

Anna Chęćka-Gotkowicz

Muzyka jako utopia języka idealnego. Kilka spojrzeń na twórczość Pascala Quignarda

Miłośnicy filmu Alaina Corneau *Wszystkie poranki świata* pamiętają zapewne finałowy dialog, w którym Marin Marais (w tej roli Gérard Depardieu) w obecności swojego starego mistrza precyzuje, czym jest muzyka. Gdy oglądałam ten film po raz pierwszy, byłam zawiedziona tą dość enigmatyczną definicją muzyki. Jednak wypowiadający ją Marais musiał dotknąć istoty rzeczy, skoro na twarzy prawdziwego muzyka, zazwyczaj ponurego Pana de Sainte Colombe, wreszcie pojawił się uśmiech. Muzyka, powiedział w owej scenie Marin Marais, to „małe źródółko dla tych, którym brak słów [...] Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się światła”¹. Nie mogłam wówczas zrozumieć tych słów. Jak zapewne wielu widzów, uznałam tę definicję za poetycką, nieco górnolotną próbę ogarnięcia zbyt wielkiej tajemnicy. To było dwadzieścia lat temu. Dzisiaj, mając dostęp do ponad pięćdziesięciu książek, które wyszły dotąd spod pióra Pascala Quignarda, próbuję przyjrzeć się tej definicji na nowo. Książka i film *Wszystkie poranki świata* są rozwinięciem historii wirtuoza wioli da gamba, którą czytelnicy Quignarda znają z jego pierwszego muzycznego traktatu, *Lekcji muzyki*². To tam należy szukać początków koncepcji muzyki jako przedjęzykowej formy ekspresji. Tam też zostaje *explicite* wyrażone przekonanie, że muzyka – i pismo – są niezawodnymi metodami powrotu do tego, co utracone. Muzyka ma tu pewną przewagę nad słowem, gdyż, jak wielokrotnie podkreśla Quignard, nie unieruchamia znaczenia, lecz otwiera je. Niezależnie od niedostatków słowa, które skazują pisarza na semantyczne niespełnienie, pismo jest dla Pascala Quignarda obszarem ciągłych prób docierania do sensu. Towarzyszą mu w nich obrazy – bodźce dla słowa; to z nich tworzy się opowieść. Wydany w Polsce w 2008 roku album *Noc seksualna* (gdzie słowo współlistnieje z setkami reprodukcji dzieł sztuki Wschodu i Zachodu) czy wcześniejszy, także znany polskiemu czytelnikowi esej *Seks i trwoga* (tekst dopełniają tam freski rzymskie), to tylko niektóre przykłady prób docierania słowem i obrazem do tego, co ukryte³. W *Seksie i trwodze* autor pyta, jak wyrazić niewidzialne przez widzialne. Dlatego też każdy tekst Quignarda można traktować jako próbę odsłaniania ukrytego, docierania do granic człowieczeństwa, znajdowania paraleli między problemami sacrum, erotyzmu i śmierci. Podążając za tekstem, czytelnik musi zgodzić się na znajdujące się w nim paradoksy i pewną dozę egzaltacji, musi zaakceptować fragmentaryczny, miejscami rwący się styl autora, jego zamiłowanie do neologizmów i ciągłych etymologicznych poszukiwań. Pomaga w tym świadomość związków tego pisarstwa z twórczością Bataille’a, Klossowskiego, des Forêtsa i Benveniste’a, o czym

wspomina komentujący Quignardowskie dzieło Jean François Lyotard⁴. Autor *Wszystkich poranków świata*, który jako lektor rękopisów w wydawnictwie Gallimarda latami studiował teksty antyczne, chętnie sięga do mitów i zaskakuje czytelnika ich zuchwałymi interpretacjami. Prawdą jest, że lektura tej erudycyjnej, naznaczonej intertekstualnością twórczości nie należy do łatwych zadań. Jednym ze sposobów na zaprzyjaźnienie się z nią jest rozpoczęcie znajomości z Quignardem od obrazów filmowych, które powstały na podstawie jego muzycznych opowieści (*Wszystkie poranki świata*, reż. Alain Corneau, 1991 i *Villa Amalia*, reż. Benoit Jacquot, 2009). Kolejny stopień wtajemniczenia zapewnia lektura, którą ułatwia traktowanie tekstu Quignarda jak partytury. Mam tu na myśli konieczność wsluchania się w wariacyjne opracowania i powroty motywów, którymi autor „gra o sens”. W tym artykule moim celem będzie przesłedzenie losów motywu muzyki jako obietnicy zatrzymania tego, co bezpowrotnie utracone.

preludium

Na początku był dźwięk. Zanim nastąpiło wyjście z ciemności nocy sprzed narodzin ku temu, co widzialne, byliśmy skazani na dźwięki. To one, jeszcze w łonie matki, modelowały nasze pierwsze emocje. Właśnie dlatego, od tamtych chwil, pozostajemy wobec nich bezbronni. Pytanie o to, kim byli ludzie, „zanim ich ciała poczęły rzucać cień”, stanowi punkt wyjścia dla *Nocy seksualnej*⁵. Czytelnik znajduje tam także rezonans innych ulubionych tematów autora, zwłaszcza zaś obsesji prenatalnej, w którą wpisuje się motyw pierwszych słuchowych doświadczeń człowieka. Dźwięki docierające do zamkniętego w kawernie macicznej płodu domagają się od niego posłuszeństwa. Uprawomocnienie tej tezy stanowi dla autora łańciski źródełłów czasowników *ouđr* (słuchać) oraz *obeir* (być posłusznym) – oba wywodzą się bowiem od czasownika *obaudire*. „Słuchać – czytamy w *Nienawiści do muzyki* – to być posłusznym (*ouđr c'est obéir*). Słuchanie, *audientia*, jest tym, co *obaudientia*, jest posłuszeństwem (*Laudition, l'audientia, est une obaudientia, est une obéissance*)”⁶. *Muzyka, jako szczególna postać tego, co dźwiękowe, jest u Quignarda tajemną mocą, która potrafi zniewalać. Tylko ona posiada zdolność zatrzymania czasu i umożliwiała powrót do tego, co na zawsze utracone. Dlatego też bohaterowie Quignardowskich opowieści traktują ją jako ucieczkę od rzeczywistości albo szansę na spotkanie z tym, co minęło bezpowrotnie (jak bohater *Wszystkich poranków świata*, mistrz wioli da gamba, Pan de Sainte Colombe). Zdarza się jednak i tak, że muzyka – jako wspomnienie utraconego – rani zbyt dotkliwie. Wtedy jedynym ratunkiem jest ucieczka od dźwięków. Zapomnienie i negację muzycznej tożsamości wybierają ci bohaterowie Quignarda, którzy postanawiają budować swoje życie od nowa. Taką postacią jest bohaterka książki i filmu *Villa Amalia*, pianistka Ann Hidden.*

wszystkiemu mówię NIE

Ta historia zaczyna się dość banalnie. Zazdrosna kobieta (w filmie tę postać gra Isabelle Huppert) śledzi swojego partnera. Gdy z ukrycia obserwuje schadzki zakochanej pary, zaczepia ją mężczyzna. Jest nim jej przyjaciel z dzieciństwa, poruszony spotkaniem z Ann (dziś sławną kompozytorką i pianistką, a niegdyś – nieco zakompleksioną koleżanką ze szkoły). Spotkany przypadkowo Georges zaprasza zszokowaną odkryciem zdrady bohaterkę na herbatę. W czasie niezbyt udanej próby snucia wspomnień z dzieciństwa, Georges nazywa ją imieniem Eliane. George wspomina, że już w szkole Eliane chciała, by mówić do niej Ann. Przywołane przez Georgesa zdarzenie uświadamia nam pierwszą, podjętą przez Eliane – dziecko, próbę zmiany tożsamości. Po odkryciu niewierności Thomasa, Ann podejmuje bardziej radykalną decyzję. Postanawia porzucić przeszłość, sprzedać luksusowy apar-

tament z koncertowymi fortepianami, zniszczyć swoje nagrania, anulować koncerty i odtąd żyć na nowo, pod nowym nazwiskiem, na słonecznej wyspie w okolicach Neapolu. Georges będzie odtąd powiernikiem jej sekretu i najbliższym przyjacielem. To do niego Ann kieruje te słowa: „Nie tylko z Thomasem chcę skończyć: chcę zerwać wszelki kontakt. Oczywiście, nie z tobą. Z wszystkimi, poza tobą. Potrzebuję cię”⁷⁷. Gdy Georges zauważa, że Ann odrzuca niemal każdą propozycję pomocy, bohaterka odpowiada po prostu:

„Mówię nie. Nie potrzebuję specjalnego powodu, by mówić nie”⁷⁸.

Rzeczywisty powód decyzji Ann Hidden (odkrycie, że jest zdradzana) był z pewnością nie tylko niewystarczający, ale i niegodny, by wszystkiemu, co dotąd stanowiło treść i sens jej życia, powiedzieć „nie”. Negacja przeszłości, w którą wpisywała się muzyka, nagrania i koncertowe życie Ann Hidden – pianistki, stała się impulsem dla radykalnej przemiany. W tym miejscu trudno nie zwrócić uwagi na oczywistą zbieżność biografii bohaterki i autora. Nie jest przecież tajemnicą, że w 1994 roku Pascal Quignard wycofał się z życia społecznego, rozwiązał założony przez siebie festiwal muzyczny w Wersalu, porzucił posadę w wydawnictwie Gallimarda i zamieszkał w oddalonym od paryskiego zgiełku miasteczku Sens. Odtąd, jak sam wyznał, wyłącznie czyta i pisze. Wymyślona przez Quignarda postać Ann Hidden (zauważmy, że dążenie bohaterki do skrywania prawdziwej tożsamości autor zdeterminował, nadając jej nazwisko o takim właśnie znaczeniu: ang. *hidden* – ukryty) porzuciła na dobre świat wielkiej muzyki. I w tym sensie postąpiła bardziej radykalnie, niż Quignard. Jednak wcześniej dokonała ważnego odkrycia. Otóż, przekonała się, że nie ma znaczenia, na czym się gra. Przyzwyczajona do ekskluzywnych warunków pracy pianistka stwierdziła, że koncertowy fortepian można zastąpić nędznym pianinem. Po długiej muzycznej abstynencji, bohaterka wydobyła dźwięki z zaniedbanego instrumentu i tym samym dała widzowi (i czytelnikowi) nadzieję, że jej przyszłość nie będzie pozbawiona muzyki. Przeczujemy jednak, że ta muzyka będzie różna od wszystkiego, co Ann Hidden grała w przeszłości.

Podobną drogę przebywa bohater pierwszej muzycznej książki Quignarda, *Lekcja muzyki*. Historia dotyczy wirtuoza lutni, któremu nadano imię Największego Muzyka Świata. Po Ya żył w epoce Wiosen i Jesieni (722–481 przed narodzeniem Chrystusa). Jego nauczycielem był Tch’eng Lien.

„Pewnego poranka, jeszcze przed świtem, Tch’eng Lien kazał odszukać Po Ya i zażądał, by ten przybył niezwłocznie spotkać się z nim w Sali Instrumentów. Tch’eng Lien siedział po turecku i milczał.

- Podaj mi swoją lutnię, zażądał nagle Tch’eng Lien.

Po Ya pokłonił mu się i podał lutnię.

- Posłuchaj tego dźwięku! powiedział Tch’eng Lien. Podniósł lutnię wysoko ponad swoją głowę, a następnie upuścił ją i roztrzaskał o ziemię.

- Taki oto jest dźwięk lutni! rzekł Tch’eng Lien.

Była to lutnia z końca drugiego tysiąclecia przed narodzeniem Chrystusa.

Po Ya pochylił się i pokłonił trzy razy.

- Daj mi teraz swoją gitarę o trzech strunach! rozkazał Tch’eng Lien.

- Posłuchaj tego dźwięku! – powiedział Tch’eng Lien. Położył gitarę przed sobą, wstał, wskoczył na gitarę i długo ją deptał.

Po Ya zapłakał patrząc na instrument, który sponiewierały buty jego mistrza. Potem Tch'eng Lien kopnął resztki instrumentów w stronę Po Ya, mówiąc:

- Wkładaj więcej uczucia w to, jak grasz”.

Po pewnym czasie Tch'eng Lien dał swojemu zbolałemu uczniowi dobrą radę. Zamiast opłakiwać zniszczone instrumenty, ma iść do lutnika i poprosić go o najędźniejszą lutnię, o najzwyczajszą gitarę. Najlepiej, gdyby były popękane i połamane.

„Weź najprostsze instrumenty i ćwicz się na nowo w muzyce. Przypomnij sobie chwile, gdy twój głos był złamany. Przypomnij sobie swój własny głos, kiedy był rozbity na samo wspomnienie rozbitych instrumentów. Twoja lutnia z czasów narodzin przysłów jest jak łupina orzecha. Trzeba ją rozłupać, by zjeść owoc.

Pamiętaj, że w muzyce to nie dźwięk jest owocem [...]

Muzyka nie mieszka w najpiękniejszych instrumentach. Nie mieszka też w najgorszych z nich. Jej mieszkaniem są instrumenty, które wzruszają, ale które można porzucić tak samo, jak porzuca się ciało powlekające człowieka”⁹.

Dopiero grając na roztrzaskanej lutni, Po Ya odnalazł muzykę. Podobnie stało się z Ann Hidden: nie uciekła od muzyki na zawsze. Zostawiła za sobą coś skończonego – co pozwoliło jej iść dalej. Z końcowego rozdziału powieści *Villa Amalia* dowiadujemy się, że muzykolodzy prowadzili głębokie studia nad krótkimi i prostymi dziełami Ann Hidden. „W rzeczywistości, jej muzyka była po prostu naznaczona cierpieniem [...] Nawoływała nią tych, których utraciła”¹⁰. To tylko jeden z dowodów na to, że Quignardowskie wątki muzyczne można czytać polifonicznie. Chińska legenda o Po Ya i współczesna opowieść o paryskiej pianistce stanowią dwugłos, który zmierza w tym samym kierunku. To jednak nie koniec. Przekonamy się, że ten sam motyw można skomponować nieco inaczej i przetransponować go do nowego rejestru emocjonalnego.

wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie

Pisarz dokonuje tego eksperymentu we *Wszystkich porankach świata*, gdzie także pojawia się scena niszczenia instrumentu. Quignard gra ten sam motyw w innej tonacji i dynamice, zachowując jasność przesłania: instrument to nie muzyka. W obecności przejętych córek, Magdaleny i Toninki, Pan de Sainte Colombe roztrzaskuje wiołę swojego ucznia. Wzburzony Marin Marais nie pojmuje tej lekcji. Mistrz chce mu pokazać to samo, co chiński nauczyciel pokazał Po Ya. Jednak starochińska scena nie porażała taką gwałtownością, jak scena rozgrywająca się w baroku, w posiadłości Pana de Saint Colombe. Prerażona Toninka tuliła się do ojca, skamieniała z przerażenia Magdalena najpierw mięła w dłoniach fartuch, aż w końcu, drżąc na całym ciele, uklękła przed panem Marais. Tuliła go, a on płakał w jej ramionach. Sainte Colombe pobladał i wbił wzrok we własne dłonie.

„Poruszył palcami i w końcu zaczął z cicha pojękiwać. Jego *ach, ach!* brzmiało niczym głos człowieka, który tonie, nie mogąc złapać powietrza. W końcu opuścił izbę [...] Pan de Sainte Colombe powrócił z sakiewką. Rozplątał zaciskający ją rzemyk. Przeliczył znajdujące się w niej luidory, a potem cisnął je pod nogi pana Marina Marais i wyszedł. Marin Marais zawołał za nim, podrywając się na równe nogi:

- Panie, wytłumacz się z tego, coś mi uczynił!

Pan de Sainte Colombe odwrócił się i zapytał z zaskakującym spokojem:

- Panie, czymże jest instrument? Instrument to nie muzyka. Masz dość pieniędzy, by sprawić sobie konia cyrkowego, który będzie tańczył przed królem [...] Wsłuchaj się, panie, w szloch, który żal wyrywa z piersi mej córki. Bliższy jest on muzyce niżli twe gamy¹¹”.

Ta scena, nakręcona w światłocieniach nawiązujących do obrazów ulubionego malarza Quignarda, Georges de la Tour, niesie mocne przesłanie. Mówi o tym, że pustej wirtuozerii daleko jest do muzyki: trzeba jej szukać we łzach i tęsknocie za tym, co minęło bezpowrotnie. Odślania też tajemnicę zbolełego wnętrza głównej postaci *Wszystkich poranków świata*. Pan de Sainte Colombe jest naznaczony szczególną postacią słownej niepełnosprawności. Po stracie ukochanej żony staje się ponurym milczkiem: albo przemawia półsłówkami, głosem zdławionym, albo krzyczy w ataku furii. Osunięciu się w samotność i muzykę towarzyszy dotkliwa postać słownej niemocy, swoista *maladresse verbale*, niezręczność, która uniemożliwia bohaterowi komunikację ze światem. Jedy- nym źródłem tej komunikacji staje się muzyka. Być może, sugeruje Quignard, trzeba porzucić mowę, by pozyskać muzykę. Podobna nauka płynie z książki *Lekcja muzyki*, w której młody Marin Marais wyrzucony z chóru w okresie mutacji, tracąc swój chłopię- cy głos – a wraz z nim łączność ze swoim początkiem, dzieciństwem i jego przed-słownymi strategiami komunikacji ze światem – czuje się zdradzony przez własne, dojrzewa- jące ciało. Utracony na zawsze głos, zastąpiony najpierw dziwaczym beczeniem, a potem obco brzmiącym basem, domaga się godnego następcy. Znajduje go w brzmieniu wioli da gamba. Quignard, wierny zapisom kronikarskim, podkreśla, że to Marin Marais rozszerzył możliwości tego instrumentu tak, by naśladował mowę i śpiew. Kompozycja *Głosy ludzkie*, w której wiola naśladuje poruszony emocją głos, ocala to, co przechodzący mutację Marais miał utracić bezpowrotnie. Lecz to nie wszystko. Przywołana przeze mnie na początku finałowa scena *Wszystkich poranków świata* (w której Marais podaje definicję muzyki) świadczy o tym, że po długich poszukiwaniach wirtuoz wioli da gam- ba odnalazł w muzyce łączność z czasem, gdy jako istota przed-językowa bezbłędnie, bo instynktownie, wyczuwał sens. Muzyka jest dla Quignarda powrotem do dziecięcej, semantycznej niewinności i nostalgią za tym, czego w sposób zadowalający nigdy nie ogarnie mowa.

wariacje na temat Odyseusza

Nieco inną definicję proponuje cytowany przez Quignarda kompozytor, Gabriel Fauré. I trzeba przyznać, że doskonale wpisuje się ona w Quignardowską filozofię muzyki. Otóż, zdaniem Fauré, muzyka rozpala w słuchaczach pragnienie rzeczy nie- istniejących. To pragnienie jest jak *je ne sais quoi*, dążenie do nieuchwytnego. Mu- zyka pozoruje dążenie do celu, ale on najpierw rozmywa się w dźwiękach, by po ich wybrzmieniu zniknąć w ciszy. W traktacie *Nienawiść do muzyki* Pascal Quignard przywołuje myśl Fauré dla wzmocnienia swojej (i tak już mocnej) tezy: muzyka zada- je ból (*la musique fait mal*)¹². Tego rodzaju oskarżenie budzi instynktowny sprzeciw każdego, kto w muzyce widzi kojące piękno absolutne. A jednak, zdaniem Quignar- da, muzyka jako pragnienie rzeczy nieistniejących boli, bo ośmiesza tego, kto wpada w sieć złudzeń. Słuchacz jest ofiarą złapaną w pułapkę muzyki. Zatraca w niej siebie. Płynie jej nurtem w stronę wyspy Syren. Jeśli tak jak Odyseusz, chce jej słuchać sze- roko otwartymi uszami, powinien dać się spętać więzami racjonalności. Być może są to po prostu więzy muzykologicznej analizy, które pozwalają nie ulegać dźwiękom. W tym miejscu rozpoczynam wariacje na temat utrwalonego przez Quignarda obrazu

Odyseusza słuchającego śpiewu Syren. Próbuje zobaczyć w nim pierwszego muzykologa, który zachowuje wobec dźwięków badawczy dystans. Ale jego doświadczenie wykraczało poza analityczny ogląd muzyki. Eksperyment angażował przecież całe jego ciało. Chciał zaznać muzycznej rozkoszy, wiedząc, że równa się ona zatraceniu i śmierci. Był odważny i zuchwały: kazał przywiązać się do masztu łodzi, aby na samym sobie sprawdzić działanie żywiołu i przechytrzyć go. Sądził, że w tym przypadku wystarczy się wykazać ostrożnością wobec tego, co zewnętrzne. Przypuszczam, że prawdziwy pojedynek rozgrywał się w duszy Odyseusza: to, co wewnętrzne, miało stawić opór temu, co atakowało z zewnątrz. Nawiązuję tutaj do tekstu Jeana Starobinskiego, w którym autor podkreśla, że w swoim pełnym przygodzie życiu Odyseusz wielokrotnie umiał wykazać się ostrożnością wobec tego, co przychodziło z zewnątrz. Ta uwaga dotyczy nie tylko przemyślanej strategii słuchania śpiewu Syren czy kosztowania napoju Kirke, ale całej postawy życiowej bohatera. „W epizodzie z Syrenami Odys, wystawiając się na niebezpieczeństwo (jest jedynym, który nie zatkał sobie uszu woskiem) – narzuca sam sobie jeszcze dotkliwsze ograniczenie: każe się przywiązać do masztu, by nie dać się uwieść pożerającej zewnętrzności. Odys pije napój Kirke, ale go przedtem unieszkodliwia, ma bowiem szlachetne ziele. Może narażać życie, bo umie sam znaleźć środki zabezpieczające lub też jakiś bóg mu je wskazuje. W większym stopniu niż inni panuje nad tym, co przekracza zagrodę zębów czy uszu. Sympatia do bohatera rośnie, gdy narrator ukazuje go całkowicie wydanego zewnętrzności, z pozoru bardziej otwartego na niebezpieczeństwo zagrażające z zewnątrz, a jednocześnie sprytniejszego od innych i znajdującego na wszystko gotową odpowiedź”¹³. Moja sympatia do bohatera, którą dzielę ze Starobinskim, podszyta jest jednak wątpliwością, czy Odyseusz rzeczywiście wyszedł z tej przygody bez szwanku. Jeżeli słowo archaiczne skrywa jakąś niepoznaną tajemnicę serca bohatera, to proponuję jej poszukać właśnie w kontekście doświadczenia muzyki. Może niesłusznie trwamy w przekonaniu, że bohater Homera po spotkaniu z Syrenami był takim samym człowiekiem, jak przed tym spotkaniem. Co prawda, nic nie wskazuje na to, że dokonało ono w nim jakiegoś wewnętrznego spustoszenia. Warto jednak przyrzeć się tej historii właśnie od wewnątrz i w obrazie niezłomnego bohatera znaleźć skazę. W tym miejscu muszę zaakcentować pewien szczegół, poprzez który Quignardowska opowieść odmienia nie tylko oblicze muzyki, ale i losy Odyseusza. U Quignarda, Syreny nie wabią żeglarzy nieopisanym pięknem; ich śpiew zmieszany jest z krzykiem. Tym, co fascynuje i pociąga ku sobie, nie jest jedynie czyste piękno śpiewu, ale krzykośpiew (*chant-cri*). Pieśń, ku której chce się wyrwać Odyseusz, zachwyca, ale też rani. Dlatego rozkosz, której doznaje bohater, boli. „Za każdym razem, gdy będzie domagał się, by go uwolniono – pisze Quignard – Eurylokos i Perimedes zacieśnią więzy. I usłyszy to, czego – nie ponosząc śmierci – nie usłyszał dotąd nikt spośród śmiertelnych: krzykośpiewy (zarazem *phthoggos* i *aoidē*) Syren”¹⁴. W śpiewie Syren nieoczekiwanie pojawia się pierwiastek *tremendum* i *fascinosum*, zupełnie jakby odtąd mitologiczna opowieść o poprzedzających Odyseusza, uwiedzionych przez muzykę żeglarzach, miała być uniwersalną przestrożą przed różnymi postaciami dźwiękowej nachalności. W XXI wieku taka interpretacja mitu jest najzupełniej uprawniona. Bo trzeba tu dodać, że Quignard wplata historię Odyseusza do wywodu na temat obserwowanego dziś coraz częściej „terroru dźwięków”, który przejawia się dwojako. Po pierwsze, jest związany z naturą dźwięku jako bodźca, który atakuje organ słuchu. A skoro, jak pisze Quignard, nasze „uszy nie mają powiek”, to wobec dźwięków niechcianych jesteśmy bardziej bezbronni, niż wobec niechcianych obrazów¹⁵. Po drugie, „terror dźwięków” związany jest ze sposobami wykorzystywania muzyki jako tła banalnych czynności

życiowych: w sklepach, salonach odnowy biologicznej, na parkingach podziemnych. Quignard proponuje swoją wyliczankę sytuacji, w których, chcąc nie chcąc, musimy słuchać muzyki. „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 lądowaniu¹⁶”. Hasło „terror dźwięków” bulwersuje odbiorców muzyki, zwłaszcza tych, którzy rozkoszy słuchania oddają się w odizolowanych od świata, prywatnych świątyniach dumania. Tymczasem diagnoza Quignarda dotyczy przede wszystkim potocznego, dźwiękowego stanu rzeczy. A konfrontacja z nim wielokrotnie prowadzi do tęsknoty za tym, by uszy miały coś w rodzaju powiek. Dlatego też Quignardowską (nad?)interpretację historii Odyseusza ze zrozumieniem przyjmie każdy, kto w życiu codziennym nie może odciąć się od dźwięków niechcianych, zabierających spokój i sen. Nie można zamknąć na nie uszu. Można je tylko zagłuszyć innymi dźwiękami. Wizja pogrążenia się w ciszy jest wówczas najśmielszym marzeniem.

Wracam do moich wariacji. Odyseusz, zalepiwszy swoim żeglarzom uszy woskiem, darował im ciszę. Pewnie trochę ciekawiło ich to, czego nie usłyszeli, ale rozsądek i strach przed szaleństwem były silniejsze od ciekawości. Nie wiedzieli, że tym, co tracą, jest pragnienie rzeczy nieistniejących. A co się stało z Odyseuszem po spotkaniu z Syrenami? Trudno mi uwierzyć w to, że dusza sprytnego bohatera nie doznała w tym pojedynku żadnych obrażeń. Powściągliwy, doskonale panujący nad sobą, przebiegły, hamujący słowa i gesty Odyseusz nie zdradziłby światu swojej porażki. Wstydliva, duchowa skaza wyniesiona ze spotkania z Syrenami doskonale wpisała się w opanowany przezeń do perfekcji system zatajeń. Wizję Odyseusza jako mistrza pozorów i rozdwojonej egzystencji wyczytuję z refleksji Stanisława Rośka. Dzięki tekstowi *Maska mowy* uświadamiam sobie, że słuchający Syren bohater zazwyczaj potrafił się „posłużyć mową po to, by zniknąć pod fasadą słów i uniemożliwić innym łatwy dostęp do wnętrza. Maską mowy, którą się osłaniał, odsyłała do jakiejś fikcyjnej, urojonej przestrzeni wewnętrznej, dlatego prawdziwa mogła pozostać nietknięta¹⁷”. Rodzą się pytania. Po pierwsze: czy po doświadczeniu słuchania śpiewu Syren ta prawdziwa przestrzeń wewnętrzna nadal pozostała nietknięta. Po drugie: czy wtargnięcie pieśni Syren do wnętrza Odyseusza nie odebrało mu niezawodnej dotąd umiejętności „obrony własnych granic”. Ciekawi mnie nie tylko sam moment zderzenia Logosu, nad którym tak doskonale panował Odyseusz, z nieokiełznanym, muzycznym żywiołem, ale przede wszystkim możliwe skutki tego zderzenia. Przypuśćmy zatem, że było tak. Na pozór Odyseusz wyszedł cało z opresji. Z zewnątrz wyglądało na to, że eksperyment powiódł się doskonale. Ciało pragnęło zerwania więzów, ale one skutecznie stawiały mu opór. Zaklejone woskiem uszy żeglarzy nie słyszały wołania o litość. Gdy było już po wszystkim, bohater wyglądał na osłabionego i niesłusznie uznano to za jedyne skutki uboczne eksperymentu. Skrywana skaza sięgała głębiej. Cofnijmy się do chwili, gdy rozbrzmiewał śpiew Syren. Trudno było to wytrzymać. Dość szybko Odyseusz uzmysłowił sobie bezsensowność wołania o pomoc. Krzyczał więc tylko po to, by zagłuszyć Syreny. Nie mógł znieść dźwięków, które jednocześnie zachwycały i budziły trwogę. Czuł, że mają nad nim władzę i ciągną go ku sobie. Nigdy później żaden śpiew nie poruszył go tak, jak pieśń, której ten jeden raz wysłuchał z ciałem na uwięzi. Można powiedzieć, że eksperyment z przywiązaniem się do masztu na zawsze pozbawił go słuchowych rozkoszy. Ograniczył też zręczne posługiwanie się maską

mowy. Muzyka Syren zaburzyła niezawodny dotąd system porządkowania własnych uczuć, który zapewniał mu nietykalność wewnętrzną. Tu nie kończą się konsekwencje eksperymentu Odyseusza. Jego wina nie została odkupiona w jednostkowej pokucie. Od tamtego zdarzenia, cierpienie Odyseusza odradza się w udręce każdego słuchacza skazanego na natarczywość dźwięków i tęsknotę za ciszą. Odradza się też w rozbudzonym przez muzykę pragnieniu rzeczy nieistniejących. Naznacza samotność tych wszystkich, którzy raz dali się uwieść dźwiękom i odtąd próbują je okiełznać w muzykologicznym dyskursie. Może najdotkliwszym dziedzictwem skazy Odyseusza jest poczucie niewystarczalności słów, którymi próbujemy opisywać muzykę. Ten, który miał być „pierwszym przykładem nieskończonej łatwości słowa”, jako pierwszy doznał bolesnego braku przylegania słów do muzycznego doznania.



Nurek z Paestum

basso continuo wody

Moje wariacje na mitologiczny temat można potraktować jako świadectwo czytelnika, który podąża za sugestywnym, otwierającym interpretacyjne możliwości obrazowaniem Quignarda. Przywołany w *Nienawiści do muzyki* Odyseusz jest dla mnie symbolem ostrożności wobec nieokiełznanego żywiołu, dlatego mógłby zostać patronem muzykologów i tych wirtuozów, którzy próbują zachować wobec muzyki bezpieczny dystans. Czy jednak jej pełne poznanie z tej perspektywy jest możliwe? Na to pytanie Quignard odpowiada historią nurka Boutès, który zdrwił sobie z ostrożności Odyseusza i nie chciał, jak on, słuchać śpiewu Syren z ciałem na uwięzi. Dlatego rzucił się do morza (autor dopowiada, że jego bohater pragnął połączyć się z odwiecznym *basso continuo wody*). Tę spontaniczną decyzję można rozmaicie zinterpretować. Z całą pewnością, symbolizuje ona zanurzenie w muzyce, oddanie się jej nurtowi. Można ją zadeptykować wykonawcom, którzy utracili zdolność podchodzenia do muzyki od wewnątrz

i zbyt mocno koncentrują się na technice wykonania. Boutès mógłby być też wzorem dla muzykologów, którzy zapomnieli już o tym, że w muzyce można zatracić się bez reszty. Gdy jednak, znając skłonność Quignarda do gier językowych i etymologicznych analiz, spróbujemy poszukać sensu w tym rejestrze, bez specjalnego wysiłku w historii nurka odkryjemy coś więcej. Francuskie słowa „la mer” – morze i „la mère” – matka, to homonimy. Boutès, łącząc się z nurtem muzyki, powraca do swoich początków. Słucha tak jak wtedy, gdy znajdował się jeszcze w wodach płodowych. Droga ku zatraceniu w muzyce staje się pozornie niemożliwym powrotem do stanu sprzed narodzin. Postać pływaka, który oddaje swoje ciało wodzie, można zobaczyć na sarkofagu w piwnicy małego muzeum w Paestum. Właśnie to malowidło było inspiracją dla Quignarda, to z niego wywiódł opowieść o prawdziwym doświadczaniu muzyki. „Muzyka – pisze Pascal Quignard – niczego nie przedstawia, nie od-wzorowuje; jest czystym od-czuwaniem”¹⁸. Dlatego też oddanie się jej powinno być totalne, powinno wykraczać poza rozumienie. To przesłanie wypływa z wydanej w 2008 roku książki *Boutès*. Można je chyba potraktować jako muzyczne credo Quignarda, skoro zapowiedział, że to ostatnia jego książka w całości poświęcona muzyce.

coda

Quignard nie próbował nigdy wmówić swoim czytelnikom, że muzyka jest językiem. Zbyt często (choć nigdy nie wprost) wyrażał przekonanie o jej asemantycznym charakterze i odmienności jej struktur znaczących od struktur językowych. Tym, co zdaniem autora *Villi Amalii* jest najbliższe muzyce, są uczucia. Charakteryzuje je nawet pewna podległość wobec muzyki, bo według Quignarda, muzyka pozwala zidentyfikować uczucia i odróżnić jedne od drugich¹⁹. Ten wątek zbliża koncepcję Quignarda do teorii znaczenia muzycznego Susanne Langer, która w *Nowym sensie filozofii* przypisała muzyce zdolność oddawania dynamiki i morfologii uczucia. „Rzeczywista potęga muzyki – czytamy u Langer – polega na tym, że może ona oddawać *prawdę* życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą”²⁰. Jednak Langer skłonna jest przypisać muzyce cechy semantyczne, co różni jej koncepcję od tej proponowanej przez Quignarda. Jeżeli bowiem z jego opowieści (i filmów zrealizowanych na ich podstawie) mielibyśmy wyczytać poglądy na temat znaczenia muzyki, to streściłyby się one w przekonaniu, że to znaczenie ma charakter symptomatyczny. Jego bohaterowie rozpoznają komunikowane przez muzykę uczucia w sposób instynktowny. Zdolność do tego rozpoznania jest zapisana w człowieku od chwili narodzin. Gdy jednak *infans* przemienia się w istotę władającą mową, bezpowrotnie traci tę zdolność. Jeśli dobrze rozumiem Quignarda, muzycy są jego zdaniem uprzywilejowani w tym sensie, że mają szansę nawiązać bezpośrednią łączność ze światem uczuć i ze stanem semantycznej niewinności. Poprzez wizję muzyki jako powrotu do tego stanu, Quignard rozbudza w nas „pragnienie rzeczy nieistniejących”, snuje utopijną wizję pokonania ograniczeń czasu i języka. A to właśnie sprawia, że czytelnik (i widz) odkrywa w sobie pokusę sprawdzenia, co by się stało, gdyby zanurzył się w muzyce tak, jak pływak Boutès. Pierwszym krokiem w tym kierunku może być wsłuchanie się w ścieżkę dźwiękową *Wszystkich poranków świata i Willi Amalii*. Nie jest to specjalnie groźne, więc może warto spróbować.

Przypisy

- ¹ P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1997, s. 73.
- ² Idem, *La leçon de musique*, Paris 1987.
- ³ Por. idem, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008 oraz idem, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002.
- ⁴ Por. J.F. Lyotard, *Donc transeam*, „Revue des sciences humaines” 2000, № 260, s. 250.
- ⁵ Por. P. Quignard, *Noc seksualna*, op. cit., Gdańsk 2008, s. 11.
- ⁶ Ibidem, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 108. Cytaty z tej książki, jak również z książek *Villa Amalia*, *Lekcja muzyki* oraz *Boutès* podaję we własnym przekładzie.
- ⁷ P. Quignard, *Villa Amalia*, Paris 2009, s. 46.
- ⁸ Ibidem, s. 55.
- ⁹ Idem, *La leçon de musique*, op. cit., s. 92–101.
- ¹⁰ Idem, *Villa Amalia*, op. cit., s. 276–277.
- ¹¹ Idem, *Wszystkie poranki świata*, op. cit., s. 40–41.
- ¹² Por. idem, *La haine...*, op. cit., s. 218.
- ¹³ J. Starobinski, „*Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*”, przeł. Maryna Ochab, [w:] *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 110.
- ¹⁴ P. Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 166.
- ¹⁵ Żyjąc na uprzemysłowionym Zachodzie, często możemy czuć się schwytni w sidła dźwięku. Zdaniem Marka Slouki, świat dźwiękowy bywa bardziej agresywny i inwazyjny od tego świata, który odciska się na naszej siatkówce, bowiem „drwi z naszych sanktuarów w sposób, w jaki nigdy nie mogłoby światło. Jeśli mój sąsiad postanowi umyć samochód przed oknem mojego gabinetu, co często mu się zdarza, mogę opuścić żaluzje, by uniknąć nieciekawego widoku jego przyszczonego siedzenia, żeby jednak stłumić dźwięk jego stereo, muszę zabić hałas hałasem”. Por. M. Slouka, *Nasłuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 65–66.
- ¹⁶ P. Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 198. Wylicznka Quignarda kończy się dość szokującą okolicznością, w której człowiek był zmuszany do słuchania (i wykonywania) muzyki; po przykładzie lotniska i samolotów nieoczekiwanie pojawia się obóz zagłady. W ten sposób Quignard otwiera kontrowersyjny rozdział swojej refleksji nad *nienawiścią do muzyki*, wykraczający poza obszar tematyczny niniejszego tekstu. W tym miejscu chcę jedynie zaznaczyć, że motyw muzyki jako obozowego narzędzia upodlenia jest chyba najtrudniejszym wyzwaniem rzuconym przez Quignarda współczesnej muzykologii. Traktat *Nienawiść do muzyki* próbuje oswoić niewygodny problem piękna, które zostało użyte jako narzędzie tortur. Może się wydawać, że muzyka użyta przez obozowych oprawców sama nie stała się winna, lecz jedynie pokalana. Tego poglądu nie podziela jednak Quignard, który oskarża muzykę o pobudzanie do zła. To jednak temat na oddzielny esej.
- ¹⁷ Por. S. Rosiek, *Maska mowy*, [w:] *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 183.
- ¹⁸ P. Quignard, *Boutès*, Paris 2008, s. 21.
- ¹⁹ Ibidem, s. 23.
- ²⁰ S. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. Bogucka, wstępem opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 358.

Summary

The works of Pascal Quignard include numerous references to visual arts and music. His stories often originate in images which constitute a source of writer's inspiration. One of the author's aims is based on paradox: he tries to reveal the invisible through the visible. It is music that shows him the way of touching the mystery of invisible. Its universal link with human origins can be understood as a place of memory for writings. Quignard follows up the secrets of music via its mythical origins. One of Quignard's most significant and controversial attempts is his interpretation of the myth of Ulysses, presented in his book *The Hatred of Music*. Treating the Quignard's version of this famous myth as a starting point, I develop it in my paper even further. I also analyze the main musical motives of Quignard's books: *The Music Lesson*, *Boutès*, *All the World's Mornings* and *Villa Amalia*. In these novels, the utopia of music arises as yearning for something we lost for good. All the characters in *All the World's Mornings* (*Tous les matins du monde*, the 1991 film based on probably the most popular novel by Pascal Quignard) are under the influence of such a nostalgia. Music is defined there as the return to our infancy - the pre-speech period of our life - the time we were learning the meaning of the world around us through the sounds. Diving deep into the music there, is the way to escape from the world. The other means of escape is chosen by the heroin in Quignard's later novel *Villa Amalia* which was adapted for the screen in 2009. Breaking with her past means finishing with her musical career that used to be the essence of her life. By creating her life from scratch, she finds the place for the music back but in totally new form. The main purpose of my article is to evoke those strands of Quignard's work which present music as "desire for unreal" (the description of music used by the composer, Gabriel Fauré).