

Teksty Drugie 1999, 3, s. 17-31



Przemijalność piękna i melancholia Freuda

Paweł Dybel

Paweł DYBEL

Przemijalność piękna i melancholia Freuda

I.

Wypowiedzi Freuda na temat literatury i sztuki o charakterze ogólnym są rozproszone i z reguły dość zdawkowe. Wyrażane w nich poglądy rażą przy tym często konwencjonalnym i uproszczonym charakterem. Korespondują one znakomicie z psychologizmem współczesnej Freudowi myśli estetycznej, której przedstawiciele traktowali dzieło sztuki jako funkcję i bezpośredni wyraz procesów zachodzących w duszy jego autora. Naturalnie, należałoby od razu dodać, że autor *Poety i fantazjowania* całkiem inaczej niż ci ostatni rozumiał strukturę owej duszy, za jej podstawę uznając wyparte w obręb nieświadomości „wyobrażenia popędowe”, zasadniczo seksualnej i agresywnej natury. Ale samo rozumienie przez niego relacji między tym, co „psychiczne” i co „artystyczne” nie różniło się praktycznie niczym od psychologizmu.

Dlatego może budzić zdziwienie fakt, że Freud, w odróżnieniu od psychologizmu, który w europejskiej myśli estetycznej został szybko zarzucony, bardzo głęboko oddziałał (i nadal oddziałuje) na dwudziestowieczne literaturoznawstwo i wiedzę o sztuce. Oddziaływanie to ma jednak niewiele wspólnego z bezpośrednio przez niego wypowiedzianymi „psychologistycznymi” poglądami na temat literatury i sztuki. Decydującą rolę odegrał wypracowany w *Objaśnianiu marzeń sennych* „demaskujący” model interpretacji patologicznych zjawisk psychicznych. Model ten nastawiony na rekonstrukcję treści wypartych w obręb nieświadomości jednostki, treści zazwyczaj najbardziej intymnych i „wstydliwych”, przynosił przede wszystkim całkiem nowy obraz ludzkiej duszy oraz – co się z tym wiązało – otwierał nowe perspektywy jej terapii. Ale z czasem okazało się, że otwiera on równie „rewolucyjne” perspektywy w dziedzinie badań kulturowych i społecznych, jak też w literaturoznawstwie i estetyce. Pozwala bowiem w całkiem nowy sposób rozpoznać samą strukturę badanych tutaj wytworów i zjawisk oraz ich faktyczny sens –

Szkice

niedostępny w przypadku posługiwania się w stosunku do nich metodami tradycyjnymi.

Ogromny wpływ dzieła Freuda na dyscypliny humanistyczne wiąże się niewątpliwie w jakiejś mierze z jego niejednorodnym i wielowarstwowym charakterem. Występuje w nim obok siebie wiele całkiem różnego rodzaju motywów, implikacji i odniesień, które niekiedy wręcz zdają się przeczyć sobie nawzajem, tak iż po dziś dzień kryje ono w sobie dla czytelnika różnego rodzaju zagadki i niespodzianki. Stąd też bardzo często ryzykownym przedsięwzięciem jest wypowiedzanie na jego temat kategoriycznych sądów o charakterze uniwersalnym. Zawsze bowiem można wskazać na pewne pojawiające się w nim twierdzenia i wglądy, które do nich zupełnie nie przystają, niekiedy zaś pozostają z nimi w jaskrawej sprzeczności.

2.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku krótkiego eseju napisanego przez Freuda w 1915 roku, pt. *Przemijalność (Vergänglichkeit)*¹. Autor wraca w nim wspomnieniem do rozmowy, jaką tuż przed wybuchem I wojny światowej odbył z młodym poetą i z nie wymienionym z nazwiska przyjacielem w czasie pobytu na wakacjach w Dolomitach. Wspomnienie to skłania go do postawienia – po blisko roku, kiedy już wokół szaleje wojna – pytania o trwałość piękna dzieł sztuki. Czy piękno dzieła sztuki, w przypadku, gdy ulegnie ono zniszczeniu, przemija tak samo bezpowrotnie, co piękno kwitnącego kwiatu?

W samym tym pytaniu nie ma naturalnie nic szczególnego. Było ono już wielokrotnie stawiane w historii myśli estetycznej. Nowa, nie mieszcząca się w ramach obowiązujących tu schematów i opozycji, jest jednak odpowiedź, jaką próbuje dać na nie Freud. Odbiega ona zarazem – i tym większe nasze zdziwienie – od tego, czego moglibyśmy się spodziewać po nim samym, mając na uwadze inne jego teksty z tego okresu oraz z okresu nieco późniejszego. Był to bowiem w jego biografii ważny okres przejściowy. Freud znajdował się na progu odkrycia Tanatosa jako potężnej, niszczącej i regresywnej siły działającej podskórnie w obrębie procesu przyrodniczego i historycznego. Siła ta nie dawała się przy tym usprawiedliwić w świetle „zasady przyjemności”, rozsadzając tym samym teoretyczne ramy opracowanej przez niego dotychczas teorii popędów. Jakiś wpływ na to odkrycie musiała mieć niewątpliwie wojna, przekraczająca rozmiarem swoich zniszczeń i okrucieństwa wszystkie dotychczasowe doświadczenia Europejczyków. Skonfrontowany z rozmiarem tych zniszczeń Freud utrwała w sobie, rysując się już w jego wcześniejszych pracach, przekonanie o kruchości kulturowego bytu. Zbudowany na przyśmieszku i represji tego, co popędowe, daje on człowiekowi tylko częściowe i bardzo iluzoryczne zabezpieczenie przed tym, co wyparte. Przede wszystkim zaś nie chroni go przed potężnymi cyklicznymi wybuchami tłumionej w okresach pokoju agresji; wręcz przeciwnie, powtarzalność tych wybuchów wpisuje w samą „logikę” pro-

¹ S. Freud *Vergänglichkeit*, w: *Studienausgabe*, t. 10, Frankfurt am Main 1989.

Diabel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

cesu historycznego. Zniszczenie, destrukcja i rozpad określają więc w równej mierze byt kulturowy człowieka, co byt przyrodniczy. Ujęcie to implikuje, że podobnie krucha i przemijalna jest natura dzieł sztuki. Podlegają one bowiem nie tylko oddziaływaniom czasu przyrodniczego, ale dodatkowo, jako twory kulturowe, wystawione są na ludzką agresję w porządku bytu historycznego.

Tymczasem w *Przemijalności*, w krótkim eseju napisanym przez Freuda w listopadzie 1915 roku, pada zupełnie inna odpowiedź. Brzmi ona (w dużym uproszczeniu i skrócie): m i m o okaleczeń i zniszczeń, jakich dzieła sztuki doznają ze strony przyrody i ludzkich działań w historii, nie przemijają one bez reszty, jak ma to miejsce w przypadku bytów przyrodniczych. Trwają one w jakimś sensie nadal w ludzkiej pamięci i właśnie to ich trwanie stanowi podstawę c i ą g ł o ś c i czasu historycznego i tradycji. Dzięki temu człowiek może bowiem zawsze odbudować wszelkie zniszczenia, odnajdując i poświadczając w ten sposób związek z własną przeszłością. To znaczy: nigdy nie zaczyna on od absolutnej pustki tradycji, od jakiegoś dziewiczego początku, ale od tego, co w nim samym z owej tradycji zostało mimo wszelkich zniszczeń, jakich doznała ona w sferze materialnej.

Wynika stąd, że sposób bycia bytów przyrodniczych i sposób bycia dzieł sztuki dzieli ontologiczna przepaść. Jeśli bowiem te pierwsze w indywidualnej jednorazowości swego bytu przemijają bez reszty, to z drugich, nawet gdy ulegają one materialnemu okaleczeniu czy wręcz zniszczeniu, zawsze coś w ludzkiej pamięci pozostaje. Są one zatem trwałe w całkiem innym znaczeniu, niż trwałym można by nazwać byt przyrodniczy, który określają niezmiennie prawa wzrostu i rozpadu. Czym wytłumaczyć to przekonanie Freuda, które z pewnością nie mieści się w ramach – suponowanego mu przez niektórych – „naturalistycznego” spojrzenia na kulturę i historię? Czy istnieje jakiś wątek, zarysy jakiejś teorii czy koncepcji w obrębie jego twórczości, które by to rozróżnienie uzasadniały? Czy też może pojawia się ono całkowicie przypadkowo, w postaci chwilowej refleksji, nie pozostając w żadnym istotnym związku z innymi tekstami tego autora?

3.

Monografowie wskazują przede wszystkim na artykuł *Żaloba i melancholia*; w zestawieniu z nim *Przemijalność* stanowić miała rodzaj suplementu. Przypomnijmy, że w *Żalobie i melancholii* Freud wychodzi od wąskiego, klinicznego rozumienia zjawiska melancholii. Traktowana jest ona przez niego jako choroba psychiczna, która wyróżnia się

poprzez głęboką bolesną depresję, brak zainteresowania światem zewnętrznym, utratę zdolności do miłości, zahamowania wszelkich działań i obniżenie poczucia własnej wartości, które przejawia się w wyrzutach wobec samego siebie i znieważaniu siebie, i narasta do urojeniowego oczekiwania kary.²

^{2/} S. Freud *Żaloba i melancholia*, w: K. Pospiszyl *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 295–296.

Wszelako w dalszych partiach tego artykułu Freud stara się podobnie czysto opisową charakterystykę melancholii pogłębić przez coś w rodzaju analizy strukturalnej. Równocześnie podejmuje on próbę jej wyraźnego odróżnienia od fenomenu żaloby, wskazując na odmienną strukturę ontologiczną obu tych zjawisk. W tej nowej, pogłębionej, perspektywie ujęciowej, melancholia jawi się jako „reakcja na utratę kochanej osoby”³. Owa reakcja jednak nie odnosi się – jak ma to miejsce w przypadku żaloby – do rzeczywistej śmierci tej osoby, lecz raczej do tego, że owa osoba „przestała istnieć jako obiekt miłości”⁴. W rezultacie melancholik wie wprawdzie „k o g o, ale nie c o w danej osobie utracił”⁵. Wynika stąd, że – inaczej niż ma to miejsce w przypadku żaloby – melancholia odnosi się do utraconego obiektu, który mimo że przestał istnieć w najbliższym otoczeniu melancholika, trwa nadal w jego świecie wewnętrznym. Mimo że został on przez niego utracony, w rzeczywistości trwa nadal w jego duszy, tyle że ten nie zdaje sobie z tego sprawy. Został on bowiem przez niego wyparty w obręb nieświadomości, wiodąc tam dalej utajoną egzystencję.

Rozpatrując *Przemijalność* w kontekście tej wcześniejszej pracy Freuda należałoby zatem postawić pytanie, czy przeprowadzone w tym eseju rozróżnienie między (przemijalnym) pięknem bytów przyrodniczych i (trwałym) pięknem dzieł sztuki nie jest funkcją różnicy w budowie fenomenów żaloby i melancholii? Czy właśnie w tym sensie ten krótki esej stanowi – jak piszą monografowie – suplement do *Żaloby i melancholii*?

4.

Esej Freuda otwiera wspomnienie spaceru z młodym poetą-dekadentem, który – jak autor zaznacza we wstępie – właśnie niedawno stał się sławny. Nie wiemy, kim był ów poeta (po dziś dzień monografom nie udało się tego ustalić). Wiemy tylko, że pogoda była piękna, zaś przed oczyma spacerujących roztaczał się letni krajobraz w pełni rozkwitu. No i że było to ostatnie lato przed wybuchem nadciągającej wojny. Poeta – pisze Freud –

podziwiał piękno przyrody wokół nas, ale nie sprawiało mu to żadnej radości. Nie mógł pogodzić się z myślą, że całe to piękno skazane jest na przeminięcie, że kiedy nadejdzie zima, nie pozostanie z niego ani śladu. Ale w równej mierze przygnębiała go myśl, że podobnie przemija wszelkie piękno ludzkiego oblicza oraz piękne i szlachetne rzeczy stworzone przez człowieka, jak też rzeczy, które mógłby on stworzyć. Wszystko to, co – gdyby nie ta myśl – mógłby kochać i podziwiać, zdawało się być dlań pozbawione jakiegokolwiek wartości z racji przemijalności, która była jego przeznaczeniem, na którą było ono skazane.⁶

3/ Tamże, s. 296.

4/ Tamże, s. 297.

5/ Tamże.

6/ S. Freud *Vergänglichkeit*, wyd. cyt., s. 225.

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

Pesymistyczne wynurzenia poety skłaniają Freuda do refleksji nad stosunkiem piękna do przemijalności dzieł sztuki i bytów przyrodniczych. Stwierdza on, że niezależnie od postawy, jaką przyjął poeta, do pomyślenia są jeszcze dwa inne stanowiska w tej kwestii. Pierwsze z nich to dokładne przeciwieństwo melancholijnych wynurzeń poety. Określa je przekonanie, że piękno dzieła sztuki jest jako takie nieprzemijalne; nosi ono cechy bytu wiecznego, który wyniesiony jest ponad skończoność i historię. W tym kontekście przemijalność wszelkich rzeczy tego świata jawi się tylko jako pochodny, zmysłowo-materialny przejaw niezmiennej istoty piękna. Jest bowiem po prostu:

niemożliwe, aby wszystkie owe wspaniałe twory przyrody i sztuki, naszego świata wrażeń (*die Empfindungswelt*) oraz świata na zewnątrz, miały rzeczywiście rozpląnąć się w nicłość. Tego rodzaju wiara byłaby po prostu czymś bezsensownym i karygodnym. Twory te muszą w jakiś sposób trwać dalej, pozostając poza obrębem wszelkich niszczycielskich wpływów.⁷

Freud stara się tu odtworzyć bieg myśli, który tkwi u podstaw romantycznej „estetyki wieczności” (*Ewigkeitsästhetik*). Zgodnie z tą tradycją wszystkie przejawy piękna przyrody i sztuki – mimo faktu, że ich materialne podłoże ulegnie prędzej czy później rozpadowi – zostają gdzieś indziej, w nadzmysłowym świecie wiecznych idei, w sposób trwały zachowane. W owym świecie wówczas wychodzi na jaw to, co stanowi o właściwej istocie przyrody i sztuki.

Ale, jak już wspominałem, autor eseju nie identyfikuje się z tego rodzaju podejściem. Według niego, do pomyślenia jest jeszcze inna postawa wobec piękna dzieła sztuki, która w równej mierze różni się od pierwszej, pesymistyczno-dekadencjonalnej, przyjętej przez poetę, jak i od drugiej, optymistyczno-romantycznej, typowej dla estetyki wieczności:

Wartość przemijania to bardzo osobliwa wartość w czasie. Ograniczenie możliwości rozkoszy zwiększa jej znaczenie. Uznałem, że jest czymś niezrozumiałym, w jaki sposób myśl o przemijalności piękna miałaby nam zakłócić radość z rozkoszowania się nim. Jeśli chodzi o piękno przyrody, to wszakże po każdym jego zniszczeniu, jakie niesie ze sobą zima, powraca ono już w następnym roku i powrót ten w porównaniu z długością naszego życia może zostać określony jako wieczny. W trakcie trwania naszego krótkiego życia ciągle widzimy, jak zanika piękno ludzkich ciał i twarzy, ale właśnie ta jego krótkotrwałość sprawia, że mają one dla nas tym większy urok. Jeśli istnieje kwiat, który kwitnie tylko przez jedną noc, to chwila, w której on rozkwita, nie traci dla nas nic ze swojej wspaniałości. Podobnie też trudno jest mi zrozumieć, dlaczego piękno i doskonałość dzieła sztuki oraz jakiegoś wspaniałego intelektualnego dokonania miałyby tracić na wartości w wyniku jego czasowego ograniczenia.⁸

7/ Tamże, s. 225.

8/ Tamże, s. 226.

Szkice

Piękno przyrody nie traci zatem nic z racji tego, że jest przemijające. Jeśli bowiem poeta, patrząc na rozkwitły letni krajobraz, myśli już o zimie, w której przeminie on bez śladu, to przecież „zapomina” on o tym, że ów krajobraz odżyje w swoim pięknie już w następnym roku. „Zapomina” on więc o cyklicznym odradzaniu się piękna przyrody, i w tym sensie o jego „wieczności”. Tyle że naturalnie owa „wieczność” nie przejawia się w utrwalonej w nim raz na zawsze, przypisanej do jednego egzemplarza, niezmiennej idei (jak utrzymywała w odniesieniu do dzieła sztuki romantyczna „estetyka wieczności”), ale właśnie w cyklicznej powracalności „tego samego” piękna w coraz to nowych jednostkowych egzemplarzach gatunku. Wiąże się z tym inna fundamentalna cecha tego piękna; to właśnie doświadczenie jego przemijalności sprawia, że nas ono porywa i zachwyca. Innymi słowy, byty przyrodnicze doświadczamy jako piękne nie dlatego, że „przypominają” nam o one o czymś wiecznym i niezmiennym, ale dlatego, ponieważ już skądinąd wiemy, że okres ich rozkwitu trwa bardzo krótko. Już jutro, pojutrze znacznie się ich wędnięcie i rozpad, zaś z czasem nie pozostanie po nich ani śladu.

Piękno bytów przyrodniczych to zatem piękno samego ich rozkwitu; to, co w ich rozkwicie objawia się jako ich kulminacja i pełnia, przypominając już jednak zarazem o ich przeminieciu i rozpadzie. Słowem, przemijalność jest tutaj wpisana organicznie w doświadczenie samego piękna. Piękno bytów przyrodniczych jest równoznaczne z ich przemijalnością!

Czy w takim razie podobnie ma się rzecz z dziełami sztuki, z „obrazami i rzeźbami”? Te ostatnie przecież również przemijają niszczone przez przyrodę i ludzką historię. Czy więc przemijalność jest w równej mierze warunkiem ich piękna? Nie jest ona naturalnie takim warunkiem, a to z tej prostej racji, że samo ich materialne podłoże służy przedstawieniu tego, co niezmienne i trwałe. W rezultacie ich piękno stanowi negację przemijalności w tym znaczeniu. Ale zarazem zjawisko to ma, według Freuda, niewiele wspólnego z trwałym ucieleśnieniem jakiejś wiecznej, ponadhistorycznej idei:

Nawet bowiem gdyby nadszedł czas, w którym wszystkie owe podziwiane przez nas dzisiaj obrazy i rzeźby uległy rozpadowi, albo też pojawiłby się po nas rodzaj ludzki, który by już nie rozumiał dzieł naszych poetów i myślicieli, albo też wręcz nastalaby geologiczna epoka, w której na ziemi zamarłoby wszelkie życie, o wartości wszystkich tych rzeczy pięknych i wspaniałości stanowi jedynie ich z n a c z e n i e d l a n a s z e g o ż y c i a w r a z e n i o w e g o (*Empfindungsleben*) [pod. wł. P.D.]. One same nie muszą wcale przetrwać i dlatego są niezależne od absolutnego trwania czasu.⁹

Wypowiedź ta zakłada, że piękno obrazów i rzeźb nie pozostaje – jak ma to miejsce w przypadku ludzkiego ciała i kwiatu – w żadnym bezpośrednim związku z procesem przyrodniczym, z określającymi go prawami, ale odniesione do „życia wraźniowego” człowieka zyskuje dlań wartość jedynie ze względu na z n a c z e n i e, jakie dlań posiada.

^{9/} Tamże.

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

Jest to kluczowe, ale zarazem i najbardziej zagadkowe, zdanie w całym tekście. Na pierwszy rzut oka wpisuje się ono bez reszty w postkantowską tradycję estetyki przeżyć, o której Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie* pisze, że z racji stanowiącego o niej subiektywistycznego formalizmu utraciła całkowicie wrażliwość na sens dzieła sztuki, na to, co zostało w nim wypowiedziane. Naturalną konsekwencją podobnego podejścia jest redukcja sposobu bycia dzieła sztuki do rozwijającego się w czasie szeregu wrażeń odbiorcy, jego nieciągłość. Wymownym tego przykładem jest estetyczna myśl młodego Lukácsa, w której całkowicie ztraca się „jedność przedmiotu estetycznego”:

Dzieło sztuki to tylko pusta forma, jedynie punkt węzłowy wśród wielu możliwych przeżyć estetycznych, wśród których jedynie przedmiot estetyczny istnieje. Jak widać, absolutna nieciągłość, tj. rozpad jedności przedmiotu estetycznego na mnogość przeżyć jest nieuchronną konsekwencją estetyki przeżycia.¹⁰

W tym kontekście Freudowskie pojęcie „życia wraźniowego” zdaje się być na pierwszy rzut oka bardzo bliskie pojęciu „przeżycia estetycznego”. Obydwa te pojęcia zawierają wszakże w sobie znaczenie czegoś płynnego, zwiewnego i zmiennego. Rzecz jednak w tym, że słowa Freuda o znaczeniu piękna dzieła sztuki dla życia wraźniowego są właśnie wyraźnie skierowane przeciwko identyfikowaniu tego piękna z czymś płynnym, przemijającym. Podkreśla on trwały charakter tego piękna, przeciwstawiając je przemijalności piękna bytu przyrodniczego. Jak w takim razie należałoby rozumieć te słowa?

Myślę, że pomocną może się tutaj okazać, rozwijana przez Freuda we wczesnym okresie, teoria ludzkiej psychiki. Mam tutaj przede wszystkim na myśli teksty, w których – mówiąc w dużym uproszczeniu – wprowadza on rozróżnienie między poziomem „powierzchnowego” odbioru wrażeń (postrzeżeń) i „głębinowym” poziomem pamięci, w którym „ślady” owych wrażeń ulegają utrwaleniu. Teoria ta znajduje swój najpełniejszy wyraz w bardzo wczesnym tekście Freuda pt. *Entwurf der Psychologie*. Pokrewieństw można by się również dopatrywać z VII rozdziałem z *Objaśniania marzeń sennych* oraz krótkim szkicem pt. *Notiz über Wunderblock* (Uwagi na temat wunderbloku). Warto podkreślić, że teksty te – w szczególności zaś niedoceniony przez samego autora *Entwurf...* – zrobiły później zawrotną wręcz karierę w myśli psychoanalitycznej i filozoficznej inspirując się niektórymi pomysłami teoretycznymi Freuda. Wystarczy wspomnieć o roli, jaką *Entwurfowi...* przyznał Ricoeur w swojej książce o Freudzie¹¹. Równie istotne, wręcz kluczowe znaczenie, jeśli chodzi o zrozumienie nieświadomości jako kluczowego pojęcia psychoanalizy, przyznali tej wczesnej pracy Lacan i Derrida, chociaż obydwaj interpretują ją w całkiem inny sposób¹².

^{10/} H.-G. Gadamer *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 116.

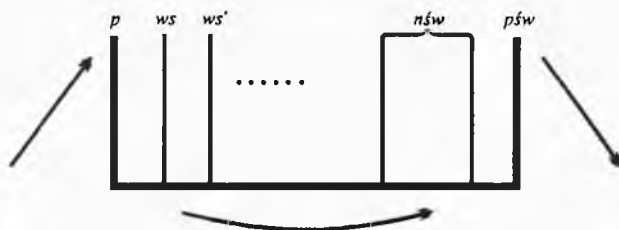
^{11/} Por.: P. Ricoeur *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Paris 1965.

^{12/} Por.: J. Lacan *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychoanalyse*, Paris 1986, oraz: J. Derrida *Freud et la scène de l'écriture, w: L'Écriture et la Différence*, Paris 1967.

Szkice

5.

Punktem wyjścia jest dla mnie – z racji jej przejrzystości – zaprezentowana przez tego autora w VII rozdziale *Objaśniania marzeń sennych* struktura „aparatu psychicznego” człowieka, o którego trwałości stanowią przede wszystkim tzw. ślady wspomnieniowe (*die Erinnerungsspuren*). Według Freuda zatem „aparat psychiczny” człowieka składa się z różnego rodzaju „instancji” lub „systemów”. Należą do nich: system postrzeżeniowy, systemy wspomnieniowe oraz „krytykująca instancja”, która „kieruje naszym życiem w stanie czuwania i decyduje o naszym świadomym działaniu podlegającym naszej woli”¹³. Owa krytykująca instancja, która bardzo przypomina wprowadzone dziesiątki lat później nad-ja, „utrzymuje bliższe związki ze świadomością niż instancja krytykowana. Instancja krytyczna jest niczym ekran, umieszczona pomiędzy instancją krytykowaną a świadomością”¹⁴. Ten podział ludzkiej psychiki na różne systemy pokrywa się w dużej mierze z wykrystalizowanym nieco później w sposób bardzo wyraźny rozróżnieniem na system nieświadomości, przedświadomości i świadomości, co też wymownie ukazuje następujący rysunek:



Z rysunku tego wynika, że na nieświadomość składają się „systemy wspomnieniowe” – czyli trwałe ślady, które pozostają w wyraźnej opozycji do płynnych, szybko przemijających postrzeżeń. Ślady te tkwią u podstawy (w sensie; poprzedzają) drugiego systemu, nazwanego przez Freuda przedświadomością, który znajduje się „na końcu motorycznym”. System ten pośredniczy między nieświadomością a świadomością w tym sensie, że „przebiegające tu procesy pobudzenia mogą dotrzeć do świadomości bez dalszego powstrzymywania, o ile zostaną spełnione jeszcze pewne warunki, na przykład: jeśli dojdzie do osiągnięcia niejakiej intensywności”¹⁵.

Podstawową „pozytywną” cechą systemu postrzeżeniowego jest wrażliwość na różnorodne bodźce, które napierają nań ze strony świata zewnętrznego. „Odbiera”

^{13/} S. Freud *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 516.

^{14/} Tamże, s. 456.

^{15/} Tamże, s. 457.

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

on je w całym ich bogactwie, wadą jego jest jednak, że nie jest w stanie zachować ich w sobie w sposób trwały. Natomiast drugi system z kolei, system wspomnieniowy (a właściwie, ściśle biorąc, cała grupa systemów wspomnieniowych nakładających się niejako na siebie jako nieustanne modyfikacje pierwszego „wspomnienia”), nie pozostając w żadnym bezpośrednim związku z podmiotami postrzeżeniowymi, przejmuje je od systemu postrzeżeniowego w formie „chwilowej podniety” i przekształca w „trwałe ślady”. Przepracowuje je zatem, innymi słowy, w ten sposób, że z chwilowych i płynnych wrażeń, które następują po sobie w czasie (aspekt diachroniczny), stają się trwałym elementem pewnej struktury, „systemu wspomnieniowego”, w którym mogą być kojarzone z innymi jej elementami (aspekt synchroniczny). Dlatego też, jako tego rodzaju elementy odniesione w porządku równoczesności do innych elementów, zyskują one tutaj określenie „znaczenie”: tworzą pewną znaczeniową całość, coś znaczą.

6.

Sposób, w jaki w *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud ujmuje relację między systemem postrzeżeniowym (świadomość, przedświadomość) i wspomnieniowym (nieświadomość jako pamięć) pozwala na bliższe określenie sensu jego słów o z n a c z e n i u pięknych dzieł sztuki dla „życia wraźniowego” odbiorcy. Odczytane w tym kontekście słowa te znaczą ni mniej ni więcej tyle, co: dzieło sztuki jest właśnie „uzewnętrzniona”, zapisana w jakimś materialnym tworzywie, s t r u k t u r ą l u d z k i e j p a m i ę c i. To, mówiąc ściślej, określona postać tej pamięci, na którą składa się jednorazowa i niepowtarzalna konfiguracja „skojarzeń” pomiędzy poszczególnymi elementami systemu. Dlatego też nie oddziałuje ona – jak ma to miejsce w przypadku bytów przyrodniczych – na „życie wraźniowe” odbiorcy jako wiązka płynnych bodźców i wrażeń, pod którymi dopiero „ukrywa się” to, co trwałe, jako takie niedostępne postrzeżeniu; one same zaś przemijają bez śladu (porządek diachroniczny). Oddziałuje ono jako pewna, zapisana w określonym tworzywie, trwała struktura „śladów wspomnieniowych” (znaczących), której znaczenie konstytuuje się zasadniczo w porządku synchronicznym, będąc apelem do pamięci odbiorcy.

W trakcie doświadczania piękna dzieła sztuki, to w istocie p a m i ę ć, pewna jej ucieleśniona w nim, jednorazowa i niepowtarzalna, forma o d d z i a ł u j e n a p a m i ę ć o d b i o r c y – „porusza” ona tę ostatnią w samych jej podstawach, zapisując się w niej w trwałe i niewymazywalny sposób. Mówiąc jeszcze inaczej, tym co tutaj „pobudza” odbiorcę nie jest – jak ma to miejsce w naszych potocznych doświadczeniach – płynna i zmienna wiązka wrażeń, ale z istoty trwała konfiguracja „śladów wspomnieniowych”, którą przedstawia sobą (w znaczeniu *Darstellung*) dzieło sztuki. Dlatego też „ślad wspomnieniowy”, jaki pozostawia po sobie piękno dzieła sztuki w pamięci odbiorcy, „wryty” zostaje w sposób szczególnie głęboki; ma on niejako inny status niż zwykle „ślady wspomnieniowe” pozostające po innych wraźniach. W tym sensie dzieło sztuki „trwa” w ludzkiej pamięci, nawet gdy jej podmiot w międzyczasie zaprzątnięty jest już czymś innym. Jest ono jej nie-

Szkice

zniszczalnym „nabytkiem”, ponieważ w swej jednorazowej i niepowtarzalnej konfiguracji skojarzeń – w swym „znaczeniu” – wpisało się trwale w jej strukturę, weszło w nią, trwa w niej, na swój sposób żyje dalej. Obcująca z nim jednostka może o tym po tygodniu lub dwóch całkowicie „zapomnieć”, nie zmienia to jednak w niczym faktu, że w jego pamięci – a więc w nieświadomości – zapisane zostało jakiegoś znaczenie, które od tej pory trwa w niej, czekając tylko na swe „przypomnienie”.

7.

U podstaw doświadczenia piękna dzieła sztuki tkwi zatem całkiem inny stosunek tego, co trwale (pamięć), do tego, co przemijające (postrzeżenie), niż ma to miejsce w doświadczeniu piękna bytów przyrodniczych. Przemijalność kwitnącego kwiatu stanowi organiczną część i warunek doświadczenia go przez nas jako „pięknego”. Kwiat, który kwitnie, doświadczamy jako piękny właśnie dlatego, że – inaczej niż to utrzymuje poeta-dekadent – już skądinąd „wiemy”, iż jego płatki i liście już jutro zmarnieją i zwiędną; jego przyszłe zmarnienie i zwiędnięcie stanowi nie przeszkodę, ale nieodłączną część doświadczenia jego piękna. Doświadczenie piękna bytów przyrodniczych nie może być zatem rozpatrywane w oderwaniu od ich sposobu istnienia – od ścisłego powiązania w ich obrębie sił rozkwitu i wzrostu oraz sił przemijania i rozpadu.

W doświadczeniu piękna dzieła sztuki związek ów zostaje natomiast rozbity, zanegowany. Dzieło sztuki jest oceniane jako piękne nie dlatego, że – jak ma to miejsce w przypadku kwiatu – swoim „rozkwitem” wymownie unaocznia przemijalność wszelkich jednostkowych egzemplarzy przyrodniczego bytu, ale dlatego, iż ono samo ucieleśnia i utrwala sobą to, co z przejawów owego bytu zachowuje się w naszej pamięci w postaci trwałych „śladów wspomnieniowych”. Dzieło sztuki doświadczane jest przez nas jako ciągle potwierdzająca się w naszej pamięci jednorazowa i niepowtarzalna „skojarzeniowa struktura”, której „znaczenie” dla naszego życia wrażeniowego polega na tym, że znajdując swe ucieleśnienie (utrwalenie) w artystycznym tworzywie, ciągle każe napotykać siebie w ten sam sposób.

Można więc powiedzieć, że w obu wypadkach – kwitnącego kwiatu i dzieła sztuki – jesteśmy skonfrontowani z różnymi rodzajami przemijalności. W pierwszym wypadku przemijalność należy immanentnie do piękna kwiatu, nie sposób jej od niego oddzielić. W drugim wypadku przemijalne w tym znaczeniu jest tylko materialne tworzywo dzieła sztuki. Chociaż też tylko w jakiejś mierze, ponieważ po pierwsze: owym tworzywem nie jest to, co kwitnie i przemija, ale musi ono nosić pewne, choćby najbardziej elementarne, znamiona trwałości (np. drewno, z którego wykonana jest rzeźba, ma już inną materialną konsystencję i własności niż to, czym było ono pierwotnie jako element rosnącego drzewa). Po drugie zaś, owo tworzywo jest zazwyczaj na różne techniczne sposoby jeszcze dodatkowo utrwalane (np. wszelkie zabiegi konserwacyjne).

Ale nawet i w tym wypadku należy podkreślić, że podobnie trwała postać tworzywa dzieła sztuki zakorzeniona jest w trwałości tego, co ono sobą przedstawia –

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

w ucieleśnionej w owym tworzywie formie (strukturze skojarzeniowej) ludzkiej pamięci. To właśnie owa forma każe twórcy traktować tworzywo dzieła tak, jakby było ono równie trwałe, niezniszczalne w czasie; ona też „przyzywa” później konserwatora, aby na różne techniczne sposoby zabezpieczył ową trwałość.

Jeśli więc dzieło sztuki, mimo wszelkich konserwacyjnych zabiegów pod wpływem kataklizmu, wojny itp. ulega całkowitemu zniszczeniu, stanowi to niewątpliwie bolesne okaleczenie i uszczuplenie materialnego podłoża kultury i tradycji, do której należy. Utracony zostaje bowiem bezpowrotnie materialny „nośnik” tego dzieła, dzięki któremu może się nam ono ciągle „przypominać”, powracać ciągle w tej samej postaci na poziomie „systemu postrzeżeniowego”. Zараzem jednak nie oznacza to, że tym samym zanikło całkowicie „znaczenie”, jakie zyskało ono dla „życia wraźniowego” odbiorcy. Znaczenie to ma bowiem nadal swoją podstawę w jego pamięci, gdzie przedstawienie dzieła sztuki, jednorazowa estetyczna konfiguracja tworzących je „śladów wspomnieniowych”, zapisało się w sposób trwały. Dlatego też dzieło sztuki może się w ludzkiej historii nieustannie odnawiać, przybierać kolejne wcielenia w nowych dziełach sztuki. Każe to Freudowi porównać ten proces z pracą żałoby:

My jednak wiemy, że żałoba, niezależnie od tego, jak bolesna by była, przebiega w sposób spontaniczny. Gdy zatem godzi ona nas z tym wszystkim, co zostało utracone, znosi ona w ten sposób również i siebie samą. Wtedy też nasze libido staje się znowu wolne i usilnie zmierza do tego, aby – jeśli tylko jesteśmy wystarczająco młodzi i pełni życia – utracone przedmioty zastąpić nowymi, możliwie równie cennymi, jeśli nie cenniejszymi od starych. Pozostaje nadzieja, że nie inaczej stanie się ze wszystkim tym, co utraciliśmy w wyniku tej wojny. Dopiero gdy przewyciężona zostanie żałoba, okaże się, że ogromne znaczenie, jakie przypisujemy naszym dobrom kulturowym, nie ucierpiało w niczym z racji ich kruchości. Znowu odbudujemy wszystko to, co zniszczyła wojna, i zapewne na bardziej solidnej podstawie i w sposób trwalszy niż dotychczas.¹⁶

Analogia jest jasna. Podobnie jak zmarła, bliska nam osoba powraca w twarzach i postaciach innych osób, które napotykamy później w naszym życiu – w wyniku czego, jak powiada Freud w *Żałobie i melancholii*, w naszej „ekonomii libido” ponownie zostaje wypełnione opustoszałe po niej miejsce – tak samo też i dzieło sztuki, które zostało zniszczone na skutek działań wojennych, w pożarze czy trzęsieniu ziemi, powraca w postaci innych, powstałych w międzyczasie, dzieł sztuki. W ten sposób, równie niezauważalnie, co w pierwszym wypadku, zostaje wypełniona luka, jaka powstała po jego zniszczeniu w tradycji.

Jest to niewątpliwie – jak się na pierwszy rzut oka wydaje – bardzo optymistyczne mniemanie. W dodatku trudno by znaleźć dla niego odpowiedniki w całym wcześniejszym, jak i późniejszym dziele Freuda. Jeśli jednak podstawą do kulturowego optymizmu autora jest – paradoksalnie – figura żałoby, której „praca” – pozwala nam się w równej mierze uporać ze śmiercią bliskich, co ze zniszczeniami

^{16/} S. Freud *Vergänglichkeit*, s. 227. <http://rcin.org.pl>

Szkice

w kulturze, to czy jest tutaj w ogóle jeszcze miejsce na melancholię? Czy nie należałoby jej wiązać z jednostronnym i naiwnym rozpoznaniem praw przyrody, przemijalności jej piękna – tak jak ma to miejsce w przypadku poety-dekadenta?

Na pierwszy rzut oka tak właśnie jest. Freud stara się bowiem wyraźnie przeciwstawić tej naiwnej postawie pełną spokoju i wewnętrznej pogody postawę mędrca, który w przemijalności piękna bytów przyrodniczych dostrzega coś znacznie więcej niż tylko skazanie na rozpad i gnicie. Zarazem jednak opozycja ta sięga daleko głębiej, jako że przeciwstawiając się melancholii poety autor *Przemijalności* opatruje również pośrednio znakiem zapytania postawę, której owa melancholia stanowi jedynie symetryczne przeciwieństwo. Jest to postawa bezkrytycznej wiary w postęp, w coraz dalej idące podporządkowanie przyrody naukowo-technicznym projektom człowieka – w jej postępującą coraz dalej obiektywizację. Obydwie te postawy, melancholijno-depresyjna i władczo-optimistyczna, mimo iż na pierwszy rzut oka zdaje się je dzielić wszystko, w istocie zakładają się w swej przeciwstawności, na swój sposób uzupełniają. Pierwsza stanowi naturalną reakcję na drugą – dzieląc z nią zarazem bezwiednie jej jednostronność.

Rozpoznana w tej perspektywie melancholia poety-dekadenta jawi się nie tylko jako wyraz jego indywidualnych przekonań i odczuć, czy też jako przejaw powszechnej w owym czasie, zgodnej z jego „duchem”, artystycznej pozy. W tej postawie daje bowiem znać wymownie o sobie druga, wyparta strona stosunku człowieka współczesności do przyrodniczego bytu. Byt ów jest wszakże dla niego przede wszystkim obiektem do zawłaszczenia, a nie czymś, co winien on zachować i zastrzec w określającym go naturalnym rytmie cyklicznej regeneracji.

Stanowisko, jakie w dyskusji z poetą-dekadentem zajmuje Freud, wykracza natomiast poza schemat tego rodzaju opozycji. Nie ma ono w sobie nic z jednostronności obu tworzących ją postaw; melancholijno-depresyjnej i omnipotentnie-władczej. Zdaniem autora *Żaloby i melancholii*, byt przyrodniczy należy bowiem zaakceptować właśnie w jego przemijalności, dostrzegając w nim harmonijny układ sił wzrostu i rozpadu, które zakładają się nawzajem. Wiednięcie i rozpad przygotowują tutaj powrót sił wzrostu, ich cykliczne odnowienie się w następnym roku. Dopiero wówczas możliwe się staje doświadczenie piękna owego bytu; przemijalność określa wszakże samą jego istotę. Postawę tę w języku niemieckim najlepiej oddaje słowo *Gelassenheit*, dla którego trudno byłoby znaleźć adekwatny odpowiednik w języku polskim. Można oddać je jedynie omownie jako pogodne, przeniknięte głębokim wewnętrznym spokojem, zdanie się na to, co jest.

8.

Czym jest to doświadczenie piękna? Jest to przede wszystkim doświadczenie wyrastające na podłożu przemijalnego „sposobu bycia” bytów przyrodniczych, z którym trwały „sposób bycia” dzieła sztuki ma niewiele wspólnego. Przemijanie i niszczenie pięknego obiektu nie wprawia tu bynajmniej w przygnębienie tego, kto nań patrzy. Nie próbuje on też przeciwstawiać mu znajdującego się gdzieś poza nim świata wiecznych idei, rekompensując sobie w ten sposób własną frustrację.

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

To doświadczenie piękna jako przemijalności, które nie tyle wyobcowuje nas w stosunku do tego, co jest, co godzi nas z nim i jednoczy – pozwala nam zdać się na nie w tym, co je faktycznie określa. W tym doświadczeniu piękna odnajdujemy, paradoksalnie, coś z *katharsis*, owego wielkiego wewnętrznego oczyszczenia, które poprzedza sobą i przygotowuje późniejszą aktywność podmiotu. Ogląd pięknej rzeczy nie wyczerpuje się tutaj bowiem w jej czystej kontemplacji, lecz konfrontując podmiot z jej przemijalnością ma zarazem w sobie coś z gromadzenia w sobie sił życia, aktywności i wzrostu. Jest to, z jednej strony, doświadczenie głębokiej dysharmonii, która tkwi u podłoża piękna wszelkich bytów przyrodniczych, trwającej w nich nieprzerwanie walki przeciwstawnych sił – dysharmonii, której wymownym świadectwem jest właśnie ich przemijalność. Z drugiej zaś strony jest to doświadczenie ciągłego „godzenia” się z tą dysharmonią; pogodnego zdania się na to, co już zawsze zastajemy w naszym bycie, co nas w nim już z góry określa. I to nawet nie na zasadzie „wyższej konieczności”, którą należałoby wbrew sobie samym uznać, ale tego, co po prostu już jest, już istnieje w taki właśnie, a nie inny sposób. W tym też sensie doświadczenie piękna bytów przyrodniczych, jako w swej istocie doświadczenie ich przemijalności, zawiera w sobie potężny pierwiastek katarsyczny – godzi nas z samymi sobą, z innymi i ze światem.

„Cierpienie” podmiotu, które stanowi organiczną część doświadczenia przezeń piękna bytów przyrodniczych, jego przemijalności, nie jest zatem przeszkodą w dalszym rozwoju, pogłębieniu przezeń tego doświadczenia. Nie musi go ono wcale pogrążyć w postawie pełnej rezygnacji, duchowego obezwładnienia i depresji. Napotkane spontanicznie w postawie pełnej *Gelassenheit* – dobrowolnego zdania się, wyjścia naprzeciw temu, co jest – jest ono niezbędnym podłożem, „wstępnym warunkiem”, na którym dopiero może wyrosnąć zachwyt podmiotu.

Nie znaczy to jednak, że w podobnie spontanicznym „zdaniu się na to, co jest” doświadczenie piękna nie ma w sobie nic z melancholii. Jest ono również nią przesycone, do niej odsyła, nią żyje – tyle że jest to poniekąd całkiem „inna” melancholia niż ta, na którą cierpi poeta. Ta ostatnia ma bowiem w sobie coś z „czarnej żółci” (Hipokrates), owego jadu, który zatrzuwa duszę podmiotu. Jest to raczej melancholia, która nachodzi podmiot nieoczekiwanie niczym niezastuszony „dar bogów” (Arystoteles), pozwalając mu daleko głębiej niż inni wniknąć w naturę rzeczy. Zamiast zamykać go w sobie i obezwładniać, otwiera go na świat, rodząc w nim pragnienie oswajania go na drodze wyrastających ponad przeciętność „genialnych” wglądów i kreacji.

I właśnie to drugie oblicze melancholii, gdzie boleśnie doświadczana skończoność bytu nie tyle zniewala, co wyzwala siły twórcze w podmiocie, rzutuje – pośrednio – na postawę Freuda wobec dzieła sztuki. Podobnie bowiem jak przeminięcie kwitnącego kwiatu nie jest równoznaczne z bezpowrotnym odejściem od nas jego piękna (powróci ono przecież w nowym „egzemplarzu gatunku” już w przyszłym roku – dlatego zamiast popadać w skrajną rozpacz trzeba „melancholijnie” uznać ten stan rzeczy), tak samo też zniszczenie dzieła sztuki w wyniku ludzkich działań nie oznacza bynajmniej jego całkowitej utraty. Zapisało się ono

Szkice

już przecież trwale w ludzkiej pamięci, aby od tej pory podskórnie powracać „w przybraniu” innych dzieł. Ale naturalnie powrót ten odbywa się teraz na innej zasadzie. Dzieło sztuki bowiem, utrwalając w swoim tworzywie określoną formę „śladów wspomnieniowych” (skojarzeniowa struktura), nie „wiednie” i nie przemija w swej jednostkowości jak kwitnący kwiat, ale zachowane trwale w ludzkiej pamięci, może w niej jak o t a k i e powracać nawet wówczas, gdy w sensie materialnym uległo całkowitemu zniszczeniu.

9.

Rozmowa Freuda z poetą-dekadentem miała miejsce tuż przed wybuchem wojny. Nie wiemy, czy ów poeta otrząsnął się później ze swojej melancholii, czy też się ona w nim jeszcze pogłębiła. A może zginął później gdzieś na froncie? Być może więc widząc zimę w kwitnym letnim krajobrazie dostrzegł w nim już cień własnego przeznaczenia? Może więc też dlatego „pamięć” o ponownym rozkwicie tego krajobrazu przestała mieć dla niego jakiegokolwiek znaczenie? Nawet jednak jeśli tak było, nie zapominajmy, że jego antagonistą – Freud, wówczas nie tylko przeczuwał, ale też dobrze znał swój cień. Wiedział o trawiącej jego ciało nieuleczalnej chorobie, która – z racji jej nieprzewidywalności – mogła się już spełnić za kilka miesięcy, za rok, dwa, pięć.

Dlatego też zapewne tak ważną była dla niego pamięć o tym, że niezależnie od tego, jak ogromne zniszczenia dóbr kulturowych przyniesie wojna, ich „znaczenie” dla „życia wraźniowego” człowieka nie zniknie bez śladu w przyszłości. Tak czy inaczej zapisały się przecież trwale w ludzkiej pamięci i tradycji, tak iż jeśli nawet ich materialna postać ulegnie całkowicie zniszczeniu, to przecież będą powracać podskórnie w innych dziełach. Zapewne też to przekonanie, że wszystko, co w postaci „śladów wspomnieniowych” zostaje zapisane w ludzkiej pamięci, nie przemija bez śladu jak kwitnący kwiat, ale wyryte w niej trwale, staje się podstawą ciągłości kultury i tradycji, pozwoliło mu trwać kurczowo przy życiu. Oparcie dla tej postawy możemy odnaleźć już we wspomnianych powyżej wczesnych jego pracach, gdzie „systemy śladów wspomnieniowych”, na podłożu których kształtuje się nieświadomość, przeciwstawione powierzchowności i płynności „systemu postrzeżeniowego”, jawią się jako ostoja tego, co w ludzkiej duszy stabilne i trwałe. To wczesne rozróżnienie stanowi też podstawę do przeciwstawienia w *Przemijalności melancholii* poety, która wyrasta na podłożu postrzeżeniowej zmienności rzeczy „pracy żałoby”, operującej na poziomie pamięci (nieświadomości). Ta ostatnia bowiem pozwala z czasem puste miejsce po utraconych obiektach wypełnić obiektami nowymi, w których tamte w jakiejś mierze odżywają.

Ale też właśnie tylko w jakiejś mierze. Niezależnie bowiem od tego, jak dalece głęboki i trwały byłby zapis dzieła sztuki w ludzkiej pamięci, wraz ze zniszczeniem jego materialnego podłoża zawsze nieodwołalnie coś z niego tracimy. Podobnie zresztą jak zawsze tracimy coś nieodwołalnie wraz ze śmiercią naszych bliskich. Obojętnie więc, jak głęboki byłby nasz żal po zniszczonym dziele, jego piękno – inaczej niż piękno kwitnącego kwiatu – nie powróci do nas bynajmniej w nowym

Dybel Przemijalność piękna i melancholia Freuda

„egzemplarzu gatunku” w przyszłym roku. Zrosło się ono bowiem trwale w naszej pamięci z jednorazowością jego wyglądu, dźwięku, znaczenia – jest jako takie niezastępowalne. Można więc powiedzieć, że jeśli przedstawienie dzieła sztuki pozostawia niewymazywalne „ślady wspomnieniowe” w naszej pamięci, ślady, na których zawsze możemy budować w przyszłości, to – paradoksalnie – z tej samej racji każde okaleczenie jego materialnej postaci i zaginięcie doświadczane jest przez nas jako nieodwracalna utrata.

Tak samo więc jak nawet najbardziej perfekcyjnie wykonana „praca żałoby” nie usuwa nigdy do końca bólu po śmierci naszych bliskich, tak samo też i „odżałowanie” zniszczonego dzieła sztuki nie usuwa nigdy do końca bolesnego poczucia, że wraz z nim odeszło od nas coś na zawsze. To prawda, co powiada Freud: opustoszałe miejsce po zmarłych zaludnią z czasem nowe postaci, zapewne jeszcze piękniejsze i wzniosłe, w miejsce zniszczonych dzieł sztuki pojawiają się nowe, jeszcze wspanialsze i wielkie. Nigdy jednak nie jest tak, że wszystko zaczyna się tu całkiem od nowa, od jakiegoś absolutnego początku. Wszystko zaczyna się zawsze od tego, co było, od pamięci jakiegoś okaleczenia i utraty. Można więc paradoksalnie powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w naszym życiu zawsze coś bezpowrotnie tracimy, właśnie też dlatego jesteśmy w stanie cokolwiek w nim zachować. Co też sprawia, że nigdy nie udaje się nam wyzbyć do końca melancholii. Powraca ona ciągle w naszych dziejach wraz z każdym nowym okaleczeniem i utratą. Jest niczym nie przepracowany do końca ból, nie odżałowana strata, jakaś resztką, coś jakby uwierające ziarenko piasku, niemalże drobiazg, nic prawie.

