

Anna Chęćka-Gotkowicz

Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała: sensualny dyskurs Pascala Quignarda

Sztuka i Filozofia 40, 134-145

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Chęćka-Gotkowicz

Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała:
sensualny dyskurs Pascala Quignarda¹

„Z całą pewnością trudno jest w przystępny sposób przedstawić myśl, która przystępną nie jest”² – pisze Dominique Rabaté we wstępie do monografii poświęconej współczesnemu francuskiemu pisarzowi, Pascalowi Quignardowi. To wyznanie ujawnia zasadniczy kłopot, z którym musi sobie poradzić każdy komentator dzieł autora *Nocy seksualnej*. Jak bowiem pisać klarownie o twórcy, który lubuje się w niejasnościach, a nawet czyni z nich coś na kształt artystycznego środka wyrazu? Niełatwo zamienić w precyzyjny, analityczny język myśl naznaczoną paradoksem. Trudno też porządkować refleksję zamkniętą w dziele wielowymiarowym i złożonym, w którym nieustannie spotyka się ślady dawnych i aktualnych lektur Quignarda – „czytelnika bulimicznego”, jak nazywa go Rabaté. Na ten problem zwraca również uwagę Krzysztof Rutkowski, tłumacz Quignarda i bodaj największy polski znawca jego twórczości: „Pascal Quignard wielokrotnie przypominał, że niechętnie zwie się *pisarzem*. Woli występować jako *lektor*, jako ktoś, kto włącza nową wypowiedź do ciągu wypowiedzi odczytywanych, kto nawiązuje rozmowę z książkami, z Księgą, z Biblioteką”³.

Wystarczy przypomnieć, że od 1970 do 1994 roku Quignard był lektorem w wydawnictwie Gallimarda. Z tej profesjonalnej działalności czytelniczej zrodziło się nie tylko wiele przekładów tekstów antycznych, lecz także inspiracji, które do dziś ożywiają opowieści francuskiego autora. On sam wyznaje w *Życiu sekretnym*:

Staram się napisać książkę, o której marzę, czytając. Bezgranicznie podziwiam to, czego próbowali Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille. Oni łączyli myśl, życie, fikcję, wiedzę, jakby szło o jedno ciało⁴.

Jednak aby książka, o której marzy autor mogła trafić do czytelnika z innego kręgu językowego, musi się z nią wcześniej zmierzyć tłumacz. „(...) trudno jest w przystępny sposób przedstawić myśl, która przystępną nie jest...”⁵ Pod

¹ Niniejszy artykuł jest rozszerzoną i zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas II Polskiego Kongresu Estetyki, który odbył się we wrześniu 2010 roku w Wyższej Szkole Psychologii Społecznej w Warszawie.

² D. Rabaté, *Pascal Quignard: étude de l'oeuvre*, Bordas, Paris 2008, s. 10.

³ K. Rutkowski, *Pascal Quignard: Scribo: Taciturno*, posłowie tłumacza *Seksu i twogi* Pascala Quignarda, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 195.

⁴ P. Quignard, *Życie sekretne*, przeł. K. Rutkowski, Vesper, Poznań 2006, s. 224.

⁵ D. Rabaté, dz. cyt., s. 10.

tą uwagą Rabaté podpisałby się niemal każdy, kto próbował tłumaczyć dzieło Quignarda (i tym samym został skonfrontowany z koniecznością przekładu tekstu nieprzekładalnego). Do największych pułapek czyhających na tłumacza nie należą tu jedynie wysublimowane gry słowne. Wyzwaniem jest choćby melodyka Quignardowskiej francuszczyzny, gdyż pobrzmiwa w niej mowa starożytnych retorów. Czytając tę prozę, słyszy się głos, który mówi w ciszy, ale rezonuje w kontinuum czasu opowieści. Niekiedy trzeba teksty Quignarda usłyszeć wielogłosowo, niczym partyturę, a kiedy indziej trzeba pójść tropem obrazu, którego istnienie sugeruje nam tekst. Ta umuzyczniona i zabarwiona barokowym światłocieniem proza domaga się odważnego tłumacza/interpreta-tora. Jednak wirtuozowskie zacięcie i wrażliwe ucho nie wystarczą, gdy zabraknie wyczulenia na niebezpieczeństwa płynące z pokusy odejścia od źródła tekstu. Trudności komentatora i tłumacza książek Quignarda stają się też udziałem czytelników. Tym, co ich łączy jest z pewnością fascynacja dziełem. Budzi ono respekt i działa na odbiorcę niczym spojrzenie mitycznej Meduzy. Trzeba w tym miejscu dodać, że motyw fascynacji, która pcha ofiarę ku tajemnicy i zarazem paraliżuje ją, jest wyraźnie obecny w twórczości Quignarda. Najwyraźniej jednak, strategia Meduzy staje się też jednym z wyrafinowanych środków wyrazu, którymi posługuje się autor.

W stronę źródła

Pragnienie, często nieokreślone lub niewyraźne, ekstaza, przerażenie, cisza – to tylko niektóre hasła stale obecne w rozważaniach na temat tego, co widzialne (obrazy), słyszalne (muzyka), wypowiedalne (mowa). Już na tym etapie należy jednak poczynić zastrzeżenie, że widzialne, słyszalne, wypowiedalne to tylko preteksty do postawienia zasadniczego pytania o sens. Nie pytano chyba dotąd Quignarda o jego ulubione słowo, ale wszystko wskazuje na to, że jest nim właśnie *sens*. Warto dodać, że „Sens” to nazwa miasta w Burgundii, w którym pisarz zamieszkał w 1996 roku, gdy zerwał większość społecznych więzi i odkąd, jak wyznał, wyłącznie czyta i pisze. Francuskie słowo *le sens* wskazuje zarówno na to, co racjonalne (kierunek, cel, znaczenie), jak i na to, co cielesne (zmysł). Tylko w milczeniu, powtarza wielokrotnie Quignard, objawia się sens. Pisanie bierze na siebie ciężar sensu, a ponadto, uspokaja mowę, redukuje nadmiar, ogranicza się do tego, co udźwignie pismo. Dyskurs Quignarda okazuje się podwójnie sensualny: poszukujący przedjęzykowego początku, witalnego źródła, a zarazem wyznaczający kierunek myśli i drażący sens. Odwołująca się do dźwięków, języka i wizualności refleksja francuskiego autora wymaga od czytelnika przede wszystkim oswojenia się ze specyficznym, chwilami aforystycznym tokiem narracji. Dopiero pokonanie tego, co Quignard sam nazwał „technicznym zakłopotaniem względem fragmentów” (*une gêne technique à l'égard des fragments*) pozwala czytelnikowi zadomowić się w opowieści, dość często zrywającej z linearnością wywodu. Jego *Małe traktaty* stanowią nie tylko studium, lecz także wizytówkę tego właśnie stylu, w którym bez wątpienia osiągnął mistrzostwo. Komentatorzy dzieł Quignarda zauważają, że giętkość takiej

formy narracji w pewien sposób ułatwia mu pisanie o tym, co i tak pozostaje niewyraźne. A „niewyraźne” (*ineffable*) to jeden ze znaków szczególnych tego autora. Pokawałkowana, rwana narracja pojawiająca się nawet w powieści, podkreśla niemożność snucia w pełni przewidywalnej, racjonalnej refleksji na temat tego, co przekracza granice rozumu. Wie o tym każdy, kto poza Quignardem czytał choćby Bataille’a. Gdy rzecz dotyczy transgresji, *sacrum*, śmierci i erotyzmu, to styl fragmentaryczny może okazać się dla pisarza jedynym możliwym wyborem. Trudno bowiem spodziewać się, że wywód tego rodzaju będzie podporządkowany regułom wynikania. Fragmentaryczność narracji nie stanowi jedynej osobliwości stylu autora *Małych traktatów*. Dużo trudniej przychodzi oswojenie się z Quignardowskim upodobaniem do enigmatyczności, neologizmów, wyszukanych figur retorycznych czy z ciągłymi poszukiwaniami źródłowego znaczenia słów. Quignard to czujny czytelnik. Dlatego też sam wymaga od swojego czytelnika pilnego śledzenia sygnalizowanych przez tekst tropów. Często prowadzą one ku starożytności, co wiąże się z bogatymi doświadczeniami Quignarda jako tłumacza Likofrona i komentatora Ajschylosa. Jego czytelnik powinien być uczniem, który niezawodnie zapamiętuje raz podaną lekcję. Jeżeli czytaliśmy Owidiusza, nie zdziwi nas wcale początek *Lekcji muzyki* Quignarda i zawarta tam sugestia, że człowiek pochodzi od żaby. Bez zdziwienia przyjmijmy też opowiadanie *Głos utracony*, w którym, zgodnie ze zwyczajem autora, nie pojawia się żaden przypis, ale wiadomo, że zrozumienie opowiadania w dużej mierze zależy od tego, czy (i na ile) pamiętamy początek *Lekcji muzyki*⁶.

Aby zrozumieć źródło, z którego czerpie Quignard, wystarczy prześledzić jego biografię. Matka pisarza pochodziła z rodziny filologów klasycznych, profesorów Sorbony, ojciec zaś – z rodziny muzycznej, co umocowało Quignarda zarówno w tradycji lingwistycznej, jak i artystycznej. Uczył się gry na organach i wiolonczeli, przez kilka lat studiował też rysunek. Ostatecznie ukończył studia filologiczne i filozoficzne, a jako uczeń Emmanuela Lévinasa przygotowywał rozprawę doktorską na temat *Statutu języka w refleksji Henri Bergsona*. Wydarzenia maja 1968 roku przerwały jego działania naukowe i praca doktorska nigdy nie została ukończona. Wtedy właśnie uczeń Lévinasa oznajmił mistrzowi, że porzuca aktywność badawczą na rzecz muzyki. Wrócił do rodzinnego Ancenis, by po ojcu przejąć posadę organisty. Niedługo później powstał pierwszy, znany esej krytyczny Quignarda, poświęcony miłosnemu poematowi *La Délie* XVI-wiecznego twórcy, Maurice’a Scève’a. Odtąd Quignard nieodmiennie powraca do muzyki, choć jego pisarstwo zasadniczo koncentruje się wokół mowy i języka. Za tą skłonnością nie kryją się jedynie eksperymenty związane z ekspresyjnymi możliwościami słowa, choć czytelnik może odnieść wrażenie, że Quignard właśnie te możliwości nieustannie sprawdza w praktyce. Jest to raczej namysł nad relacjami łączącymi język z tym, co stawia mu opór, ponieważ nie daje się wyartykułować. Wówczas z pomocą przychodzi Quignardowi to, co dźwiękowe, i to, co wizualne.

⁶ P. Quignard, „La voix perdue”, w: *Pascal Quignard: la mise au silence*, red. A. Marchetti, Ch. Vallon, Seyssel 2000, s. 7-34.

Obrazy, które sięją ciszę

„Trzy etapy – pisze Quignard o ideale malarstwa antycznego – wyrażają drogę od widzialnego ku niewidzialnemu. Malarstwo naśladuje najpierw to, co widzialne, następnie –piękno, w końcu naśladuje *to tes psyches ethos* (ethos psyche, moralny wyraz duszy, jej stan w chwili przełomowej). Jak wyrazić niewidzialne przez widzialne?”⁷ Odpowiedź na to pytanie Quignard wyczytuje z obrazów, które są fundamentem wielu jego opowieści. Tak jest w przypadku dzieł znanych polskiemu czytelnikowi: *Seksu i trwogi* oraz *Nocy seksualnej*⁸. Twierdzenie, że obrazy ilustrują tam tekst lub że tekst znajduje w nich dopełnienie, byłoby jednak sporym uproszczeniem. W ukończonym w 1980 roku traktacie *O związkach, które nie zachodzą między tekstem a obrazem* Quignard podkreśla, że ilustrowanie tekstu zabija słowa (*la mise en images tue les mots*), zabiera im to, co w nich abstrakcyjne, gdy usiłuje je przywrócić wymiarowi fizycznemu. Traktat zaczyna się od następującej opowieści:

Gustaw Flaubert przemówił szorstko do wydawcy, (...) który nalegał, by pewna jego powieść ukazała się w edycji ilustrowanej: ilustracja jest antyliteracka. Chce pan, by jakiś pierwszy lepszy imbecyl narysował to, czego ja za wszelką cenę nie chciałem pokazać?⁹

W tym samym traktacie czytamy: „Nie istnieje więź pomiędzy tekstem a obrazem (...) Pismo – jak każdy środek ekspresji – nie chce ulegać transpozycji, a znaki istnieją w nim po to, by zastąpić obiekt, którego już nie ukazują i który zniknął. Właściwością znaków pisma jest to, że nie pokazują tego, co oznaczają; one znaczą, panują w nieukazywalnym (*ils règnent dans l'immontrable*)”¹⁰.

Rola obrazów, którymi z upodobaniem posługuje się autor, wykracza poza prostą reprezentację. Jeżeli obrazy „przemawiają” do czytelnika, to nie dzięki mimetyczności, ale w sposób dużo bardziej wyrafinowany: przez nieobecność rzeczy¹¹.

Okazuje się jednak, że obraz jest dla Quignarda nie tylko autonomicznym (bo niedającym się przetransponować do rejestru pisma) sposobem ekspresji, lecz także bywa etapem przedślovnym. Wiele jego książek miało swój początek w myśleniu obrazami (*Seks i trwoga* – freski rzymskie, *Noc seksualna* – setki reprodukcji dzieł sztuki Wschodu i Zachodu od starożytności po współczesność). Poplamiony herbata rękopis *Wszystkich poranków świata* zdobi wykonany ręką autora rysunek przedstawiający karafkę wina i andruty. Nawiązuje on do obrazu jednego z ulubionych malarzy Quignarda, Lubina Baugin. Ten wizualny detal, zarówno w książce, jak i w wyreżyserowanym przez Alaina Corneau filmie, jest

⁷ P. Quignard, *Seksu i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 28.

⁸ Tenże, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

⁹ Tenże, *Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas*, traktat VII, *Petits traités I*, Gallimard, Paris 1997, s. 131.

¹⁰ Tamże, s. 131-132.

¹¹ Por. tenże, *La nuit et le silence*, Flohic, Paris 1995, esej poświęcony Georgesowi de la Tourowi. O milczących obrazach Quignarda pisze w swojej najnowszej książce Tomasz Swoboda. Zastanawiając się nad tym, czy Pascal Quignard jest duchowym spadkobiercą Georges'a Bataille'a, dokonuje on wnikliwej analizy quignardowskiego sposobu patrzenia i widzenia. Materiałem porównawczym są dla autora Bataillowskie *Łzy Erośa* i *Noc seksualna* Quignarda. Por. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 263-274.

elementem łączącym świat realny i nadprzyrodzony. Ilekroć w tekście i filmie pojawiały się andruty i wino, bohater opowieści, Monsieur de Sainte Colombe, spotykał się z duchem zmarłej żony. Na marginesie warto przypomnieć, że postać Lubina Baugina pojawia się we *Wszystkich porankach świata* wówczas, w scenie, podczas której mistrz i uczeń obserwują malującego artystę. Dla Marina Marais jest to niecodzienna lekcja muzyki:

- Postuchaj pan, jaki dźwięk wydaje pędzel pana Baugin.
- Zamknęli oczy i słuchali malowania. Potem pan de Sainte-Colombe powiedział:
- Nauczyłeś się techniki smyczka¹².

Czytelnik, który chce w pełni chłonąć poetykę *Wszystkich poranków świata*, powinien – poza twórczością Lubina Baugina – przestudiować także obrazy Georgesa de la Toura. Choć ten malarz, w przeciwieństwie do Baugina, bezpośrednio nie pojawia się w opowiadanej historii, to ona sama jest przesycona światłem i cieniem jego obrazów. Tak jak płomień świecy oświetla postaci na mallowidłach twórcy *Magdaleny czuwającej*, tak i milczący bohaterowie Quignarda tylko niekiedy wychodzą z cienia własnej tajemnicy. Cień i światło zamieniają się rolami, by to, co ukryte i zasłonięte wyrażało więcej od tego, co oczywiste.

Rehabilitacja drobiazgu

Quignard znajduje w obrazie przyczynę do opowieści; może nim być karafka z winem i andruty, pojedynczy gest a nawet „nic”. Francuskie słowo *rien*, którego początków autor szuka w łacińskim *res*, zyskuje status słowa-rzeczy i staje się godne uwagi. Opowieść pozwala na rehabilitację drobiazgu, na zatrzymanie w czasie detalu wspomnienia, snu, wyobrażenia i tego, co pozostaje właściwie niewyraźne. Pismo zyskuje dostęp do rzeczy umykającej, potrafi ją zatrzymać w doznaniu, ilekroć koncentruje się na detalu lub celebryje chwilę. Tę wyrazistość szczegółu widać w tych fragmentach narracji, które poprzedzają nagły zwrot akcji. Dzieje się tak chociażby w książce *Bukszpanowe tabliczki Apronenii Aviti*¹³. Zanim dojdzie tam do rozłączenia kochanków, Quignard pokazuje, jakby w powiększeniu, wybrane kadry ich ostatniej miłosnej nocy. Ogranicza się przy tym do użycia czasu przeszłego niedokonanego, który zatrzymuje trwanie mijających zdarzeń. Gdy o świcie bohaterka zostaje sama, z czułością analizuje już nie tylko minioną noc, lecz także swój stan ducha. *Ekstremalne nasycenie*, które, jak pisze autor, dała jej miłosna unia z kochankiem, pozwala Apronenii delektować się wspomnieniem nocy, mimo że odeszła w przeszłość wraz z pianem koguta. Dominique Rabaté, autor wspomnianej już monografii poświęconej Quignardowi, podkreśla, że ten zabieg „nadaje opisowi spowolnione i zmysłowe tempo. Każda czynność wydaje się trwać nieco dłużej, istnieć jakby sama dla siebie, oddzielona od innych”¹⁴.

¹² P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 36.

¹³ Tenże, *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Gallimard, Paris 2002, s. 42-43.

¹⁴ D. Rabaté, dz. cyt., s. 105.

Charakterystyczne dla Quignarda umiłowanie szczegółu upodabnia go niekiedy do myśliwego, który z drobiazgu wyprowadza wiedzę o tropionym celu. W posłowie do *Seksu i trwogi* tłumacz Quignarda pisze:

Łowy wymagają od myśliwego nie tylko wyjątkowej czujności, energii, prędkości, zwinności, doświadczenia, nosa. Jednym z warunków powodzenia jest umiejętność skrywania się. Łowi się w półcieniu, z ukrycia, w zaczajeniu, w wyczekiwaniu, w przykucu, nieostrożne wychynięcie myśliwego na światło naraża go na śmiertelne niebezpieczeństwo¹⁵.

Może właśnie dlatego najdogodniejszym momentem dla Quignardowskich łowów wydaje się noc, zwłaszcza że jego głównym celem jest odnalezienie obrazów brakujących i zakazanych.

Chcę zrobić krok w kierunku źródła trwogi przejmującej ludzi, kiedy myślą, kim byli, zanim ich ciała poczęły rzucać cień. Jeśli fascynację poprzedza brakujący obraz, to przed obrazem jest coś jeszcze: noc. Zagłębiam się w tę noc czernią barwiącą te strony¹⁶.

Tak pisze Quignard w przedmowie do *Nocy seksualnej*. Kto trzymał w rękach tę księgę-album, ten wie, że autor prowadzi tam podwójną grę: obrazem i wytaniającym się z niego słowem. Z czerni kartek wypływa biel liter. W ciemności rysuje się sens. *Noc seksualna* opowiada o obrazie poprzedzającym narodziny. Ta pierwsza z nocy stanowi jeden z Quignardowskich fantazmatów nieobecności. Trudno mówić o tym, w czym nie uczestniczymy jako aktywne podmioty; szczególnie trudno mówić o tajemnicy początku i o śmierci. To w ciemności początku i końca zaznacza się różnica, a nawet przepaść między słowem a rzeczą. Dlatego Quignarda nie interesuje podejmowanie prób nazywania rzeczy niepoznanych. Zbliża się do nich dyskretnie, dzięki ciszy pisma. Brakujące obrazy są poza zasięgiem mowy, skoro – rodząc się – jeszcze nie jesteśmy jej użytkownikami, a umierając – wymykamy się jej na dobre.

Uszy nie mają powiek

Zmysłem, który jako pierwszy budzi się w ciemnościach początku jest słuch. W ciemnej toni nocy macicznej byliśmy kształtowani przez dźwięki docierające do nas z ciała matki (bicie serca, oddech, krążenie krwi) i brzmienia świata zewnętrznego, w tym także słowa, które też były dla nas dźwiękami, zanim obciążył je sens. Z tego powodu, wobec dźwięków jesteśmy najbardziej bezbronni. Nie potrafimy zamknąć na nie uszu, tak jak zamykamy oczy na widok niechcianych obrazów. „Uszy – pisze Quignard w *Nienawiści do muzyki* – nie mają powiek”¹⁷. To właśnie niemożność ucieczki przed niechcianymi dźwiękami okazuje się jedną z przyczyn nienawiści do muzyki. Autor jako *advocatus diaboli* atakuje muzykę, której jest i był oddany przez całe życie. Widzi w niej żywioł, gdy sięga do jej mitycznych prapoczątków (Boutès, 2008, *La haine de la musique*,

¹⁵ K. Rutkowski, dz. cyt., s. 196.

¹⁶ P. Quignard, *Noc seksualna*, s. 11.

¹⁷ Tenże, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1996, s. 105.

1996). Widzi też w niej konkurencję dla słowa, ilekroć podkreśla, że stanowi ona czyste i wolne od refleksji doznanie. Wreszcie, dostrzega w niej sposób na odnalezienie własnej tożsamości i ujawnienie głosu wewnętrznego. Ten głos, choć najsilniej wybrzmiewa w muzyce (*Le nom sur le bout de la langue*, 1993, *La leçon de musique*, 1987, *Tous les matin du monde*, 1991), może przemówić także przez pismo.

„Pisać to mówić milcząc”, twierdzi Quignard. Pisanie jest uwolnieniem słów, które rosną w milczącym ciele. Piszący odsłania własną cielesność, ilekroć pisząc, odważy się być prawdziwy, a więc bezbronny, właściwie nagi. Efekt pisania, *le corps littéraire*, wyłania się z doznanych emocji, przeżytych rozmów, prześnionych snów i często ma swój początek w ciemności nocy. Większość osób piszących właśnie wtedy odnajduje potrzebną do tej czynności ciszę i samotność. Pisanie, zdaniem Quignarda, jest czynnością samotniczą, wypływa z milczenia, zupełnie jakby milczenie wobec świata musiało znaleźć sekretne ujście w pisaniu (wedle tej zasady powstaje przecież większość pamiętników). Co bowiem robić, skoro tajemnicy nie wolno nikomu powierzyć, a milczenie zaczyna sprawiać milczącemu fizyczny ból? Osobliwą odpowiedź przynosi scena z filmu Wong Kar Waia *Spragnieni miłości*. Ten, kogo dręczy trzymany na uwieczni sekret, powinien znaleźć drzewo, wyciąć w nim dziurę i do niej wyszeptać tajemnicę. A następnie zalepić dziurę ziemią. Tę samą funkcję u Quignarda pełni pismo, w którym wypowiada niewypowiadalne, licząc na to, że czytelnik nie tyle zachowa, ile przechowa tajemnicę, a może nawet zechce zgłębić jej sens.

Pragnienie milczenia

Projekt Quignarda opiera się na paradoksie. Z jednej strony, autor chce, by narracja zamieszkiwała czas w jego totalności, zapewniając, że jego trójwymiarowość istnieje w opisywanym przezeń doświadczeniu. Z drugiej strony, fantazmatem Quignarda jest to, co bezpowrotnie utracone („wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie”). Przestrzenią spotkania „utraconego” i „teraz” są pamięć i muzyka. Pismo nie sprawdza się jako metoda na odnalezienie minionego i w tym sensie projekt Quignarda okazuje się antyproustowski. Pismo skazuje na wygnanie, uzmysławia doświadczenie straty; jeżeli jest poszukiwaniem, to tylko takim, w którym nie ma szansy na odnalezienie utraconego ani też nadziei na jego powrót. Mimo tej wady, pismo przewyższa możliwości skazanej na niekompletność mowy. Rodzi się z selekcji słowa i jest jego poszukiwaniem. Temu doświadczeniu Quignard poświęca książkę *Imię na końcu języka*. „Mieć coś na końcu języka” (*avoir un mot au bout de la langue*) to doznawać udręki poszukiwania słowa, przy jednoczesnym odczuwaniu jego bliskości, a może nawet nieuchronności. Zdaniem Quignarda, to doświadczenie jest przypomnieniem stanu pierwotnej ciszy, językowej nocy, w której każdy człowiek był kiedyś pogrążony. Gdybyśmy zachowali w pamięci dziecięcy stan „braku języka”, być może rozwiązalibyśmy zagadkę różnicy między słowem a rzeczą. Dlatego właśnie, jak pisze autor, „słowo na końcu języka jest nostalgią za tym, czego język nie może uchwycić”. Dodaje: „słowo na końcu języka uświadamia nam, że mowa nie

jest dla człowieka czynnością automatyczną. Nie jesteśmy stworzeniami, które mówią tak, jak widzą”¹⁸. Tym rozważaniom towarzyszy sugestywny opis niemal cielesnej udręki tego, kto szuka słowa. Cisza wokół niego jakby pęcznieje. Ciało jest napięte i wyczekujące. Słowo odnalezione przynosi ulgę, rozluźnia mięśnie i przywraca spokojny oddech. Poetyckie natchnienie oddaje stan przeciwny do opisywanej udręki. Poezja to zdaniem Quignarda jedyny przypadek quasi-cielesnej rozkoszy, którą słowa sprawiają piszącemu. Poeta płynie wersem bez odczuwania oporu materii. „Aby stworzyć definicję wiersza, trzeba być może powiedzieć po prostu: wiersz jest przeciwieństwem słowa na końcu języka”¹⁹. Poezja to słowo darowane oraz jedyny, uprzywilejowany sposób mówienia i pisanania, wolny od udręki. (W tej uwadze ukrywa się dodatkowa wskazówka dla czytelników Quignarda. Jeśli przygodę z jego dziełem rozpoczniemy od przyjęcia założenia, że mamy do czynienia z tekstem poetyckim, to unikniemy sporów o sprzeczności zawarte w jego książkach. Ponadto bez trudu usprawiedliwimy też eksces, który zamieszkuje jego słowa, a przede wszystkim pozwolimy się prowadzić przez rytm i melodię tekstu.)

Co decyduje o wejściu w świat pisma? Niedostatki mowy i pragnienie milczenia. Quignard jakby świadomie popełnia coś w rodzaju *petitio principii*: pismo jest dla niego ratunkiem przed niedostatkami żywej mowy. Literatura godzi się na udrękę niemożności nazwania rzeczy. Piszący ucieka w ten rodzaj cierpienia, traktując ją jak mniejsze zło. Pismo ratuje przed mową. Quignard wspomina w swoich książkach o epizodach afazji, które opisuje głównie w kontekście doświadczenia straty (odejście ukochanej opiekunki) i młodzieńczego buntu (tajemnicze zamilknięcie w wieku 16 lat). Identyfikuje je jako momenty determinujące w wyborze pisarskiego powołania. Odejście ukochanej osoby sprawia, że jej imię staje się słowem uwięzionym w tęskniącym ciele. „To właśnie cisza mojego ciała posiadała tę moc, by przywrócić ją [utraconą osobę] do istnienia. Nie pisałem z powodu zachcianki, przyzwyczajenia, woli czy z racji profesji. Pisałem, aby przetrwać. Pisałem, bo to był jedyny sposób, aby mówić milcząc”²⁰.

Doświadczenie straty nieodwracalnej znajduje ukojenie nie tylko w ciszy pisma. Muzyka to druga metoda obrony przed kłopotami z istnieniem w cieniu doświadczenia straty. Główna postać *Wszystkich poranków świata*, Monsieur de Sainte Colombe, jest naznaczona szczególną postacią niepełnosprawności werbalnej. 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. Jedynym źródłem tej komunikacji pozostaje muzyka. Quignard sugeruje, że może trzeba porzucić mowę, by pozyskać muzykę. Podobna nauka płynie z wcześniejszej książki Quignarda, *La leçon de musique*, w której młody Marin Marais wyrzucony z chóru w okresie mutacji, tracąc swój chłopięcy głos, a tym samym – łączność ze swoim początkiem: sopranowym głosem matki,

¹⁸ Tenże, *Le nom au bout de la langue*, Gallimard, Paris 2004, s. 57.

¹⁹ Tamże, s. 73.

²⁰ Tamże, s. 62.

dzieciństwem i jego przedślovnymi strategiami komunikacji ze światem – czuje się zdradzony przez własne dojrzewające ciało. Utracony na zawsze głos, zastąpiony najpierw dziwnym beczaniem, a potem obco brzmiącym basem, domaga się jakiejś protezy, środka, w którym bohater odnajdzie swój dźwiękowy świat. Znajduje go w brzmieniu *viola da gamba*. To dzięki Marais wiola króluje w baroku. Quignard, wierny zapisom kronikarskim, podkreśla, że to Marin Marais rozszerzył możliwości tego instrumentu tak, by naśladował wszystkie fioritury i odcienie głosu ludzkiego. Fikcją literacką pozostaje opowieść o tym, że wiola stała się ratunkiem dla muzycznego młodzieńca. Kompozycja *Głosy ludzkie*, w której wiola naśladuje poruszony emocją głos, staje się dźwiękowym obrazem tego, co młody Marais miał utracić bezpowrotnie.

Głos u Quignarda stanowi łączniki między tym, co językowe, niosące sens, a tym, co czysto sensualne i cielesne; między werbalnym komunikatem i ciałem, z którego (lub do którego) płynie komunikat. Autor wielokrotnie przypomina, że zanim staliśmy się istotami językowymi, wyczuwaliśmy intencję zakodowaną w głosie i geście. Zdaniem Quignarda mowa, język ojczysty czy obcy, na zawsze oddala nas od źródła, początku kształtowania się sensu, który instynktownie wyczuwa *in-fans*. Jest on co prawda pozbawiony mowy, ale za to obdarowany witalną siłą, jakiej już nigdy potem, jako istota językowa, mieć nie będzie.

Słowo ostateczne

Cielesne jest też samo doświadczenie muzyki. W jednym z najciekawszych Quignardowskich opisów zostaje ono przyrównane do utraty kontroli nad własnym ciałem. Słuchanie jest zgodą na bycie niesionym przez nurt, jest jak rzucenie się do wody. Słuchacz to pływak-nurek. Z takim opisem spotykamy się w książce *Boutès* z 2008 roku. Dwanaście lat po *Nienawiści do muzyki* ukazuje się opowieść o zanurzeniu w dźwiękach, w której pisarz anonsuje, że to ostatnia jego książka poświęcona tej tematyce. Zaznacza, że kreśli w niej słowo ostateczne, czyli swoistą muzyczną „mowę końcową”. Trudno w to uwierzyć, czytelnicy Quignarda zdążyli się już bowiem przyzwyczaić do roli muzyki w jego książkach: dał jej prymat nad obrazem i mową, a nawet uczynił z niej coś na kształt filozofii pierwszej. Jeśli wierzymy, że w książce *Boutès* Quignard rzeczywiście wypowiada się na temat muzyki po raz ostatni, to powinniśmy tę wypowiedź potraktować jak testament.

Bohaterem opowieści jest młodzieniec o imieniu Boutès, który uległ śpiewowi Syren i rzucił się do morza. To nie była decyzja, ale odruch. Zestrojenie się z odwiecznym *basso continuo* wody, wyzwolenie od przyciągania ziemskiego, przyjemna redukcja czy nawet utrata wagi ciała, zgodą na to, by być niesionym przez nurt. Tak można opisać zarówno doświadczenie tego, kto rzuca się do wody, jak i Quignardowskie zanurzenie w muzyce. Figurę pływaka, który oddaje swoje ciało nurtowi muzyki, można zobaczyć na sarkofagu w piwnicy małego muzeum w Paestum. To z tego antycznego malowidła Quignard wywiódł opowieść o swoim bohaterze. Przeciwstawił tę postać Orfeuszowi i Odyseuszowi, którzy w interpretacji autora uosabiają racjonalne podejście do śpiewu Syren. Rozsądny Orfeusz nie dał im się zaskoczyć. Jak podaje przytaczany przez

Quignarda Apollonius z Rodos, jego bronią w muzycznym pojedynku z Syrenami była gitara, w której struny energicznie uderzał plektronem. Quignard komentuje, że to, co ludzkie i wykalkulowane odniosło zwycięstwo nad tym, co zwierzęce, prymitywne. Trudno nawet nazwać to zwycięstwem, skoro Orfeusz nie słuchał muzyki Syren, lecz zagłuszał ją. Dlatego też Quignard zdaje się gardzić metodą Orfeusza. Tłumaczy fragment poematu *Argonautica*, w którym Apollonius z Rodos dostarcza mu argumentów przeciwko grającemu na gitarze muzykowi. Otóż Apollonius z Rodos sugeruje, że Orfeusz dokonał czegoś w rodzaju muzycznego gwałtu. Użył siły, która zdominowała śpiew Syren. Quignard gotów jest postrzegać tę scenę szerzej i zobaczyć w niej metaforę walki pierwiastka męskiego (*virile*) z pierwiastkiem żeńskim. Rozsądkiem wobec czarownego śpiewu wykazał się także Odyszeusz, który jako jedyny śmiertelnik słuchał i przetrwał, ale tylko dlatego, że był przywiązany do masztu łodzi. Potraktował śpiew Syren z należytą ostrożnością. Boutès nie zachował się tak roztropnie, bo jego serce „płonęło pragnieniem słuchania” i sterowało jego działaniami. Quignard zdaje się pochylać taką postawę wobec sztuki. Słuchać prawdziwie to oddać się dźwiękom – oto jedna z kluczowych myśli ostatniej muzycznej książki Quignarda. Można dodać, że podobnie bywa z lekturą: czytać prawdziwie to płynąć z nurtem tekstu. W obu przypadkach, słuchania muzyki i lektury, liczy się ufne oddanie, brak asekuracji, porzucenie bezpiecznego, analitycznego dystansu. Zanurzenie w muzyce jest jednak bardziej zmysłowe; „muzyka niczego nie przedstawia, nie od-wzorowuje; ona od-czuwa (*La musique ne re-présente rien: elle re-sent*)”²¹. Dlatego też oddanie się jej może być totalne i może wykraczać poza rozumienie.

Powołując się na Apolloniosa z Rodos, autor *Boutès* głosi, że są dwa rodzaje muzyki: pierwsza jest zatraceniem, druga, ludzka i uporządkowana, była bronią rozważnego Orfeusza; tylko ona umożliwia powrót z nurtu dźwięków do nurtu życia. Jednak tylko pierwsza sięga tego, czego nigdy nie dotknie myśl. „Muzyka – pisze Quignard – myśli tam, gdzie myśl się lęka. (...) Dlaczego muzyka potrafi wejść w głąb bólu? Bo w nim mieszka (*Là où la pensée a peur, la musique pense (...) Pourquoi la musique est-elle capable d’aller au fond de la douleur? Car elle y git*)”²².

Muzyka u Quignarda jest ciemną tonią. W niej należy dopatrywać się nie tylko kresu, lecz także nocy sprzed narodzin. Wracamy tu do punktu wyjścia, do dźwięków słyszanych jeszcze w łonie matki, do dźwięków wcześniejszych od obrazów i słów. Nurek przypomina o obrazie nocy macicznej. Nieostrożny, podległy pierwotnemu instynktowi *Boutès* rzuca się do wody, by powrócić tam, skąd przybył. Ta poruszająca opowieść doskonale nadaje się na efektowne zamknięcie historii muzyki według Quignarda. To w muzyce i przez muzykę *Boutès* odnajduje swój przedjęzykowy początek i swoje źródło. Łączy się z nim, czyli łagodzi tęsknotę za *wyrażeniem niewyraźnego*, za powrotem do tego, co minęło bezpowrotnie. Nie ma tu *happy endu* ani nadziei na terapeutyczną moc dźwięków. W tak jednostronnej wizji muzyki tkwi pewna słabość, której nie wybacza się Quignardowi-erudycie, choć usprawiedliwia się ją w przypadku Quignarda-poety. Otóż uczonemu można by zarzucić, że ignoruje fakty, gdy

²¹ P. Quignard, *Boutès*, Galilée, Paris 2008, s. 21.

²² Tamże, s. 19.

zapomina o uzdrawiającej mocy muzyki. Taką formę krytyki serwuje Quignardowi autor filozoficzno-muzykologicznego traktatu *L'altération musicale*, Bernard Sève²³. W rozdziale poświęconym związkom muzyki z cielesnością, zarzuca autorowi „nienawiści do muzyki”, że nie dostrzega pozytywnego, muzycznego potencjału, który słuchaczowi przynosi wyzwolenie, ukojenie. Zarzut ten można oczywiście uznać za bezzasadny, bo wypływa spoza systemu, którym operuje Quignard-artysta. Dla niego muzyka doskonale sprawdza się w roli tajemnicy i źródła zatracenia. Poetycki projekt mrocznych poszukiwań tego, co minęło bezpowrotnie, potrzebuje takiej enigmatycznej sojuszniczki. Inny zarzut (częściowo związany z poprzednim) mógłby sprowadzać się do tego, że Quignard rezygnuje z licznych trudności, dzieląc muzykę jedynie na dwa rodzaje: ludzką, wykalkulowaną i pierwotną, żywiołową. Nie trzeba tłumaczyć, dlaczego pójście tropem Apolloniosa z Rodos skazuje czytelników na ogromne uproszczenie. Quignard każe im wybierać: albo zatracenie (i taniec na linie nad przepaścią), albo zimną, abstrakcyjną dźwiękową arabeskę. „Której muzyce słuchasz?” – zdaje się nas pytać autor. Uproszczenie polega na sprowadzeniu nieobjętego bogactwa muzyki do prostej alternatywy. A przecież muzyka nie jest tylko *albo* ludzka i zwierzęca, *albo* nieokiełznana i wykalkulowana, lecz także w ogromnej większości godzi tego rodzaju przeciwieństwa. Bywa bowiem zarazem racjonalna i irracjonalna, apolińska i dionizyjska, gdyż dialektyka wpisana jest w jej naturę. Quignard jednak brnie w skrajności i formułuje radykalne sądy pewnie dlatego, że ich retoryczna moc jest porażająca. I na tym między innymi polega uwodzicielska gra, którą autor prowadzi z czytelnikiem. Słowa Quignarda pe-tryfikują odbiorcę niczym Meduza, budzą sprzeciw, bulwersują, lecz z jakiegoś powodu nie można przestać ich czytać.

Jeżeli historia Boutès miałyby nam posłużyć do sklasyfikowania Quignardowskiej wizji muzyki (i szerzej – sztuki), to można by postrzegać ją jako koncepcję emocjonalistyczno-sensualistyczną. Jednak próby tego rodzaju klasyfikacji są obce samemu Quignardowi, który zachowuje bezpieczny dystans wobec wszelkich metodologii i systemów. A skoro tak, to wpisywanie twórczości autora *Boutès* w ramy jakiegokolwiek znanej teorii estetycznej byłoby dużą niefrasobliwością. Nie mamy tu bowiem do czynienia z chłodnym, teoretycznym namysłem nad sztuką, choć trzeba przyznać, że Quignard wielokrotnie wypowiada się o niej jako uczonego poszukiwacz jej źródeł. Częściej jednak przemawia z głębi doświadczenia, które przed czytelnikiem otwiera estetyczno-metafizyczny wymiar. I na tym polega wyjątkowość tego artystycznego projektu myślenia o sztuce i egzystencji.

Anna Chęćka-Gotkowicz: In Pursuit of Speech, Music and Body adventures: Sensual Discourse of Pascal Quignard

The article below is a reconstruction of these connections between language, image and music, which in Quignard's output reveal a unique, sensual aspect of experiencing art. Through this experience, the subject reaches the mystery

²³ B. Sève, *Altération musicale ou Ce que musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris 2002, s. 148.

of its own origin, eroticism and death. A starting point for the author is the presentation of the biographical context of the French writer's output. Against this background, there appear analyses of Quignard's key issues, such as the expressive potential of speech or the precedence of music over the visual and the verbal. The purpose of the article is to show the novelty of Quignard's perception of art and existence. The artistic character of his writing precludes putting him into the framework of any specific methodology or philosophical system. However, there is no doubt that Quignard's work can be recognized as an inspiring reading for aestheticians, cultural studies experts and all sensitive recipients of art.