

Punktem wyjścia tych uwag chcę uczynić film Alaina Corneau *Tous les matins du monde* z roku 1991. Obrazy filmowe starzeją się, jak wiemy, relatywnie szybko, ale we *Wszystkich porankach świata*, mimo ich mocno anachronicznej i niedzisiejszej poetyki, wciąż tkwi ogromna moc. Ten film niezmiennie wzrusza i porusza, dotyka najcieńszych włókien naszej wrażliwości. Może dlatego, że stara się mówić o „rzeczach pierwszych”. A te, w przeciwieństwie do „wszystkich poranków świata”, nie przemijają bezpowrotnie. Nie znikają wraz z sezonowymi modami, są zawsze na czasie. Najwyraźniej „współczesność” sztuki mierzy się miarami innymi niż te, którymi odmierzamy estetyczne gusta.

Przywołuję od razu na początku film Corneau i – dodajmy – książkę Pascala Quignarda pod tym samym tytułem (to nowela, albo jak kto woli: krótka powieść), na podstawie której nakręcony został film, ponieważ w sposób zagadkowy i na różne sposoby łączy on dwa anonsowane w tytule pojęcia: muzykę i łzy. Dodajmy przy okazji, że Quignard – niegdyś wieloletni dyrektor festiwalu muzyki barokowej w Wersalu – jest autorem innego, niezwykle ważnego tekstu o muzyce, zatytułowanego *Nienawiść do muzyki*¹. To esej niezwykle przejmujący (z powodu ciężaru przywołanych cytatów), ale bodaj w równym stopniu irytujący (z powodu wątpliwej tezy zasadniczej i słabości argumentacji). W wielce perswazyjnych figurach rozprawia w nim autor o roli muzyki w obozach zagłady. O sytuacji, kiedy to muzyka zabijała, kiedy była narzędziem kata, kiedy stała jakoby po stronie śmierci. W obydwu wspomnianych tekstach mowa jest o muzyce istniejącej w ciemnym pobliżu śmierci, ale inna to muzyka, inna śmierć i inne łzy. I w jednym, i w drugim przypadku muzyka doprowadza do łez, ale jakże różne znaki przyjmują łzy w każdym z nich...

A zatem: muzyka i łzy. To może ekscentryczne na pierwszy rzut oka, ale wielce intrygujące poznawczo zestawienie. W tym dwumianie chodzi bowiem nie tylko – a nawet dodałbym: nie przede wszystkim – o wątek uczuciowy, sentymentalny (w szerokim rozumieniu słowa), który bodaj najczęściej wiążemy ze łzami. Dwa instruktywne przykłady. Pierwszy pochodzi z *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes'a, osobliwej książki, która w zamyśle autora miała być antologią językowego kształtu doświadczenia miłości. To swego rodzaju podręczny katalog słów kluczy. Punktem ośrodkowym tego semiotycznego studium są *Cierpienia młodego Wertera* Goethego – od tej książki Barthes idzie w różnych kierunkach, przywołując różne konteksty, również te współczesne. Jednym z wielu haseł konstruowanego w tej kalejdoskopowej książce języka miłości jest płacz. W komentarzu zawartym w tym hasle czytamy: „Najmniejsze wzruszenie miłosne, ze szczęścia lub troski, wyciska z Wertera łzy. Werter płacze często, bardzo często i obficie. Czy to

Muzyka i łzy. Ćwiczenie hermeneutyczne

zakochany płacze w Werterze, czy też romantyk?”². Barthes rozprawia o płaczu, o łzach, o różnych trybach płakania, ale zauważmy: tylko w kontekście uczuć, precyzyjniej mówiąc – w kontekście miłości. Pyta o to, co łzy znaczą i jak znaczą w dyskursie miłosnym. Pokazuje łzy jako ślad, jako symptom, jako znak, jako szczególny typ ekspresji. Aż tyle, ale i tylko tyle. Drugi przykład pochodzi z *Esejów dla Kasandry* Jerzego Stempowskiego. Eseista odnotowuje tam i zajmująco komentuje ciekawe zjawisko kulturowe: powszechny, jeśli wierzyć zapisom źródłowym, w wieku XVIII zwyczaj grupowego pielgrzymowania do wodospadu w szwajcarskiej Szafuzie (Schaffhausen). „Obyczaj ówczesny nakazywał przejawianie «czułości serc» we wszystkich okolicznościach i nie sprzeciwiał się manifestacjom tkliwych uczuć. Damy w sukniach w drobne kwiaty i mężczyźni w kolorowych frakach zalewali się łzami na widok sławnego wodospadu”³. Dzisiaj, pisze Stempowski, nikt już nad wodospadem nie płacze, mężczyźni raczej spluwają tu z irytacją, a na widok marnujących się kaskad wody rzucają cierpkie uwagi o karygodnym marnotrawstwie kilowatów. Co ciekawe, dla Stempowskiego obydwa te zachowania – zdawałoby się o przeciwnych znakach – są przykładem tej samej postawy: sentymentalizmu. Daje on niezwykle ciekawą eksplikację tego terminu: „To niewspółmierność reakcji uczuciowych wobec motywujących je okoliczności”⁴. Niegdysiejszy płacz nad wodospadem jest uczuciowym nadmiarem, ale okazuje się, że tym samym są współczesne zazdzierzyste komentarze „prawdziwych” mężczyzn; zmienia się wyraz sentymentalnej wrażliwości, ale jego źródło pozostaje bez zmian.

Ale płacz, jak zobaczymy za chwilę, niejedno może mieć imię. Trzeba więc od razu powiedzieć: nie takie łzy – kojarzone zwyczajowo z romantycznym usposobieniem, z czułościowością, z sentymentalizmem – będą tematem naszych rozważań. Chciałbym raczej zastanowić nad tym, jak łzy znaczą w związku z muzyką. W reakcji na nią. Co mówią te łzy o nas, słuchaczach? I co mówią – o ile mówią – o samej mu-

zyce? Taki jest nasz punkt wyjścia. A dalej, rozwijając tę myśl, chciałbym zapytać: czy łzy zasługują na to, by być wiarygodnym źródłem poznania? Czy takie postawienie sprawy ma w ogóle sens? Czy nie jest aby tak, że w sposób nieuprawniony dostrzec chcemy we łzach symptom czegoś, co wyraźnie, nieomal ostentacyjnie, poza biologię wychodzi? Czy oto w prostej fizjologicznej reakcji, zwyczajnej, naturalnej, znanej każdemu, nie dopatrujemy się na siłę czegoś nadzwyczajnego?

Zanim zagłębimy się w te kwestie, warto może przypomnieć zaskakującą uwagę Charlesa Darwina z jego notatek z lat 30. XIX wieku. Rozważając bliskie podobieństwo zachowań ludzkich i zwierzęcych, wskazywał na animalny wymiar śmiechu (*laughing modified barking*). Jednak dla płaczu nie znajdował odpowiednika w świecie zwierzęcych zachowań, stwierdzając melancholijnie: *Crying is a puzzle*⁵. Darwin był bodaj ostatnim człowiekiem, którego można by podejrzewać o wątpliwości w materii, jaką jest ludzka biologia. A jednak. Płacz pozostaje dla niego zagadką, również w późniejszych latach nie znalazł on adekwatnej odpowiedzi na pytanie o funkcje łez w naszym zachowaniu⁶. Wiemy skądinąd, że różnorodne ludzkie reakcje fizjologiczne Darwin wyjaśnia w kategoriach adaptacyjnych, podczas gdy we łzach dostrzega zastanawiający wyjątek, coś zagadkowego, coś, czego nie jest w stanie całkowicie rozpracować i w pełni, do końca wytłumaczyć ewolucjonistyczna retoryka. „Płacz jest zagadką”. To zdanie musi – a w każdym razie powinno – nieco nas zastanowić. Jest to bowiem sygnał, że płacz ma różne wymiary, a pośród nich jest i taki, którego parametry znacznie wykraczają poza czysto biologiczny substrat⁷. Mówiąc najkrócej: rozumiem tu łzy jako świat szczególnie: świat w nas, świat z nas, ale też finalnie świat obok nas. Łzy to coś cielesnego, coś fizjologicznego, co wychodzi z nas, co jest nasze, własne, ale co szybko zajmuje miejsce obok nas. Bardzo rzadko – o ile w ogóle – zastanawiamy się nad tym światem obok nas, nad tym płynnym kosmosem. I chyba nie tylko dlatego, że jak wmawia nam kulturowy dyktat: „chłopaki nie płaczą”. Zostawiamy te łzy gdzieś obok, za sobą, prawie nie dociera do nas mowa z nich płynąca. Świat łez, ten dziwny „nasz” i „nie nasz” świat pozostaje wciąż nieopisany. Zaskakująco nieopisany, ale i niezrozumiany. A zaskoczenie jest tym większe, że – jak podkreśla Jacques Derrida – to właśnie w związku łez z okiem najlepiej wychodzi na jaw wyjątkowość tego ostatniego: „Gdy więc łzy napływają do oczu, kiedy wypełniają je, kiedy mogą także przesłaniać widzenie, to może właśnie wtedy, w samym tym procesie, w tym płynięciu wody, odsłania się istota oka, ludzkiego oka, w każdym razie, oka rozumianego w antropo-teologicznej przestrzeni sakralnej alegorii. Gdzieś głęboko, u samych źródeł, oko byłoby tedy przeznaczone nie do widzenia, ale do płaczu”⁸.

2.

Powróćmy zatem do *Wszystkich poranków świata*. Film Alaina Corneau wydobywa z archiwum historii dwie wielkie postacie muzycznego świata siedemnastowiecznej Francji: Monsieur de St. Colombe’a i Marina Marais – kompozytorów i wirtuozów *violi da gamba*, instrumentu darzonego wielką estymą na dworze Ludwika XIV. Spór, do jakiego dochodzi między nimi, to zasadnicza oś fabularna filmu. O ile jednak biografia Marais znana jest muzykologom dość szczegółowo, o tyle wiedza na temat St. Colombe’a jest więcej niż skromna. Powiedzieć więc można, że portret filmowy St. Colombe’a został przez Quignarda niejako wyprowadzony z samej muzyki (z odnalezionego w roku 1966 zbioru 67 *Concerts à deux violes esgales*, tu niebagatelna rola tytułów poszczególnych utworów: *Piekła, Łzy, Duch Eneasa, Nagrobek żalu* itp.), i z jednej smacznej anegdoty zawartej w książce Evrarda Titon du Tillet, *Parnasse français*, wydanej w roku 1727, w której mowa o tym, jak to młody Marais wślizgiwał się pod wiejski drewniany domek, w którym grał St. Colombe, i podслуchiwał pasaże grane przez starego mistrza.

Skąpe informacje o kontaktach tych dwóch muzyków stały się punktem wyjścia dla książki Pascala Quignarda, z której następnie wykrojony został scenariusz. *Wszystkie poranki...* nie są „portretem pamięciowym” obydwu muzyków. Ta, jak ktoś ją nazwał, hipoteza biograficzna wierna jest nie literze (faktom biografii, dającym się potwierdzić w archiwach), ale – czuć to wyraźnie – czemuś bardziej ulotnemu: duchowi tamtej muzyki. Film Corneau mówi coś niezwykle istotnego o relacji biografia – dzieło, o sztuce w ogóle, a o sztuce dźwięków w szczególności. A także o łzach pozostających – jak się okaże – w ścisłych związkach z muzyką. Pomiędzy dwoma wielkimi gambistami toczy się, niewolny od namiętności, spór o istotę muzyki. St. Colombe nie tyle uprawia muzykę, ile niemal cały nią jest. Całkiem inaczej Marin Marais. Ten zdąża do muzyki na skróty. Ma nieprzeciętny talent, ale w muzyce pociąga go jedynie blichtr zewnętrzności: techniczna wirtuozeria i chęć podobania się. Nie chce bądź nie potrafi zrozumieć, że rzemieślnicza sprawność to warunek sztuki, ale to jeszcze nie sztuka, że jej tajemnicy ukraść się nie da. Jego płacz u kresu życia także o tym mówi.

Wszystkie poranki... dotyczą nie tylko konfliktu dwóch wybitnych muzyków, nie koncentrują się na istocie ich sporu – to ledwie wehikuł fabularny popychający akcję. Film Corneau idzie dalej, znacznie dalej, w próbach dotarcia do sedna sztuki dźwięków, a być może sztuki w ogóle. Jest filmowym studium, albo lepiej: jest filmową medytacją nad tym, czym muzyka jest, czym może być. Dla ilustracji tej tezy przywołajmy dwie sceny, które podprowadzają nas w stronę takiego myślenia. Co dla nas ważne, łzy mają tu swoją rolę do odegrania. St. Colombe często chodził nad staw i siadał

w łodzi przycumowanej do brzegu; myślał o zmarłej żonie, rozpamiętywał wspólne z nią życie. Kiedyś zdarzyło się, że zasnął i przyśniło mu się, że wstąpił do ciemnej wody i w niej zamieszkał. Po przebudzeniu przypomniał sobie dźwięki *Nagrobka żalu*, który skomponował po śmierci żony. I tu następuje niezwykle scena. Oddajmy głos Pascalowi Quignardowi, którego oszczędny opis wiernie oddaje nastrój i napięcie filmowego obrazu:

„Wstał i przytrzymując się gałęzi, wyszedł na brzeg, by z ciemnej i chłodnej piwnicy przynieść glinianą karafkę wina oplecioną słomą. Wylał na klepisko warstewkę oliwy, która chroniła wino przed kontaktem z powietrzem. W mrocznej piwnicy sięgnął po szklanekę i skosztował nieco trunku. Potem wrócił do chatki, gdzie ćwiczył grę na gambie, prawdę mówiąc, nie tyle po to, by nie zakłócać spokoju córek, lecz po to, by nie podsłuchiwało go niczyje ucho i żeby móc spokojnie sprawdzać efekt uzyskany przy takim lub innym ułożeniu ręki, przy takim lub innym poruszeniu smyczka. Nie chciał, by ktokolwiek osądzał wyniki jego eksperymentów lub to, co przyszła mu ochota czynić. Na jasnoniebieskim suknie okrywającym stół, tam gdzie zwykł był kłaść nuty, postawił tym razem karafkę wina otuloną słomą i kielich, który zaraz napełnił, a do tego cynowy talerz pełen rurek waflowych. A potem zaczął grać *Grobowiec tęsknoty*⁹.

Nie potrzebował sięgać po kajet z nutami. Ręka sama wędrowała po strunach. Z oczu Sainte Colombe'a popłynęły łzy. Muzyka rozbrzmiewała dłużej już chwilę, gdy w drzwiach pojawiła się niezwykle blada kobieta. Uśmiechała się do niego, położyła palec na ustach, dając znak, iż nie odezwie się ani słowem i nie chce, by odrywał się od tego, co robi. W milczeniu okrążyła pulpit, przy którym siedział pan de Sainte Colombe. Przycupnęła na kufrze w kącie izby, w pobliżu stołu i karafki z winem, słuchając, jak gra.

Tą kobieta była jego żona. Łzy wciąż płynęły po twarzy muzyka. Kiedy skończył grać i uniósł wreszcie powieki, jej już nie było. Odłożył violę i wyciągając rękę po ciastko, spostrzegł opróżniony do połowy kielich i ze zdumieniem zauważył, że tuż obok na niebieskim suknie, leży nadgryziony wafelek¹⁰.

Już ta scena mówi nam coś bardzo ważnego. O muzyce rozprawia się tu zawsze w kontekście spraw ostatecznych, umieszcza się ją w przestrzeni granicznej: żyjący / umarli, ten świat / tamten świat. O St. Colombe powiada się, że „patrzył na świat przez światło wielkiej pochodni, jaką zapala się umierającym”. Widać wyraźnie, że muzyka wychodzi tu wyrażnie z przestrzeni estetyki. Z przestrzeni przyjemności, zabawy, ale też – jeśli estetykę (gr. *aisthesis*) brać dosłownie – poza zmysły. Ta scena ma w sobie coś z prywatnego obrzędu. Ma coś z religijnego patosu, solenności i wzniosłości. Jest to wyjątkowo subtelnie podane (w tekście i w filmie), trwamy w zawieszeniu, nie mamy pewności, czy duch żony w istocie nawiedził St. Colombe'a, czy też była to

jego halucynacja, przywidzenie, może początki szaleństwa. Zmarła żona przychodziła do St. Colombe'a wiele razy. I zawsze wedle tego samego schematu. To muzyka zwabia ducha. Łzy są łzami pragnienia i tęsknoty za światem bezpowrotnie utraconym. Ale też są sygnałem przebywania w świecie pozaludzkim.

Muzyczno-łzawych scen jest w filmie jeszcze kilka. Przypomnijmy tylko jedną z nich, jedną z dwóch bodaj najważniejszych dla zrozumienia znaczenia łez w kontakcie z muzyką. To fragment z końcowej partii filmu: spotkanie St. Colombe'a i Marina Marais w wiejskim ustroniu starego mistrza. Dojrzały już Marais zakrada się, jak czynił to kiedyś, w młodości, pod drzwi domku, długo czeka, słyszy głos St. Colombe'a, który mówi, że nie znalazł wciąż nikogo godnego, komu mógłby powierzyć swoje kompozycje, wreszcie wchodzi do środka. Po chwili prosi, by ten udzielił mu ostatniej lekcji muzyki, na co St. Colombe powiada: „Panie, czy mogę zaproponować ci pierwszą lekcję?”. Rozpoczyna się lakoniczny dialog między bohaterami, a jego stawka jest najwyższa: odpowiedź na pytanie o istotę muzyki. Rozmowa przypomina nieco wymianę zdań między mistrzem i adeptem w buddyzmie Zen. Mistrz zbija kolejne posuwane przez adepta propozycje albo zbywa je milczeniem. Rozpoczyna St. Colombe:

„– Czego poszukujesz w muzyce, panie?

– Szukam żalu i łez¹¹.

Ostatecznie Marais odkrywa, że muzyka łączy tajemnie koniec i początek, świat żywych i umarłych. Że muzyka jest pragnieniem powrotu do stanu prenatalnego: że jest to „małe źródło dla tych, którym brak słów. Dla wspomnienia o dziecku. Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się światła”¹². St. Colombe, rozumiejąc już, że naprzeciw niego siedzi nie adept, ale ktoś „oświecony”, podejmuje tę myśl i dopowiada: „Muzyka może zwilżyć usta tych, co zamilkli”. Poprzez te słowa wracamy do początków sztuki w ogóle, do jej sakralnych i kultowych korzeni¹³. Muzyka nie jest tu już czysto estetycznym zjawiskiem, niekoniecznym dodatkiem do codziennego życia. Jest bliskim rytuału dialogiem ze zmarłymi, przywracaniem ich naszemu światu (może nawet: jest częścią rytuału). To bodaj najbardziej wyraziście orficki moment tego – w całym swoim założeniu – „orfickiego” filmu¹⁴. Cała ta rozmowa (ostatnia, a przecież pierwsza) jest rodzajem inicjacji, próbą wprowadzenia ucznia w arkana (łac. *arcana* – rzeczy niedostępne) wiedzy tajemnej, dostępnej dla nielicznych. To wiedza szczególna, nie można jej zdobyć bez wysiłku, bez bólu. Na koniec mistrz może już powiedzieć do ucznia: „Zapoznam Pana z paroma utworami, które mają moc budzenia zmarłych”. Obydwaj idą po viole, odkurzają je, zaraz zaczną grać, ale najpierw wino, kieliszki, dopiero potem muzyka. Podaję opis tej sceny z noweli Quignarda:

„Pan de St. Colombe zerknął do kajetu z nutami, owej oprawnej w skórę książki, pan Marais tymczasem



Fot. Dariusz Czaja, *Świat obok nas*. Bagni di Lucca (Włochy).

nalął sobie nieco czerwonego wina, następnie zaś sięgnął po świecę i postawił ją bliżej kajetu. Przez chwilę wpatrywali się w zapisane na pięciolinii nuty, a potem zamknęli księgę, usiedli i zaczęli stroić instrumenty. Pan de St. Colombe dał znak, obaj muzycy ułożyli palce. I oto rozległy się pierwsze takty *Les Pleurs*. W chwili gdy śpiew violi rozbrzmiał pełnym głosem, spojrzeli na siebie. Obaj płakali”¹⁵.

Dlaczego obydwaj muzycy płaczą? Jak rozumieć te łzy? Jak one znaczą i co znaczą? Do czego (do kogo) oni płaczą? Za czym płaczą? Czy to zwyczajne łzy radości, może znak pełnego porozumienia (wreszcie, po latach)? Pewnie też, kontekst dość wyraźnie na to wskazuje, ale chyba zbyt prosta to odpowiedź. Jest jeszcze jedna, niezwykle ważna, scena w tym filmie, która podsuwa pewien trop. A dokładniej może: słowa w niej wypowiedziane. Chodzi o kolejną wizytę zmarłej żony w samotni St. Colombe’a. Cały czas ten sam schemat: stolik, karafka z winem, talerzyk z waflami, dźwięki violi:

„– Jak to możliwe, że przychodzisz tu po śmierci? Gdzie się podziała moja łódź? Gdzie moje łzy, kiedy na ciebie patrzę? A może jesteś tylko snem? Może jestem obłąkany?

– Nie obawiaj się. Twoja łódź całkiem przegniła i od dawna już spoczywa na dnie rzeki. A tamten świat nie jest zamknięty bardziej szczelnie, niż były zespolone deski, z których je zrobiono”¹⁶.

W filmie to ostatnie zdanie jest krótsze, przez to dobitniejsze, bardziej zapadające w pamięć: „Ten świat ma szczeliny”. Ontologia świata przedstawionego w *Porankach* jest wyraźnie porowata. Z całą pewnością „ten świat” nie jest okolony twardymi, niedającymi się sforsować granicami. Ciekawe, że to muzyka właśnie ma moc otwierania „tego świata” na nowe wymiary. To dźwięki muzyki „rozszerzają” nieprzenikalne jakoby granice widzialnego, odsłaniają świat zmysłowy jako część rzeczywistości dużo szerszej niż ta, o której mówi codzienne doświadczenie.

3.

Spróbujmy pójść dalej wyznaczonym tu tropem: muzyka, łzy, szczeliny świata... Spróbujmy jeszcze trochę podrażnić temat, ale wychodząc już poza kontekst czysto filmowy. Wydaje mi się, że dobrym materiałem porównawczym dla książki Quignarda i filmu Corneau będą uwagi o muzyce Emila Ciorana, rumuńsko-francuskiego pisarza, filozofa i aforysty. Dla Ciorana muzyka była najważniejsza, a sam fenomen muzyki godzien najwyższego afektu. Refleksje Ciorana na temat muzyki, jej znaczenia i funkcji same w sobie są wystarczająco interesujące, by je przypomnieć, ale w kontekście nas zajmującym jest okolicznością arcyciekawą, że w jego amatorskiej „muzykologii” tak często muzyka łączy się ze łzami. Może tu znajdziemy stosowne słowa zdolne oświetlić ważne sceny z *Wszystkich poranków świata*.

Uwagi o Cioranie chcę podzielić na trzy odsłony. Zaczniemy od krótkiej rekonstrukcji jego uwag o muzyce, przechodząc następnie do tego, co ma on do powiedzenia o łzach, by na koniec połączyć tę osobliwą muzykologię i lakrymologię w jeden węzeł.

Jak dobrze wiadomo, myśl Ciorana-filozofa jest – bez względu na przedmiot – programowo niesystematyczna, nieciągła, fragmentaryczna, niespójna, czasami wewnętrznie sprzeczna – dlatego też tak trudno o klarowną syntezę jego myśli. Ale, rzecz ciekawa, w przypadku jego „filozofii muzyki” sprawa jest relatywnie nieskomplikowana. Przekonania Ciorana na temat muzyki przez lata były dość jednorodne, „od samego początku” jego myślenie charakteryzuje symptomatyczna jednolitość – może tylko intensywność wyrazu podstawowych intuicji zmieniała się w czasie.

Cioran zwykł był podkreślać, że tym, co objawiło światu prawdziwą fizjonomię zachodniego świata, nie jest ani filozofia, ani literatura, ale właśnie muzyka. O ile literatura, myśl, sztuki piękne – powiadał – zawdzięczają wiele innym kulturom, o tyle muzyka w dziełach Monteverdiego, Bacha, Mozarta czy Beethovena jest czymś, co w innych kulturach nie ma żadnej analogii. Muzyka Zachodu to fenomen nowy i oryginalny. I to właśnie w nim najpełniej wyraził się duch, geniusz Zachodu¹⁷.

Powiedzmy od razu: także w prywatnej ontologii Ciorana muzyka zajmuje miejsce pierwsze. Na co dzień żyjemy, powiada on, w świecie pozoru, w świecie różnorodnych iluzji. Ale pozorem była także dla niego systematyczna, domknięta, zapięta na ostatni guzik refleksja filozoficzna. Nie cierpiał filozofii profesorskiej, wyzutej z emocji, z życia, filozofii, w której chodzi raczej o spójność intelektualnej konstrukcji niż dotknięcie czegoś żywego, czegoś, co boli. Otóż okazuje się, że pośród tych iluzji, odsłanianych, deszyfrowanych i demitologizowanych przez niego właściwie przez całe życie, muzyka samym swoim istnieniem ogłasza, że – jak w *Elegiach duinejskich* – „coś w świecie istnieje naprawdę”. I jest tak, mimo że muzyka to fenomen wielce osobliwy: rodzi się i gaśnie w czasie.

Cioran znakomicie podkreśla ten paradoksalny wymiar muzycznej ontologii: „To jedyna sztuka nadająca sens słowu «absolut». Jest to absolut przeżyty, jakkolwiek za pośrednictwem ogromnej iluzji, bo rozwiewa się z chwilą nastania ciszy. Absolut efemeryczny, w sumie paradoks. To doświadczenie, żeby mogło się utrwalić, musi być ponawiane w nieskończoność, podobnie jak przeżycie mistyczne, którego ślad ginie z chwilą, gdy ponownie włączamy się w powszedniość”¹⁸.

Widać wyraźnie, że to nie są słowa mózgowca, miłoszowego „badacza owadzych nógów” ani analityka, dla którego muzyka jest przedmiotem historycznych czy pojęciowych spekulacji. Zwraca się do nas namiętny słuchacz, żyjący na co dzień (czy raczej w nocy, bo cierpiał na bezsenność) muzyką, owładnięty muzyką,

doskonale znający jej siłę oddziaływania. W instruktywnej wypowiedzi czytamy:

„W nocy nabiera ona jakiegoś niezwykłego wymiaru. Ekstaza muzyczna łączy się z ekstazą mistyczną. Czujemy, że docieramy do jakiejś granicy, że nie można już poza nią wyjść. Nic innego się nie liczy, i nie istnieje. Zanurzeni jesteśmy w jakimś świecie upajająco wręcz czystym. Muzyka jest językiem transcendencji. (...) W świat muzyki wkraczamy naprawdę tylko wówczas, gdy wychodzimy poza to, co ludzkie. Muzyka jest światem nieskończenie realnym, choć niepochwytym i zwiwnym. Ktoś, kto będzie niewrażliwym na jej magię, pozbawia się wręcz racji istnienia. Najwyższe jest mu niedostępne. Rozumieją ją tylko ci, którym jest niezbędna. Muzyka musi cię przyprawiać o szaleństwo, inaczej jest niczym”¹⁹.

W innym jeszcze miejscu powie, że nie rozumie tych, którzy nie słuchają muzyki, i nie bardzo pojmują, jak mógłby się z nimi przyjaźnić. Pamiętajmy: te niemal religijne – bezpieczniej powiedzmy: metafizyczne – w istocie pasaże pisze człowiek, który mówi o sobie, że jest ateistą, kimś niezdolnym do wiary; z jego diatryb przeciwko Bogu można by złożyć spory kajet. Oczywiście, kiedy Cioran stosuje do opisu muzyki (a także jej oddziaływania) retorykę religijną, to nie ma to nic wspólnego z żadną konfesją, z żadną konkretną afiliacją religijną. Absolut na wszelki wypadek ujęty jest w cudzysłów. Używając tego języka, chce on powiedzieć, że z muzyką jest tak jak z przestrzenią religijną: że wchodzimy w nią naprawdę dopiero wtedy, kiedy w pewnym momencie ziemia osuwa się nam spod nóg. Że prawdziwe, głębokie doświadczenie muzyki jest przeżyciem ekstatycznym, krańcowym.

W tej swoistej „religii muzyki”, jak w każdej prawdziwej religii, jest też Istota Najwyższa. To oczywiście Bach. Znane i często cytowane jest to sławne bluźnierstwo zestawiające osobliwie Bacha z Bogiem (czy też odwrotnie):

„Bez Bacha Bóg byłby pomniejszony. Bez Bacha Bóg byłby figurą trzecioplanową. Bach to jedyna rzecz nappełniająca nas przeświadczeniem, że wszechświat nie jest dziełem chybionym. Wszystko w nim jest głębokie, rzeczywiste, nie udawane. (...) Bach nadaje sens religii. Nadweręża wyobrażenie tamtej strony jako nicości. Nie wszystko jest złudzeniem, gdy słucha się tego wezwania. Ale to tylko Bach wszystko to sprawia; w życiu był człowiekiem przeciętnym. Bez Bacha byłbym nihilistą absolutnym”²⁰.

Pamiętajmy, te słowa mówi gnostyk, autor *Złego demiurga*... Mimo wszystko nie czytałbym tej tyraady nazbyt dosłownie ani nazbyt solennie. Jest w tym wiele przewrotności i ironii, próba zagrania na nosie przyzwoitemu (salonowemu?) czytelnikowi. Mniej tu, jak sądzę, jadowitości wobec judeochrześcijańskiego Boga (w którego Cioran nie wierzy i o którym co miał napisać, to napisał), a więcej dzikiego entuzjazmu dla

geniuszu Bacha. W tym ostentacyjnie bluźnierczym porównaniu chodzi – tak to czuję – raczej o pragnienie wywyższenia Bacha, nadania mu stosownej rangi, aniżeli o chęć pomniejszenia Boga. Warto przy tym zauważyć, jak mocno, po raz kolejny, wraca tu wątek muzyki jako „istoty istotnie istniejącej” (by przywołać znaną frazę z *Fajdrosa*), jako czegoś – mimo swej esencjalnej znikliwości – mocnego w swoim trwaniu, mocnego w bytowej, by tak rzec, konsystencji.

Muzyka jest zatem dla Ciorana rodzajem absolutu skroplonego na chwilę w czasie. Absolutu, który istotowo jest niezdolny w nim trwać. Owszem, w swym kształcie brzmieniowym muzyka jest czymś ziemskim, „ludzkim”, ale w swych szczytowych osiągnięciach staje się niepokojąco nie-ludzka, poza-ludzka. Bardzo wyraźnie daje poczucie „namacalnego” przeniknięcia w inny ontologicznie wymiar. Cioran często porównuje ekstazę muzyczną z ekstazą mistyczną. Istotne, jak się zdaje, jest tu nie tylko osiągnięcie owego stanu, który w „zwykłym” istnieniu pozostaje niedostępny, ale i kruchość tego przeżycia. I to dojmujące odczucie niespełnienia, które wiąże się z powrotem w świat rządzony regułami zdrowego rozsądku. O tym jeszcze za chwilę.

Zrekonstruujmy teraz drugą część naszego wyjściowego zestawienia – muzyka i łzy. Co o łzach ma do powiedzenia Cioran? Znakomitym materiałem, nieomal antologią tekstów na ten temat jest jego młodzieńczy tekst *Święci i łzy*. Z tej namiętnej książki, pisanej w jakimś duchowym porywie, ekstatycznej, wręcz histerycznej, wykroić można cały osobny skrypt o łzach. To swego rodzaju oryginalna, wielowątkowa hermeneutyka łez. Cioran poddaje je kategoryzacji, przygląda się im cierpliwie, po to, by finalnie odnaleźć „różny smak łez”²¹. A zaraz potem pyta o ich znaczenie, o to, co łzy znaczą: czy to tylko symptom biologiczny, czy może mocny sygnał z poziomu egzystencjalnego? Czyta więc łzy jako szczególny „tekst”. Szuka w nich znaczeń, o których nie śniło się ani pensjonarskim duszom, zalewającym się łzami przy byle okazji, ani cynicznym rezonerom, dla których płacz stanowi dozwoloną *terra incognita*. Czym zatem są łzy w refleksji Ciorana? Albo inaczej: jak dla niego łzy znaczą?

Powiedzmy od razu: te hermeneutyczne z ducha wywody na temat łez sytuują się na antypodach fizjologicznego, biologizującego dyskursu. Wedle niego łzy opisać mogą adekwatnie jedynie pojęcia odnoszące się do sfery duchowej. Parę przykładów takiego rozumienia. To język z antypodów sylogistyki, raczej język wglądu, filozoficznej intuicji. Mamy przed sobą błyski estetycznej iluminacji, próżno tu szukać jakiegokolwiek dowodu (w przyjętym sensie tego słowa) czy rozumowych racji:

„Próbowałem dociekać skąd się biorą łzy, i zatrzymałem się przy świętych. Może to oni są odpowiedzialni za ich gorzką przejrzystość? Kto wie? W każdym

razie zdaje się, że łzy są ich śladami. Wprawdzie nie poprzez świętych weszły one w świat, lecz bez nich nie wiedzielibyśmy, że płacemy z żalu za rajem”²².

Dobitnie mówi Cioran, że jedynym komentarzem do świętych są łzy. Wspomina przy tym o świętych zalewających się łzami na wspomnienie ekstazy, chwila, które były ich udziałem. Tak, nie ma świętości bez łez. Ale mówiąc w ten sposób, powiada filozof, nie mylmy przy tym pojęć – święci to nie są sentymentalne płaczki. Inaczej mówiąc: łzy nie są tanim zwierciadłem lirycznej duszy, ale zaszyfrowanym znakiem innego świata. Łzy, ta ulotna solna materia, mają przy tym dziwną siłę przetrwania. Bo łzy świętych, pisze Cioran, nie wysychają:

„Gdy z nieba i ziemi nie zostanie już nic, łzy świętych będą trwać nadal jako rosa, która omgla warstwy powietrza. W ten sposób ze światła i łez narodzi się może inny świat, w którym odzyskamy wszystkie nasze wspomnienia”²³.

Ale łzy to nie tylko płynne tropy świętości. To także czytelne komunikaty o ekstazach gatunku ludzkiego, o przełamywaniu tego, co ludzkie. Ich wnikliwie interpretacje mogłyby doprowadzić „do zrozumienia – pisze Cioran – wszystkich dziejowych szczytów ludzkości, dzięki czemu, wiedząc już wszystko, moglibyśmy zlekceważyć «wydarzenia». Wiedzielibyśmy zatem, ile razy w dziejach człowiek wychodził z siebie samego i jak wysoko sięgał w tym samoprzekraczaniu się. Łzy jakby eternalizują proces stawania się, ocalają go”²⁴.

To naprawdę zastanawiające: łzy jako empiryczny materiał do historycznej antropologii i podstawa historyzoficznych uogólnień! Dokładniej: jako przekonujące świadectwo wychodzenia człowieka z siebie (w sensie najzupełniej ścisłym!), transcendowania kondycji ludzkiej. Widać przy tym wyraźnie, że tak rozumiana antropologia wychodzi mocno poza scjentystyczną dogmatykę epoki.

Spójrzmy teraz, jak w refleksji Ciorana łzy łączą się z muzyką. Już w *Świętych i łzach* – książce pisanej w poetyce fragmentu – wielokrotnie wspomina on o muzyce, o ekstazie słuchania; znaleźć tam można także liczne prefiguracje późniejszych uwag na temat muzyki Bacha. I co dla nas ciekawe: muzyka niemal odruchowo kojarzy mu się ze łzami. W pewnym miejscu filozof skrótowo przywołuje sławną frazę z nietzscheańskiego *Ecce Homo*: „Nie umiem znaleźć różnicy między łzami i muzyką”. To równanie Cioran przyswaja i chwilę później rozwija na wiele sposobów:

„Kto w nagłym błysku – czytamy – nie pojmie tej prawdy, najwidoczniej nie zaznał ani przez moment intymnego zespolenia z muzyką. Nie znam muzyki innej niż skąpana we łzach. Albowiem muzyka, wypływając z żalu za rajem, rodzi znaki tego żalu – łzy”²⁵.

W przejmującym akapicie o Bachu przytacza wspomnienie Anny Magdaleny, drugiej żony Bacha, o jego oczach; oczach, które słuchały. Bach, pisze Cioran,

postrzegał dźwiękowo i sugerował, że jego relacje z Bogiem nie mogły mieć charakteru innego niż audytywny. Cytuje z jej wspomnień fragment o twarzy Bacha w chwili, gdy pisał partię solową *Ach, Golgota* z Pasji Mateuszowej: „Jakże poruszył mnie widok jego twarzy, zwykle tak spokojnej i różowej, teraz szarej i zalanej łzami!”.

I jego pneumatyczny komentarz do tej sceny:

„Gdyby zniknęła muzyka, wszystkie ziemskie radości i bóle nie zdołałyby zetrzeć łzy wydestylowanej z jej esencji.

Bach jest czynnym sprawcą odrywania człowieka od ziemi. W vibracji każdej struny jego altówki tkwi tyle transcendencji, że nasuwa się obraz śniegu sypiącego się na serca aniołów.

W Bachu nie istnieją «uczucia», lecz tylko świat i Bóg połączeni drabiną z łez, po której wstępują inne łzy”²⁶.

W późniejszych książkach wraca Cioran do tych młodzieńczych intuicji i opracowuje je nieco bardziej systematycznie. Zwłaszcza kilka uwag z *Księgi złudzeń* daje dobre pojęcie, jak rozumiał on relacje muzyki i łez. Ten zbiór esejów rozpoczyna płomienna pochwała muzycznego stanu, stanu muzycznej ekstazy. To stan, który łączy w sobie nieograniczony egoizm z najwyższą formą szlachetności. To moment, w którym odczuwamy fizycznie zanikanie świata jako ograniczającej i odrębnej rzeczywistości. W którym wszystko zamienia się w jakąś bliżej nienazywalną, ciągnącą ku górze dźwięczność. Spójrzmy do tekstu. A tekst to szczególny – ekstazie muzycznej odpowiada tu ekstaza pisarska:

„Moją najwyższą wolą byłoby nigdy już nie powrócić z tego muzycznego stanu, żyć w zachwycie, oczarowaniu, pogrążony w melodyjnym upojeniu, odurzeniu boskimi dźwiękami, być samemu muzyką sfer, eksplozją vibracji, kosmicznym śpiewem, wzlotem w spirali rezonansów. W tym uniesieniu pieśni smutku przestają sprawiać ból, a łzy palą jak w stanie najwyższego objawienia mistycznego. Jak mógłbym zapomnieć powstrzymywane łzy tego najwyższego szczęścia? Trzeba by umrzeć, aby już nigdy nie musieć powracać do innego stanu. (...) Ekstaza muzyczna jest powrotem do tożsamości, do pierwotnego źródła, pierwszych korzeni istnienia. Nie ma w niej nic prócz czystego rytmu egzystencji, wewnętrznego i organicznego prądu życia. Słyszę życie. Tam rodzą się wszelkie objawienia”²⁷.

Skąd więc łzy w zetknięciu z muzyką? Cioran daje dużo ciekawszą eksplikację niż zdroworozsądkowe bajanie o łzach jako symptomie prostego wzruszenia. Tak, łzy są tutaj znakiem wzruszenia, ale nie powierzchownego, chwilowego, łączonego słusznie ze cikliwością i sentymentalizmem. Tu idzie o coś znacznie ważniejszego: dla Ciorana łzy są „kryterium prawdy w świecie uczuć”²⁸. To nade wszystko łzy pragnienia. Pragnienia powrotu. Powrotu do czego? Oczywiście, do stanu ekstazy, do stanu pierwotnego, do muzycznego ekstraktu stanu rajskiego. We łzach wywołanych muzyką, o ile rozumiem Ciorana, jest skroplona nasza dojmująca,

trwała, niestygająca, ontologiczna tęsknota za rajem, Eliadowska *nostalgie des origines*.

Doskonale rozwija ten cioranowski aspekt hermeneutyki łez Josif Brodski w swoim *Znaku wodnym*, jednym z najpiękniejszych tekstów-wyznań poświęconych Wenecji. Jego esej to przejmująca elegia na odejście piękna. To w tym tekście pisze Brodski o łzach pragnienia, o łzach odwróconych w stronę przeszłości. No dobrze: ale co ma Wenecja do muzyki i łez? Wbrew pozorom wszystko się tu ze sobą tajemnie łączy. W cytowanym przez Ciorana fragmencie z *Ecce Homo*, tam gdzie zrównuje on muzykę i łzy, zdanie wcześniej pisze Nietzsche: „Gdy szukam synonimu muzyki, znajduję jedynie słowo Wenecja”²⁹. Wenecja, muzyka i łzy – trzy imiona tego samego. Zresztą w *Świętych i łzach* pisze Cioran także o Wenecji i co nie zaskakuje w kontekście łez: „miasto łzawe zrodzone z bezmiernego zwątpienia i rozmarzenia”³⁰. Teraz już łatwiej pojąć, co miał na myśli Brodski w poruszającym zakończeniu *Znaku wodnego*, wtedy gdy odnotowywał on, że opuszczając Wenecję, piękno pozostawiamy za sobą, a tym samym: „zmierzamy w przyszłość, podczas gdy piękno jest wieczną terażniejszością. Łza jest próbą pozostania w miejscu, zostania z tyłu, złączenia się z miastem w całość. To nie jest jednak zgodne z regułami. Łza to spojrzenie wstecz, hołd, który przyszłość składa przeszłości. Albo też jest to wynik odejmowania tego, co większe, od tego co mniejsze: piękna od człowieka”³¹.

Płacząc za piękną Wenecją, płacząc za pięknem objawionym w muzyce (to przecież to samo!), płacemy w istocie za tym, co naprawdę jest, co objawia się jako mocna, życiodajna rzeczywistość. Łzy opiewają jej niepowetowaną stratę. Paradoks polega na tym, że jest to rzeczywistość, co do której realnego istnienia mamy – mimo jej nieobecności – absolutną pewność. Nie płacze się za złudą, za widmem, za czymś, co ma konsystencję cienia. Sytuacja opisana przez Brodskiego przypomina nieco przywołany tu wcześniej obraz łez jako formy tęsknoty za esencjonalną czystością, za stanem pierwotnym.

W tym kontekście jeszcze głębszego wymiaru nabiera notatka Ciorana z jego *Zeszytów*, w której z przeszrywającą trafnością pokazuje ontologiczną przepaść dwóch światów: świata codziennego, pragmatycznego, roztajemniczonego, opartego na *ratio*, i świata trwałej i twardej muzycznej formy, której nadajemy nieprecyzyjne (a czasem mylące) miano piękna. Mylące, bo często piękno utożsamiamy po prostu z tym, co ładne, zapominając o towarzyszącej spotkaniu z nim ambiwalencji (by przypomnieć tylko zgrany, ale prawdziwy, Rilkeński refren: „Piękno jest tylko przerażenia początkiem”):

„Strasliwe w muzyce jest to, że po niej nic już nie ma żadnego sensu, że gdy wychodzimy z kręgu jej „cudowności”, nic nie wytrzymuje w starciu z nią; wszystko przy niej zdaje się zdegradowane, bezużyteczne”³².

Wydaje mi się, że dopiero ta konstatacja Ciorana odsłania głębię muzycznych łez i ich funkcję daleko wykraczającą poza fizjologiczne wyjaśnienia. Ale trzeba ją dobrze zrozumieć. Wbrew bowiem niektórym komentatorom, którzy widzą w tej wypowiedzi dość prostą proklamacją nihilizmu, Cioran nie kieruje tu sceptycznego ostrza przeciwko życiu. To nie jest powiedzenie, że w związku z tym, iż muzyka jest „wszystkim”, to tym samym życie jest „niczym”, że jest ono pozbawione sensu. To raczej konstatacja, czy też przypomnienie nam, że w silnym przeżyciu muzycznym dotknięcie „rzeczywistej obecności” (by przywołać tu stosownie tytuł książki George’a Steinera i jego rozważania na temat ontologii dzieła sztuki) jest tak intensywne, zagarniające, dojmujące, że w zetknięciu z nim większość życiowych doświadczeń traci swój ciężar, odsłania się jako „nieznośna lekkość bytu”. Cioran broni tu ontycznej siły muzyki. Tej siły, która na kontrze do bezformnego (bo pozbawionego spoiwa wewnętrznego i stąd „zdegradowanego”) życia, potrafi rozświetlić to życie od środka, a czasem – w brutalny sposób – jest w stanie rozzerwać jego pragmatyczno-użyteczny wymiar i ukazać jego duchowe maksimum. Wielkie dzieło muzyczne jest jak latarnia morska, której światło wskazuje stały kierunek.

Czy nie o tym świetle mówili dwaj wielcy gambiści ze *Wszystkich poranków świata*? Czy ich płacz przy muzyce, nad muzyką, w związku z muzyką, nie odsłania się jako ekspresja pragnienia powrotu do życiodajnych początków, do świata i światła prymordialnego, którego muzyka jest znakiem? Z poznawczego punktu widzenia istotne jest to, że łzy wychodzą tu poza czystą fizjologię i pragmatyczne przyzwyczajenia; są szczególną, bo niedyskursywną mową ciała. Informuje nas ona o tym, że – wbrew zdrowemu rozsądkowi, wbrew fizjologii – łzy nie przesłaniają spojrzenia, nie przeszkadzają widzeniu. Przeciwnie: to one właśnie uruchamiają widzenie, pozwalają widzieć więcej! Tak właśnie dzieje się w *Eyes and Tears*, genialnym wierszu Andrew Marvella, angielskiego poety metafizycznego³³. W tym bez mała traktacie poetyckim o oczach, widzeniu i płaczu, wskazuje się na wyjątkowość ludzkich łez pośród innych sekrecji, które człowiek dzieli z innymi zwierzętami: „Inne stworzenia też śpią albo patrzą;/Lecz tylko nasze, ludzkie oczy płaczą”³⁴. Oczy rozumiane są u Marvella jako podwójne źródło: pozwalają patrzeć i generują płacz. W początkowych fragmentach mówi się o łzach jako skutecznej zasłonie: „Gdy ujrzą przedmiot, niewart tego wcale,/Mogą bezzwłocznie wylać swoje żale”³⁵. Tutaj jeszcze, w tych wstępnych przybliżeniach, łzy przesłaniają wzrok, jako że oczy – pisze Marvell – „Im więcej płaczą, tym mniej widzieć mogą”³⁶. Ale pod koniec tych poetyckich rozważań sytuacja się odwraca, można odnieść wrażenie, że oczy i łzy zaskakująco zamieniają się miejscami: „Co je różniło, teraz je jednoczy:/ Te łzy widzące, te płaczące oczy”³⁷. W tej niezwyklej frazie (*these weeping eyes, those seeing tears*) „widzące łzy” mają finalnie funkcje rewelatorskie, odsłaniające. W doświadczeniu, o którym tu mowa, łzy



Fot. Kinga Łozińska, *Świat obok nas. Deszcz*, 2014.

– odwrotnie niż w konwencjonalnej retoryce, która się z nimi wiąże najczęściej – wzmacniają oczy, oczyszczają, dają zadziwiającą jasność widzenia, widzenia przez łzy. Dzięki nim pojawia się oko rozumiejące, oko, które łzawi i łzawiąc, widzi więcej, wie więcej i więcej rozumie.

4.

Pytając na początku o związek muzyki i łez, wyszliśmy od kilku scen *Wszystkich poranków świata*, a później udaliśmy się po komentarz do Emila Ciorana: przede wszystkim do *Świętych i łez*, ale i innych jego tekstów. Jakie wnioski można by wyprowadzić z tego ćwiczenia komparatystycznego? Nie szarżując za nadto, może na początek dwa:

Po pierwsze: muzyka i łzy to czytelne znaki transcendencji – nie w żadnym konfesyjnym, dewocyjnym sensie. Chodzi raczej o sens literalny, ten, który pobrzmiewa w łacińskim słowie *transcendens* – wykraczający poza. Najgłębsza muzyka, jak i najmocniej przeżyte łzy odsyłają w stronę świata, który wykracza poza ludzki wymiar, który jest jakoś nie-ludzki. Dzięki muzyce i dzięki łzom, całkiem dosłownie: w y c h o d z i m y z siebie, a obydwa doświadczenia są przeżyciem ekstatycznym, krańcowym. Muzyka i łzy są materialne, ale nie wyczerpują się w tej charakterystyce. Muzykę można rozebrać formalnie, ale zawsze zostanie w niej jakiś semantyczny nadmiar; łzy można opisać w terminach składu chemicznego, ale ich fenomenologia poza ten substrat wykracza. Muzyka jest zagadką. Łzy są zagadką.

Po drugie: rozmowa o muzyce mająca w tle łzy to nie łzawy, impresjonistyczny, sentymentalny dyskurs, ale mowa, która chce przekroczyć zakłętą krąg obiektywizującego, zimnego poznania. Obecność łez to sygnał stąpania po granicy poznawalnego, opisywalnego, wyrażalnego wreszcie. To przekonanie, że w naszym mówieniu o muzyce zawsze ścigamy oddalający się horyzont, że to, co najistotniejsze, zawsze nam się wymyka. Ale sam gest uznania tej ruchomej granicy i wychylenia ku niej jest wystarczającym usprawiedliwieniem naszej chęci mówienia.

Co było do udowodnienia.

Przypisy

- ¹ Pascal Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1-2, s. 183-199. O Quignarda filozofii muzyki por. wnikliwy esej A. Chęcki-Gotkowicz, *Słyszanie czyste: doświadczenie muzyki w refleksji Pasquala Quignarda*, „Konteksty” 2013, nr 4, s. 40-47.
- ² Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 251.
- ³ Jerzy Stempowski, *Eseje dla Kasandry*, Paryż 1961, s. 145.
- ⁴ Tamże, s. 146.
- ⁵ *Darwin's Notebooks on Transmutation of Species*, t. I, z. 1 [B] (lipiec 1837 – luty 1838), red. G. de Beer, „Bulletin BMNH (Hist.) 2” 1961, nr 2 (styczeń), s. 23-73

- ⁶ Ad Vingerhoets, *Why Only Humans Weep. Unravelling the Mysteries of Tears*, Oxford 2013, s. 8.
- ⁷ Por. Helmuth Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 132.
- ⁸ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, przeł. P.-A. Brault, M. Naas, Chicago – London 2007, s. 126.
- ⁹ Chodzi o kompozycję zatytułowaną w oryginale *Le Tombeau des regrets* – częściej oddaje się ten tytuł po polsku jako *Nagrodek żalu*.
- ¹⁰ Pascal Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1997, s. 20-21; zarówno tu, jak i w kolejnych cytatach wszystkie rozstrzelenia DC.
- ¹¹ Tamże, s. 72.
- ¹² Tamże, s. 73.
- ¹³ Gerardus van der Leeuw, *Sacred an Profane Beauty. Holy in Art*, przeł. D.E. Green, London 1963, s. 11-12.
- ¹⁴ O filmie Corneau jako transformacji mitu orfickiego pisałem w tekście *Wariacje na tematy orfickie*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 15-24. Tu powracam do pewnych intuicji tam zgłoszonych.
- ¹⁵ Pascal Quignard, *Wszystkie poranki świata*, s. 74.
- ¹⁶ Tamże, s. 56.
- ¹⁷ Emil Cioran, *Pokusa istnienia*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2003, s. 37-38.
- ¹⁸ Rozmowy z Cioranem. Z Cioranem rozmawiają F. Bondy i in., przeł. I. Kania, Warszawa 1999, s. 186.
- ¹⁹ Tamże, s. 186-187.
- ²⁰ Tamże, s. 170-171.
- ²¹ Emil Cioran, *Święci i łzy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2003, s. 25.
- ²² Tamże, s. 9.
- ²³ Tamże, s. 74.
- ²⁴ Tamże, s. 140.
- ²⁵ Tamże, s. 19.
- ²⁶ Tamże, s. 97.
- ²⁷ Emil Cioran, *Księga złudzeń*, przeł. S. Królak, Warszawa 2004, s. 9.
- ²⁸ Emil Cioran, *Święci i łzy*, s. 67.
- ²⁹ Fryderyk Nietzsche, *Ecce homo. Jak się stajemy tym, czym jesteśmy*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2002, s. 59.
- ³⁰ Tamże, s. 140.
- ³¹ Josif Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 105.
- ³² Emil Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, przeł. I. Kania, Warszawa 2004, s. 414.
- ³³ *The Poems of Andrew Marvell*, ed. Nigel Smith, Harlow 2007, s. 50-53.
- ³⁴ Andrew Marvell, *Oczy i łzy*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, przeł. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 243. Z dzisiejszej perspektywy można by nieco oponować w związku z tezą o rzekomej wyjątkowości ludzkich łez. Marvell nie mógł, rzecz jasna, mieć wiedzy etologicznej, którą mamy obecnie. Wiele wskazuje na to, że możemy całkiem sensownie mówić np. o łzach słoni, istnieje wiele odnotowanych przypadków oplakiwania przez nie zmarłych osobników, por. *Animals Think, Therefore*, „The Economist”, 19 Dec. 2015–1 Jan. 2016, s. 65.
- ³⁵ Tamże, s. 242.
- ³⁶ Tamże, s. 243.
- ³⁷ Tamże, s. 243.