

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ

W POSZUKIWANIU SEMANTYCZNEJ NIEWINNOŚCI. MUZYCZNE FANTAZMATY PASCALA QUIGNARDA

Celem artykułu jest prezentacja najistotniejszych muzycznych tematów ożywiających dzieło francuskiego pisarza Pascala Quignarda, którego życie i twórczość pozostają w ścisłej relacji z muzyką. Ukazane zostają także związki między muzyką, językiem i obrazem, ujawniające się w Quignardowskich dziełach pod postacią 1. motywu „niewyraźnego”, 2. problemu słuchu w życiu prenatalnym, 3. zagadnienia czasu muzycznego jako środka odwracającego bieg czasu realnego, 4. motywu „terroru dźwięków”. Zwłaszcza ostatnie sformułowanie może wydawać się szokujące: pod tym hasłem Quignard łączy muzykę z cierpieniem i oskarża ją o zadawanie bólu. Jednak to nie sama materia muzyczna staje się obiektem krytyki Quignarda, ale sposób istnienia muzyki w świecie. Rodzi się zatem pytanie, jak pogodzić Quignardowską „nienawiść do muzyki” z głębokim uwielbieniem, jakim autor darzy sztukę muzyczną.

Traktat filozoficzny, powieść, esej krytyczny i baśń to tylko niektóre formy wypowiedzi francuskiego pisarza Pascala Quignarda, urodzonego w 1948 roku w Verneuil-sur-Avre w Normandii. Jego dzieło, rozpoczęte w latach siedemdziesiątych, można dziś postrzegać jako złożony projekt literacko-artystyczny, w którym szczególną rolę odgrywa antropologiczny namysł nad seksualnością, śmiercią, językiem i czasem. Jako tłumacz i znawca tekstów antycznych Quignard z pasją zajmuje się reinterpretacją mitów greckich, egzegezą starożytnych traktatów i ocalaniem od zapomnienia postaci rzymskich retorów. Wyróżnianym przez niego terytorium czasowym jest, poza starożytnością, także wiek XVII. Z barokowymi

artystami czuje się na tyle duchowo spokrewniony, że sam wielokrotnie wyrażał pragnienie „bycia czytany w 1640 roku”. To wyznanie wiele wyjaśnia współczesnym czytelnikom, którym Quignardowski styl może się wydać uduchowiony i manieryczny. Genezy fragmentaryczności jego narracji należałoby poszukiwać w fascynacji eseistyką tworzącego w XVII wieku moralisty Jeana de la Bruyère’a. To temu autorowi Quignard poświęcił rozprawę noszącą wymowny tytuł *O technicznym zakłopotaniu względem fragmentów*¹. Na Quignardowskie myślenie obrazami, które łączy go z takimi imagoologami XX wieku jak Georges Bataille czy Pierre Klossowski, niewątpliwym wpływ miało barokowe malarstwo Georges’a de la Tours i Lubina Baugina. Te inspiracje widać nie tylko w *Nocy seksualnej*, gdzie autor buduje opowieść wokół obrazów, ale także we *Wszystkich porankach świata*. Nie tylko książka, ale także powstały w asyście Quignarda film Alaina Corneau przesycone są kolorystyką i światłocieniami barokowych obrazów. To, że autor często wywodzi swoje opowieści z malowideł, stwarza pokusę myślenia o nim jak o ikonofilu². Lecz poza tym, co widzialne, fascynuje go także to, co słyszalne. Motywy muzyczne są stale obecne zarówno w jego książkach (zaznaczmy, że dzieło Quignarda liczy dziś ponad pięćdziesiąt tytułów – z czego na język polski przełożono dotąd siedem³), jak i w życiu. Wystarczy przypomnieć, że to on w 1992 roku powołał do istnienia Festiwal Oper i Teatru Barokowego w Wersalu. Jest także muzykiem praktykiem: gra na organach i wiolonczeli. Szczególnym sentymentem darzy violę da gamba, instrument, który stał się bohaterem jego dwóch muzycznych książek, *Lekcji muzyki* i *Wszystkich poranków świata*. Muzyczność tekstów Quignarda objawia się nie tylko w materii fabularnej, lecz także w melodyce i rytmice jego

¹ P. Quignard *Une gène technique à l'égard des fragments: essai sur Jean de la Bruyère* Paris 2005.

² Z takim postrzeganiem Quignardowskiej pochwały obrazów nie zgadza się Tomasz Swoboda, autor książki *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Przywołując znaną polskiemu czytelnikowi *Noc seksualną*, zauważa, że „wszystkie obrazy wybrane przez Quignarda do tej książki świadczą [...] o niemożności widzenia i pokazywania”; podkreśla, że autor *Nocy seksualnej* nie wierzy w mimetyczną siłę obrazu. Zgadza się ze Swobodą, gdy twierdzi, że główną troską Quignarda jest „wyrażenie niewidzialnego przez widzialne”, czyli dotarcie do tego, co w obrazie ukryte, do tego, o czym obraz milczy. Można dodać, że Quignard podobnie postrzega rolę muzyki i literatury, które mają odbiorcę przybliżyć do tego, co „niewyraźalne”. Por. T. Swoboda *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* Gdańsk 2010 s. 267.

³ Są to następujące tytuły: *Wszystkie poranki świata* K. Szeżyńska-Mačkowiak (tł.) Warszawa 1997, *Albucjusz* T. Komendant (tł.) Warszawa 2002, *Seks i trwoga* K. Rutkowski (tł.) Warszawa 2002, *Błędne cienie* T. Komendant (tł.) Warszawa 2004, *Życie sekretne* K. Rutkowski (tł.) Poznań 2006, *Taras w Rzymie* K. Rutkowski (tł.) Poznań 2006, *Noc seksualna* K. Rutkowski (tł.) Gdańsk 2008.

prozy, a jej głębsza analiza pozwala dostrzec ślady technik kompozytorskich także w formie prowadzenia narracji. Moim zadaniem w tym szkicu będzie rekonstrukcja tych dźwiękowych fantazmatów, które w twórczości autora *Wszystkich poranków świata* brzmią szczególnie wyraźnie. Zajmę się wątkami, które autor przywołuje w swoich książkach wielokrotnie, opracowując je często na kształt wariacji. Wypływa to z istotnej cechy Quignardowskiego pisarstwa, jaką jest jego intertekstualność. A ona – obok onieśmielającej erudycji autora – stanowi główną przeszkodę dla każdego, kto chciałby czytać tę umuzycznioną prozę tylko dla przyjemności estetycznej. Choć lekturze Quignarda towarzyszy niebłaha przyjemność, bywa ona okupiona przedzieraniem się przez gąszcz niejasności i etymologicznych poszukiwań; wymaga też wiązania wątków, które czytelnik winien pamiętać z wcześniejszych książek autora.

Na płaszczyźnie muzycznej do tych wątków należą:

1. motyw „niewyraźnego” (*ineffable*);
2. temat słuchu w życiu płodowym i recepcji pierwszych bodźców słuchowych;
3. zagadnienie czasowości odmienionej przez dźwięki;
4. problem dźwiękowego cierpienia, które powodzi do nienawiści do muzyki (*la haine de la musique*);
5. motyw mutacji męskiego głosu i jego straty (*la voix perdue*).

Te motywy czytelnik odnajduje przede wszystkim w czterech książkach w całości poświęconych muzyce: w *Lekcji muzyki* (*La leçon de musique*, 1987), we *Wszystkich porankach świata* (*Tous les matins du monde*, 1991), *Nienawiści do muzyki* (*La haine de la musique*, 1996) i *Boutès* (2008). Spośród tych muzycznych opowieści jedynie *Wszystkie poranki świata* zostały przełożone na język polski, a popularność zdobyły głównie dzięki doskonałej adaptacji filmowej.

Niewyraźne

Jednym z fantazmatów Quignarda jest „wyrażenie niewyraźnego”, a medium ucieleśniającym ten paradoks staje się literatura i muzyka. O ile w realizacji tego dążenia pismo wciąż napotyka nieprzezwyciężalne opory – nie usuwają ich nawet próby wykraczania poza przyjęte znaczenia słów – to muzyka sprawdza się jako paliatywny środek na wszelki niedowład semantyczny. Kłopot polega jednak na tym, że muzyka jako medium, które potrafi ogarnąć niewyraźne, stawia opór językowi.

A więc koło się zamyka. Nie zraża to jednak Quignarda, który próbuje dokonać niemożliwego. Samej muzyki być może opisać się nie da, ale można osobiście jej doznać, by ostatecznie opowiedzieć o niej, relacjonując doznanie. Takiego przykładu, ubranego w wiele symboli i metafor, dostarczają losy bohatera ostatniej muzycznej książki Quignarda. Współczesny Odyseuszowi i Orfeuszowi młodzieniec o imieniu Boutès, syn Teleona, dał się zwieść śpiewowi syren. Nie bacząc na niebezpieczeństwo, rzucił się do morza. Jego ciało uległo muzyce. Zanurzając się w nurcie wody, połączył się także z nurtem muzyki. „Opuścił szereg. Sforsował mury więzienia”⁴ – pisze Quignard i sugeruje, że ów pozornie nierozważny krok był jak przekroczenie Rubikonu, wyzwolenie, porzucenie racjonalności na rzecz pierwotnego instynktu⁵. Tego rodzaju zanurzenia w dźwiękach najpełniej, choć nieczęsto, doświadcza wykonawca, o ile odważy się zaryzykować i zatracić w wykonywanej muzyce. Jego ciało nie tylko ulega dźwiękom, lecz także jest ich przyczyną. Dlatego też wśród bohaterów muzycznych książek Quignarda spotykamy przede wszystkim wirtuozów. Najczęściej poszukują oni nie tylko esencji muzyki, ale i sensu życia. Pośród nich pojawia się mistrz violi da gamba, pan de Sainte Colombe i jego uczeń Marin Marais – czyli główne postaci *Wszystkich poranków świata*. Gdy sięgniemy do napisanej kilka lat wcześniej *Lekcji muzyki*, odnajdziemy tam postać żyjącego w epoce Wiosen i Jesieni chińskiego wirtuoza lutni Po Ya, zaś w *Villi Amalii* poznajemy losy współczesnej pianistki Ann Hidden. To tylko niektóre przykłady muzyków zamieszkujących opowieści Quignarda. Boutès jest na tym tle wyjątkiem, bo czynnie nie uprawia muzyki. Staje się jednak przykładem „słuchacza doskonałego”, gdyż decyduje się na całkowite zanurzenie w muzyce. Co więcej, to zanurzenie łączy się w refleksji Quignarda z intuicyjnym rozpoznaniem zawartego w dźwiękach sensu. Bo nie jest to umiejętność zarezerwowana dla muzykologów. Może ją w sobie wskrzesić każdy, uruchamiając mechanizm podobny do anamnezy. Dotykamy w tym miejscu powracającego w tekstach Quignarda tematu słuchu w życiu płodowym. Zdaniem autora *Nocy seksualnej*, podstawowym dobrodziejstwem płynącym z obcowania z muzyką jest powrót do stanu przedjęzykowej niewinności. Pełni tej niewinności trzeba szukać w okresie życia prenatalnego. Gdy do kawerny macicznej nie docierały jeszcze obrazy, to właśnie dźwięki były dla płodu źródłem poznania świata zewnętrznego. „Ucho ludzkie – czytamy w *Lekcji muzyki* – jest przedziemskie i przed-

⁴ P. Quignard *Boutès* Paris 2008 s. 27. Cytaty z tej książki, jak również z książek *La leçon de musique* oraz *La haine de la musique*, podaję we własnym przekładzie.

⁵ Por. tamże.

atmosferyczne. Jeszcze przed pierwszym oddechem i krzykiem, który oddech uwalnia, dwoje uszu pławi się w worku owodniowym, w rezonatorze brzucha”⁶.

Zanurzony w dźwiękach człowiek instynktownie wyczuwa sens, najpierw wsłuchując się w bicie serca i oddech matki, potem zaś bezbłędnie rozszyfrowując intencję zapisaną w brzmieniu jej głosu czy w melodii wypowiedzanego przez nią zdania. Gdy ostatecznie *infans* przemienia się w istotę językową, bezpowrotnie traci tę naturalną zdolność czytania sensu. Quignard pielęgnuje w swoich książkach nostalgię za owym pierwotnym stanem zanurzenia w dźwiękach. Tylko muzyka pozwala do niego powrócić. Właśnie ten motyw kulminuje w finałowej scenie *Wszystkich poranków świata*. Podczas ostatniej rozmowy z panem de Sainte Colombe dojrzały już wirtuoz Marin Marais odkrywa wreszcie, po co istnieje muzyka. Ostatnia udzielona mu lekcja staje się w istocie lekcją pierwszą. Dialog, będący poszukiwaniem esencji muzyki, kończy jej definicja:

Sainte Colombe: Muzyka istnieje po prostu po to, by wypowiedzieć to, czego nie da się ująć w słowa. W tym sensie nie jest sztuką w pełni ludzką. Czyżbyś więc wreszcie odkrył, że nie jest przeznaczona dla króla?

Marin Marais: Odkryłem, że istnieje dla Boga.

Sainte Colombe: I pomyliłeś się pan, ponieważ Bóg mówi.

Marin Marais: A zatem dla ucha?

Sainte Colombe: To, o czym nie mogę mówić, nie jest przeznaczone dla ucha.

Marin Marais: Dla złota?

Sainte Colombe: Nie, złoto nie jest wszak słyszalne.

Marin Marais: Dla sławy?

Sainte Colombe: Nie. To tylko nazwiska zyskują renomę.

Marin Marais: Dla ciszy?

Sainte Colombe: Cisza jest tylko przeciwieństwem mowy.

Marin Marais: Może dla rywalizujących ze sobą muzyków?

Sainte Colombe: Nie!

Marin Marais: Dla miłości?

Sainte Colombe: Nie.

Marin Marais: Dla tęsknoty za miłością?

⁶ Tenże *La leçon de musique* Paris 2005 s. 52.

Sainte Colombe: Nie.

Marin Marais: Dla osamotnienia?

Sainte Colombe: Nie, nie [...] Zastanów się.

Marin Marais: Małe źródółko dla tych, którym brak słów. [...] Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się jeszcze światła⁷.

Najistotniejszym przesłaniem tego dialogu jest wizja muzyki jako kompensacji braków języka. Gdy Maris w swojej odpowiedzi sięga do czasu semantycznej niewinności, czyli „stanu, kiedy nie zna się jeszcze światła”, na twarzy starego mistrza de Sainte Colombe’a pojawia się uśmiech. Ta niewinność jest co prawda rajem utraconym, ale poprzez dźwięki zyskuje się możliwość (a może złudzenie?) powrotu do niej. W książce *Boutès* Quignard poszerza tę definicję, dodając, że „muzyka myśli tam, gdzie myśl się lęka”⁸. Kompensuje zatem nie tylko braki języka artykułowanego, ale i myśli. Nie tylko poprzedza język w porządku czasowym i logicznym, ale też pokonuje go w rozstrzygającym dla Quignarda pojedyńku: w grze o sens. Bliżej jej do źródłowego doświadczenia sensu, jakie mogło być udziałem człowieka wolnego od językowej refleksji. Ten wątek można uznać za bodziec zachęcający do poszukiwań ukrytych w Quignardowskich tekstach polemik i dialogów z innymi autorami. Choć sam pisarz nigdzie nie sugeruje tego wprost, rozważania na temat pierwszeństwa muzyki nad językiem mogą przywoływać myśl Sørena Kierkegarda. Jednak to, co dla Quignarda jest siłą muzyki, dla Kierkegarda jest przejawem jej słabości.

Nie może być mowy o tym – czytamy w *Stadiach erotyki bezpośredniej* – że muzyka jest doskonalszym medium od języka, czy że jest bogatszym, chyba że się przyjmie, że nieartykuowane ‘uu’! jest bardziej wartościowe niż całe zdanie. Co z tego wynika? A to, że tam, gdzie się kończy mowa, zaczyna się muzyka. Jest to zapewne najdoskonalszym sformułowaniem myśli, że muzyka ze wszystkich stron ogranicza mowę. Teraz staje się zrozumiałe, jak mogło powstać nieporozumienie, że muzyka jest medium bogatszym od języka. Kiedy mowa ustaje i muzyka się zaczyna, kiedy – jak mówią – wszystko w muzykę się przemienia, jest to dowodem ruchu wstecznego, nie postępowego. Stąd to [...] nigdy nie byłem stronnikiem wysublimowanej muzyki, która roi, że może się bez słów obejść. Mniema ona zwykle, że jest wyżej postawiona niż słowo, gdy w istocie stoi niżej [...]. Oto muzyka wyraża zawsze to, co bezpośrednie w jego bezpo-

⁷ Tenże *Wszystkie poranki...* wyd. cyt. s. 72–73.

⁸ Tenże *Boutès* wyd. cyt. s. 19.

średniości; dlatego muzyka względem języka stanowi stadium wcześniejsze lub późniejsze, dlatego też jest nieporozumieniem nazywanie muzyki medium doskonalszym. Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośrednio. Refleksja niweczy bezpośrednio, stąd niemożliwe jest wyrażenie muzyczności w języku mówionym: ale to pozorne ubóstwo języka jest właśnie jego bogactwem⁹.

Zasadniczą wadą tego, co bezpośrednio, jest, zdaniem Kierkegaarda, nieokreśloność. Muzyka przegrywa w konkurencji z językiem właśnie dlatego, że wyraża coś, czego nie można precyzyjnie określić. A skoro, jak pisze dalej Duńczyk, „jest to coś, czego określić nie można, jest to dowodem nie doskonałości, lecz jej braku”¹⁰. Tymczasem w rozważaniach Quignarda właściwa językowi refleksja wcale nie daje mu przewagi nad muzyką, gdyż nie posiada zdolności zatrzymania, przedłużenia tego, co jest jej przedmiotem. Język, twierdzi autor *Boutès*, jedynie uzewnętrznia doznanie. Natomiast gwarantowana przez muzykę bezpośrednio doznania staje się jej podstawowym atutem. Nie tylko pozwala podmiotowi zanurzyć się w bezpośredniości doznania, ale czyni znacznie więcej: potrafi je zatrzymać. Muzyka zyskuje zatem zdolność podobną do tej, którą posiada pamięć. Quignard wyraża to *explicite* w *Nienawiści do muzyki*:

Dokładnie rzecz ujmując, język nie przedłuża trwania tego, co jest. On uzewnętrznia. Wprowadza obcość do pełni. Wprowadzać zwłokę do chwili obecnej potrafi jedynie muzyka (albo pamięć) i właśnie dlatego *mnēmosynē* i *musica* są tym samym¹¹.

Muzyka umożliwia delektowanie się tym, co aktualnie trwa. Kluczem do zrozumienia tego fenomenu jest czas muzyczny. W koncepcji Quignarda to czas stwarza dostęp do wewnętrznej dynamiki struktur dźwiękowych. Tu nie wypełnia się jednak funkcja czasu w przeżyciu muzycznym. Dzięki przepływowi dźwiękowych struktur sam czas staje się przedmiotem kontemplacji słuchacza. Muzyka nie tylko istnieje w czasie, ale uświadamia słuchaczowi istotę trwania. Czas jest czynnikiem warunkującym przeżycie muzyczne. Ono samo zaś zyskuje zabarwienie egzystencjalne.

⁹ S. Kierkegaard *Albo – albo* t. 1 J. Iwaszkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 76.

¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹ P. Quignard *La haine de la musique* Paris 2006 s. 32–33.

Czas odzyskany

Quignard zdaje się zrywać z linearnym rozumieniem czasu muzycznego, choć wydaje się ono naturalne w odniesieniu do większości dzieł muzyki Zachodu. Warto przyjrzeć się dokładniej temu problemowi. Zauważmy, że teza o linearnym przebiegu czasu muzycznego może się wydawać nieprawomocna wobec dzieł skomponowanych przed klasykami wiedeńskimi. Pisze o tym Karol Berger, przyrównując linearny przebieg czasowy utworu do „strzały czasu”, która staje się znakiem rozpoznawczym klasyków.

W części koncertu Bacha – pisze Berger – znaczenie jakiegokolwiek wydarzenia nie zależy w sposób zasadniczy od jego pozycji czasowej w utworze [...]. W części utworu Mozarta natomiast nie rozumie się wydarzenia, jeżeli się nie wie, gdzie w porządku czasowym ono występuje. [...] Krótko mówiąc, sugeruję tu jedynie, że pod koniec XVIII wieku europejska muzyka artystyczna zaczęła brać serio przepływ czasu od przeszłości ku przyszłości. Przedtem muzyka po prostu istniała „w czasie”, „zabierała czas”, jej kolejne wydarzenia musiały być jakoś uporządkowane jedno po drugim, ale rozróżnienie między przeszłością a przyszłością, między „wcześniej” a „później”, nie miało większego wpływu na sposób, w jaki była doświadczana i rozumiana¹².

Ta uwaga rzuca szczególne światło na refleksję Quignarda. Zaważmy, że w centrum jego zainteresowania znajduje się muzyka baroku. W swoich tekstach zasadniczo nie czyni on podziału na muzyczne style i epoki, a tezy dotyczące muzyki formułuje w taki sposób, jakby miały posiadać ważność uniwersalną. Jednak świadomy kontekstu tego pisarstwa czytelnik pamięta, że w istotnym wymiarze jest ono hołdem złożonym *violi da gamba* i epoce baroku. Staje się więc jasne, dlaczego Quignard zwalnia muzykę z obowiązku porządkowania zdarzeń zgodnie z kierunkiem „strzały czasu”, od przeszłości ku przyszłości. Muzyka, jego zdaniem, nie tylko umożliwia delektowanie się teraźniejszością wbrew upływowi czasu, ale niekiedy potrafi odwrócić naturalny porządek rzeczy. Dźwięki, podobnie jak pamięć, gwarantują powrót do przeszłości.

¹² K. Berger *Strzała czasu i nadejście muzycznej nowoczesności* „Zeszyty Literackie” 2003 nr 2 s. 77–78.

Część muzyki stanowi czas przepracowany w czasie, czas, który odwraca bieg czasu, który obraca się przeciwko samemu sobie dzięki muzycznym środkom. Muzyka jest jak powtarzane zadanie domowe z czasu. Wydaje się, że poprzez nią czas szuka początku samego siebie, a nawet wraca dalej niż do własnego źródła. Zupełnie, jakby czas ogarniała nagle nostalgia, że przecież nie było go od zawsze. W muzycznym czasie wrażenie straty czasu staje się nie tylko znosne, ale wręcz upragnione¹³.

Jak widzimy, Quignard przypisuje muzyce szczególną moc: potrafi ona powrócić nie tylko do źródła sensu, ale i do źródła czasu. Aby nie było wątpliwości, dodajmy, że w jego rozumieniu „sens” ma wymiar raczej zmysłowy niż racjonalny. Znaczenie, sens ujawnia się zatem we wczuciu się w rzecz, a nie w jej rozumieniu. Wiąże się to ściśle z tym, że francuski rzeczownik *le sens* tłumaczyć można nie tylko jako znaczenie, sens, kierunek, ale i zmysł. Quignardowski podmiot ma trudności z konceptualizacją sensu. Słowa nieuchronnie czynią go obcym, bo obiektywnym. Źródłowe, osobowe doświadczenie sensu możliwe jest dzięki muzyce. Ona korzysta z dźwięków, pierwszych bodźców kształtujących w łonie matki zmysłowy świat człowieka. Dźwięki zaś odwracają kierunek czasu; umieją powrócić do tego, co bezpowrotnie utracone. Dlatego pewnie Quignard konkluduje, że w sercu ludzkiego czasu muzyka jest widmem czasu, który przeminął¹⁴.

Nienawiść do muzyki

Z dotychczasowych rozważań wynika, że Quignard dostrzega wyjątkową wartość muzyki: to ona stwarza złudzenie odwrócenia biegu czasu realnego, to ona przypomina podmiotowi jego niegdysiejszą semantyczną niewinność. Tym bardziej może dziwić fakt, że z ust tego samego autora padają pod adresem muzyki bezwzględne oskarżenia. Można to próbować tłumaczyć, nie bez złośliwości, choćby w taki sposób, że pisząc książkę pod tytułem *Nienawiść do muzyki*, trzeba zgromadzić pokaźny arsenał szokujących środków retorycznych. Istnieje wówczas szansa, że tekstem poruszony będzie nawet ten miłośnik muzyki, który widzi w niej przede wszystkim harmonijne piękno apollińskie. Quignardowskie umiłowanie stylu fragmentarycznego sprawdza się tu jako zabieg formalny podkreślający dramatyczną treść. Oto na przykład po wywodzie relacjonującym obozowe doświadczenia Szymona Laksa pojawia się nagle oddzielone od

¹³ P. Quignard *La leçon de musique* wyd. cyt. s. 64–65.

¹⁴ Por. tamże.

reszty narracji zdanie: „Muzyka zadaje ból”¹⁵. W innym miejscu autor powtarza ten zabieg, by tym razem zakomunikować, że „tylko muzyka jest rozdzierająca”¹⁶. Atak Quignarda wypływa z „poszukiwania więzów łączących muzykę z dźwiękowym cierpieniem”¹⁷. Źródeł tego cierpienia należy poszukiwać w pierwszych słuchowych doświadczeniach płodu, które „programują” przyszłego słuchacza w taki sposób, że już na zawsze pozostaje bezbronny wobec dźwięków. Temat niewinnego słuchacza skazanego na dźwięki powtarza się w *Nienawiści do muzyki* jak refren. Autor prezentuje go w kilku wariantach, które można porównać do różnych sposobów instrumentacji tego samego pomysłu. Oto jeden z wariantów:

Słuch jest najbardziej archaiczną postacią percepcji w całej osobistej historii człowieka, wcześniejszą nawet od węchu, wcześniejszą od wzroku, powiązaną z nocą¹⁸.

Ciemność sprzed dnia narodzin to jedna z ulubionych postaci Quignardowskich nocy; przypomnijmy, że inne ich odmiany (na przykład noc ziemską, zewnętrzną i noc wewnętrzną, w którą wstępuje dusza po śmierci) autor opisuje na kartach albumu *Noc seksualna*. Noc sprzed narodzin zamieszkują pierwsze dźwięki – bodźce działające na bezwolne, uwięzione w kawernie macicznej ciało. Autor wierzy, że to właśnie pierwsze słuchowe doświadczenia płodu determinują całe jego późniejsze, podległe dźwiękom życie. Odtąd już zawsze słuchacz będzie musiał być dźwiękom posłuszny – sugeruje Quignard, który osobliwe potwierdzenie dla swojej tezy znajduje nawet w swoistym „dowodzie etymologicznym”.

„Słuchać – mówi nam autor – to być posłusznym (*ouïr c'est obeïr*). Słuchanie, *audientia*, jest tym samym, co *obaudientia*, jest posłuszeństwem”¹⁹. Dlatego wszędzie tam, gdzie są dźwięki, może się pojawić zniewolenie. Często przywoływaną przez Quignarda konsekwencją tego zniewolenia jest śmierć żeglarzy, których zwodził śpiew syren. Inny przykład to obozowe doświadczenie muzyki jako narzędzia tortur. Najbardziej dramatyczny, a chwilami nawet bulwersujący, jest właśnie VII traktat *Nienawiści do muzyki*, w którym autor oskarża muzykę o aktywny współudział w eksterminacji Żydów. Na tym nie kończy się wcale lista zarzutów wobec tego, co dźwiękowe. Należy do niej dopisać współczesną postać „terroru dźwięków”:

¹⁵ Tenże *La haine de la musique* wyd. cyt. s. 218.

¹⁶ Tamże, s. 27.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 108.

¹⁹ Tamże.

Nagłośniona w sposób nieograniczony dzięki wynalazkowi elektryczności i rozwojowi technologicznemu muzyka atakuje nieustannie, w dzień i w nocy, na ulicach, w centrach miast, w galeriach, pasażach, w wielkich sklepach, księgarniach, przedsionkach banków, gdzie wyciąga się pieniądze z bankomatu, nawet na basenach, na plażach, w mieszkaniach prywatnych, restauracjach, taksówkach, w metrze, na lotnisku. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu. Nawet w obozach zagłady²⁰.

Pomijając ostatnie zdanie – domagające się odrębnego wyводу na temat obecności muzyki w obozach zagłady – mamy tu do czynienia z atakiem na dźwiękową potoczność. Quignard właściwie sam udziela sobie odpowiedzi na pytanie o domniemaną winę muzyki. Irytuje go nie sposób jej istnienia, lecz użycia. Autor podkreśla jednak, że uszy (które – jak czytamy w *Nienawiści do muzyki* – nie mają powiek) nie mogą się obronić przed atakiem dźwięków. Podobnie jak w życiu płodowym, słuchacz staje wobec dźwięków bezsilny; w dorosłym życiu uruchamia się w nim mechanizm podobny do alergii na muzykę. To wszystko, co potencjalnie mogłoby być źródłem wzniosłych przeżyć duchowych, potrafi też ranić. Takie doświadczenie musiało stać się udziałem autora, skoro w toku wyvodu zasadniczo utrzymanego w narracji trzecioosobowej zamieszcza wyznanie:

Nie potrafię wskazać momentu, w którym muzyka oderwała się ode mnie. Wszystko to, co dźwiękowe, nagle, pewnego pięknego ranka, pozostawiło moje serce bez smaku. Do instrumentów udawało mi się zbliżyć jedynie dzięki rutynie albo dzięki ich zewnętrznej urodzie. Ledwie otwierałem partyturę, a *melos* albo już nie dźwięczał, albo tracił znaczenie, albo upodabniał się do każdego innego. Chęć czytania książek tkwiła w moim wnętrzu z całą zachłannością, rytmem i nienasyceciem, lecz nie było śladu pragnienia śpiewu. Rozrywką nie do wytrzymania stało się to, co niegdyś było dla mnie wszystkim²¹.

To wiele wyjaśnia: jaka strata, taki żal. *Nienawiść do muzyki* i wyróżnianie jej spośród innych środków wyrazu nie świadczą wcale o sprzeczności głoszonych przez Quignarda przekonań. Co więcej, opisywane przez autora cechy muzycznego doznania, a zwłaszcza jego bezpośredniość i nieokreśloność, mogą przyczyniać się do zamiany upodobania w awersję. To co bezpośrednio i nieokreślone działa jak bodziec wyzwalający reakcję. O ile odbiorca na ogół jest w stanie zracjonalizować przyczynę przykrych doznań wywoływanych przez literaturę i sztuki wizualne, to

²⁰ Tamże, s. 198.

²¹ Tamże, s. 273.

wobec działania bodźców dźwiękowych jest skazany przede wszystkim na odczucie. Ono poprzedza, a często nawet zastępuje refleksję. W tym świetle zanurzony w muzyce podmiot Quignarda jawi się jako szczególnie podatny na zranienie. Autor tłumaczy to jednak dużo prościej, porzucając racje rozumu na rzecz argumentu odwołującego się do uczuć:

Wyrażenie „nienawiść do muzyki” ma ukazać, do jakiego stopnia muzyka może stać się nienawistna dla kogoś, kto ukochał ją najbardziej²².

Finał: głos odnaleziony

Przywołująca niechciane wspomnienia muzyka może okazać się zbyt bolesna, by wytrwać w zawodzie wykonawcy. W tym kontekście Quignard opisuje artystów, którzy po doświadczeniu obozowym nie byli już w stanie uprawiać muzyki. Wśród nich pojawia się śpiewaczka Hedda Grab-Kernmayr, zmuszana do koncertowania w Terezynie. Po wyjściu z obozu już nie tylko nie chciała śpiewać, ale nie była nawet w stanie rozmawiać o muzyce²³. To przykład „głosu utraconego” w sensie jak najbardziej dosłownym. Jak pamiętamy, *musica* oraz *mnèmosynè*, zdaniem Quignarda, splatają się ze sobą i najwyraźniej warunkują się nawzajem. Dlatego dla Heddy Grab-Kernmayr muzyka po doświadczeniu obozu stała się niemożliwa. Tym, co odebrało jej głos (i muzykę), była pamięć. Jednak w dziele Quignarda silnie obecny jest także przykład budujący: niekiedy pamięć pozwala muzykowi odnaleźć zagubioną tożsamość, a wraz z nią – utracony głos.

W przypadku wirtuoza gra na instrumencie wiąże się nie tylko z pamięcią zdarzeń z przeszłości, lecz także z pamięcią ciała i jego początków. Wykonawca musi rozumieć własne ciało i jego indywidualną, intymną historię. Sprawą oczywistą jest to, że aby muzyka mogła swobodnie płynąć, wirtuoz pokonuje ograniczenia stawiane mu przez własne ciało. Wielcy wykonawcy osiągają wyżyny maestrii dzięki doskonałemu stopniowi się z instrumentem. Jest ono nie tylko widoczne, ale przede wszystkim słyszalne. Artysta „naznacza sobą” interpretację, a jednym z cenniejszych komplementów, jaki może usłyszeć, jest porównanie jego gry do śpiewu. Muzyka staje się wówczas tak naturalna, jak oddech. Nauczyciele gry na instrumentach chętnie porównują muzyczną frazę

²² Tamże, s. 199.

²³ Por. tamże s. 230–231.

do śpiewu. I właściwie to samo czyni Quignard w swojej pierwszej muzycznej opowieści, *Lekcji muzyki*. Opowiada tam o życiu śpiewającego w chórze chłopca, który z powodu mutacji ma na zawsze pożegnać się z muzyką. Chłopiec chce jednak zemścić się na utraconym głosie. Postanawia, że zostanie wirtuozem violi da gamba. Po wielu latach ćwiczeń staje się mistrzem, a jego viola umie naśladować wszystkie fioritury głosu ludzkiego. Tak w wielkim skrócie można przedstawić losy Marina Marais, bohatera pierwszej muzycznej książki Quignarda. Marais powraca we *Wszystkich porankach świata*, które można odczytywać jako poruszającą historię relacji mistrza (pan de Sainte-Colombe) z uczniem (Marin Marais). Można też widzieć w tej książce przede wszystkim poszukiwanie esencji muzyki. Obecny we *Wszystkich porankach świata* motyw „głosu utraconego” to jeden z ważniejszych dźwiękowych fantazmatów Quignarda. Autor kładzie nacisk na egzystencjalny wymiar cierpienia chłopca, który przechodząc mutację, traci łączność ze swoim dzieciństwem. Nie rozpoznaje siebie w obcym, niskim głosie, podobnie jak ma trudności z zaakceptowaniem swojego dojrzewającego ciała. Quignard akcentuje tym samym moment, w którym ciało chłopca przechodzi we władanie seksualności i czasu. Odtąd jego życie będzie już zawsze naznaczone przez płęć i nieuchronność śmierci.

Jedno jest pewne: muzyka, która wzbudza w Quignardzie tyle odcielenia i nienawiści, staje się sposobem powrotu do szczęśliwego czasu dzieciństwa. Ten, kto gra, śpiewa, komponuje, dociera do własnego początku, do chwili, gdy nie znał jeszcze światła ani mowy. Dlatego też muzyk „śpiewa siebie” i to, o czym nie umie albo nie chce mówić. Zatrzymuje wtedy czas i przemijanie. Sięga do etapu, na którym odczucie idealnie przylegało do stanu rzeczy. Quignardowski fantazmat powrotu do stanu poprzedzającego mowę należy być może do tych tęsknot, których spełnienie wcale nie przynosi ukojenia. Taka interpretacja „zanurzenia w muzyce” pozwala zrozumieć, dlaczego wśród wirtuozów zamieszkujących opowieści Pascala Quignarda nie ma bohaterów szczęśliwych.

In Search of Semantic Innocence. The Musical Phantasms of Pascal Quignard

The paper presents the most significant musical themes stimulating the *oeuvre* of the French writer, Pascal Quignard, whose life and books remain in very close relation to music. Moreover, the paper discusses the connections between the arts in Quignardian works by analyzing the nature of what grows on the borders of music, language and image under such names as 1. the motif of the *ineffable* 2. the problem of the prenatal audition 3. the problem of musical temporality as a means of breaking the continuum of time and 4. the motif of the *terror of sounds*. The fourth expression is particularly shocking: Quignard associates music with suffering and accuses it of inflicting pain. It is not, however, the musical matter that is the object of Quignard's heavy criticism. He refers to the mode of music's existence in the world. Hence the question of how to conciliate the paradox of "hatred of music" with glorification of musical art simultaneously present in Quignard's works.

Anna Chęćka-Gotkowicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl