materiałem barokowej wyobraźni.”<sup>15</sup> Inaugurując barokowe dzieło, ruina daje początek barokowemu światu, ale również, z perspektywy Baroku, ustanawia początek, jest tożsama z punktem wyjścia. Będąc znakiem przemijania, utraty, nieobecności, ruina jest tym samym sygnaturą melancholii.

Nadszarpięta zębem czasu, umiejscowiona na krawędzi nicości, pozbawiona przyszłości, ruina staje się odpowiednią scenografią dla zobrazowania mitu o Saturnie, melancholijnym władcy przemijania, który pożerając swoje dzieci, symbolicznie unicestwia przyszłość. Na obrazie Goi Saturn wyłania się z ciemności, trzymając w ręku kruche i drobne ciało swej ofiary, wzrok widza przyciąga przepastna czeluść otwierająca się w miejscu ust, a rozszerzone obłędem oczy Saturna patrzą gdzieś przed siebie niewidzącymi źrenicami. Ciało jego ofiary jest już okaleczone: jest to bezgłowy tułów, prawe ramię wyszarpane. To, co pozostało, to kadłub z okaleczonymi członkami, ociekająca krwią rana, resztki ciała zamienione w mięso. Przedstawienie ciała ofiary Saturna jest możliwe tylko w chwili, kiedy staje się ono znakiem swojej własnej przemijalności, kiedy ulega stopniowemu zanikowi, a jego egzystencja sprowadza się do pozostawiania śladów; tak więc saturniczne ciało znajduje swój wyraz jedynie w poszarpanym rysunku ruiny.

To właśnie w wyniku pracy melancholii myśl skupia się na jakimś wybranym szczególe, izoluje go, odseparowuje i odcina od czegoś, co jeszcze przed chwilą

uchodziło za całość, a co teraz stoi w ruinie, traktując ów szczegół – wytwór skoncentrowanej myśli – jako amorficzny fragment, ruinę. Skupiając uwagę na tym, co szczegółowe, melancholia rozbija przedmiot swych rozważań, przekształca go w ruinę, znak przemijania.

Niemówność wyjścia poza kondycję fragmentaryczności w postrzeganiu świata najtrafniej ilustruje Burton, przedstawiając rzeźby antycznych bóstw, czyli pomniki historii jako „posągi, w których myszy, jaskółki, ptaki wiją swe gniazda, pająki snują pajęczyny, a w ich ustach składają ekskrementy” [III, 356]. Myśl melancholijna, pochłonięta zbieraniem wycinków, kawałków, szczątków przeszłości, jest obciążona tym, co ziemskie i materialne, i raczej nie podejmuje wysiłku przezwyższenia owej rozczłonkowanej fragmentaryczności. Przeciwnie, jakby w geście wyzwania wyobraźnia melancholijna zdaje się być zafascynowana tym, co niskie, podłe, odrażające: pochłania ją i jednocześnie przeraża ekskrementalna wizja świata. Melancholik nigdy nie stara się zająć miejsca, z którego byłby możliwy ogląd całości (utrata wiary, iż takowe miejsce istnieje, może być jednym ze źródeł jego melancholii); spojrzenie melancholika przeslizguje się raczej po powierzchniach, krawędziach wycinkach rzeczywistości, by w końcu skoncentrować się na przypadkowym szczególe – jakiejś organicznej narośli będącej produktem ubocznym mijającego czasu. Tak więc, dla Burtona posąg starożytnego bóstwa jest całkowicie pozbawiony sakralnego charakteru, to co Burton w nim dostrzega wywołuje w nim jedynie uczucie odrazy i pustki. To bowiem, co pozostało, to fragment rzeźbionego kamienia przetransformowany pod wpływem czasu w repozytorium butwiejącej materii, która jednakże zarazem funkcjonuje jako materiał budowlany (paradoksalnie rzecz biorąc, zarówno gniazdo, jak i pajęczyna są oznaką konstruktywnego wysiłku podjętego celem przekształcenia pustki ruiny w swego rodzaju siedzibę). Zestawiając twórcze i destrukcyjne, kamienne z organicznym, Burton niezmiennie dostrzega i przybliża to, co podlega zniszczeniu. Wyobraźnia melancholijna, wypełniając butwiejącymi szczątkami pustą przestrzeń ruiny (prze-strzeń, którą sama wytwarza, postrzegając obrany przez siebie przedmiot badań w sposób wybiórczy), jasno sygnalizuje, iż jedynym jej punktem odniesienia jest ulegająca nieustannemu rozkładowi przeszłość. Przeobrażając tak pojmowaną przeszłość w swój jedyny kapitał, wyobraźnia melancholijna gromadzi jedynie szczątki i resztki.

Burtonowski bankiet, w przeciwieństwie do tych, przedstawionych w dziełach Seneki i Erazma, okazuje się niestrawny. Przeszłość opiera się niczym nie zakłóconej transformacji, której celem byłoby wytworzenie nowego stylu i nowego człowieka. To, co natomiast zostaje tu ukazane, to przeszłość jako obcy, nieprzyswajalny i zużyty już fragment, okruch.

## Przypisy

<sup>1</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, London, J.M. Dent i New York, Dutton, Everyman's Library 1932, t. I, s. 25. Dalej oznaczany numerem tomu i strony w tekście głównym.

<sup>2</sup> Walter Benjamin *The Origin of German Tragic Drama*, przekł. J. Osborne, London, Verso 1992, s. 141.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, w: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Marek Bieńczyk, Warszawa, Sic 2000, s. 43.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *Sonnet 76*, w: *The Sonnets And A Lover's Complaint*, red. John Kerrigan, Penguin Books 1986.

<sup>5</sup> William Shakespeare, *Sonet 76*, w: *Sonety*, przekł. Jerzy S. Sito, Warszawa, PIW 1982.

<sup>6</sup> Shakespeare, *Sonet 76*.

<sup>7</sup> Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse*, London 1579.

<sup>8</sup> John Marston, *Antonio and Mellida*, w: *The Plays of John Marston In Three Volumes*, red. H. Harvey Wood, Edinburgh and London, Oliver and Boyd 1934, t. I, akt 2, s. 24.

<sup>9</sup> John Webster, *Biała Diablica*, przekł. Wanda Melcer, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, akt I, sc. 1.

<sup>10</sup> Webster, *Biała Diablica*, akt II, sc. 1.

<sup>11</sup> Webster, *Biała Diablica*, akt III, sc. 2.

<sup>12</sup> Shakespeare, *Hamlet*, przekł. Józef Paszkowski, Warszawa, PIW 1961, akt I, sc. 2.

<sup>13</sup> Lisa Hopkins, *Ripeness is all: The Death of Elizabeth in Drama*, w: „Renaissance Forum”, Vol. 4, No. 2 (2000), <http://www.hull.ac.uk/renforum/v4no2/hopkins.htm>.

<sup>14</sup> Webster, *Biała Diablica*, akt III, sc. 2.

<sup>15</sup> Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s. 178.

