

NOC JĘZYKA. PASCALA QUIGNARDA PROJEKT LITERATURY¹

JAKUB MOMRO*

Fascynacja to martwy punkt języka.

*Pascal Quignard*²

Kochać znaczy znajdować rozkosz w widzeniu, dotykaniu, czuciu wszystkimi zmysłami, z tak bliska jak tylko można, istoty ukochanej i kochającej.

*Stendhal*³

Sztuka nie należy do żadnego czasowego porządku. Jak sam czas jest bezkierunkowa i bezstronna. Nie zna postępu, kapitału, wieczności, miejsc, centrum, stolicy, linii frontu. To strefa między przyptywami a odpływami.

*Pascal Quignard*⁴

1. LAMENTACJA

W święcącym niegdyś tryumfy popularności, zrealizowanym na podstawie powieści Pascala Quignarda⁵, filmie *Wszystkie poranki świata* znajduje się jedna scena dobrze podsumowująca artystyczny projekt francuskiego pisarza. Rzecz

* Jakub Momro – dr, Wydział Polonistyki UJ, Instytut Badań Literackich PAN.

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora, na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00315.

² P. Quignard, *Seks i twoga*, przeł. i posłowiem opatrzył K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 6 (dalej jako ST). Posłowie tłumacza zawiera niezbędne dane biobibliograficzne dotyczące francuskiego pisarza.

³ Stendhal, *O miłości* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), wstęp M. Żurowski, Warszawa 1982, s. 75–76.

⁴ P. Quignard, *Albucjusz*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2002, s. 129 (dalej jako A).

⁵ P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1997. Film powstał w 1991 roku, wyreżyserował go Alain Corneau, a także wraz z pisarzem stworzył scenariusz.

rozgrywa się pod koniec siedemnastego wieku i dotyczy relacji Marina Marais i Jeana de Sainte Colombe'a, relacji najklasycyzniejszej z możliwych, czyli mistrz-uczeń. Młody artysta chciałby osiąść tajniki owianej legendą gry Colombe'a na wioli, ten zaś po śmierci ukochanej żony pogrąża się w coraz bardziej skrajnych stanach melancholii oraz mizantropii i nie chce już nikogo widywać. Losy związku obu artystów są burzliwe i wydaje się, że ostatecznie dochodzi do całkowitej separacji bohaterów. Tymczasem tuż przed śmiercią starego mistrza Marais staje się jego powiernikiem, jednak nie tylko słynnych manuskryptów z nutami, lecz przede wszystkim tajemnicy muzyki. Marais pyta więc najpierw wprost o jej substancję, jednak otrzymuje jedynie negatywne odpowiedzi. Wreszcie, komentując milczenie mistrza, przedstawia coś w rodzaju metakomentarza, który dotyczy filmowego świata. Istnieliśmy, powiada, „gdy byliśmy nie narodzeni, gdy trwaliśmy bez oddechu i bez światła”. Po tej uwadze dochodzi do pojednania między muzykami i wybrzmiewają ostatnie, wspólnie zagrane dźwięki. Stary mistrz może umrzeć.

Jest to scena lamentacji, jednego z bodaj ulubionych gatunków Quignarda. Co jednak się w niej opłakuje? Z pewnością nie tylko, oczywistą, niedostępność muzyki, odporną na wszelkie dyskursy, ani sam niewypowiadalny ładunek afektywny, jaki niesie ona ze sobą. Lamentacja stanowi taki rodzaj użycia języka, który pozwala opłakiwać to, co bezpowrotnie upłynnia się w przeszłości, świat umykający, którego nie można już w żaden sposób przedstawić. Wcześniej, w innym kontekście, w filmie pada zdanie: „Wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie”. Lamentacja to również dyskurs obejmujący chwilę naszych narodzin, której nie pamiętamy, ale w cieniu której żyjemy niczym w ciemnym świetle traumatycznego widma. Ta pierwotna strata obejmuje sztukę, czy – ujmując rzecz możliwe najszerzej – samą muzykę, samą mowę, sam obraz. Ten pierwotny brak wynika z głębokiej anachroniczności sztuki (a literatury zwłaszcza) pojmowanej jako sposób artykulacji egzystencji, jej przygodności, jej przypadkowości; sztuka jest więc zawsze spóźniona na to, co już się wydarzyło w życiu i co ostatecznie przepada w mroku zapomnienia.

Hegel, aby opisać tę dialektykę wspomnienia i kulturowej amnezji, używał figury ciemnego szybu niepamięci, w którym wszystko ginie i z którego podmiotowość tylko dzięki własnej woli może wydobyć element znaczący⁶. Ale ów element dla Hegla pozostaje sensowny jedynie wtedy, gdy może zostać zamknięty w pojęciu, czy szerszej: wypowiedziany w języku. Quignard wychodząc niemal od tego samego określenia pozycji nowoczesnego podmiotu co Hegel, zastanawia się nad sytuacją, w której pojęcie przestaje pracować na rzecz świadomej siebie subiektywności. Posiłkując się psychoanalizą, pyta o to, jaki rodzaj i jaka treść wyparcia stoi u podstaw języka naszej współczesności, a więc pyta także

⁶ G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, s.420–424.

o losy tych idiomów, których istotność i wpływ się zatarły. Ale to w nich właśnie, zdaniem francuskiego autora, należałoby poszukiwać tego, co definiuje naszą aktualność. Paradoksalnie: wskazując na tradycję pozornie całkowicie odległą, jest Quignard absolutnie współczesny i nowoczesny. Jak zwykł mawiać Baudelaire, tylko ten prawdziwie uczestniczy w świecie *modernitas*, kto pozostaje kilka kroków za światem wydarzeń dziejących się jemu współcześnie. Autor *Albucjusza* w swoich tekstach opłakuje nie tylko świat starożytnych, nie tylko wydobywa z „ciemnego szybu” znaki innych tradycji, ale również pisze lament na temat naszej współczesności, epoki, w której człowiek zapomina o własnej krytycznej, dyskursywnej, wizualnej i audiosferycznej historii.

W przywołanym wyżej filmie scena pojednania rozgrywa się w przyciemnionym świetle, w którym dostrzegamy jedynie dłonie bohaterów. Jak pokazuje w swoim wielosłownym dziele Quignard, także literatura oraz możliwe dzięki niej paradoksalne wyrażanie tego, co pozostaje nieuchwytnie w mowie, rozpoczyna się w nocy, w owym jednolitym, monochromatycznym świecie, w którym, jak mówił Hegel, „wszystkie krowy są czarne”. Dla Hegla taki świat był wezwaniem do wysiłku dialektycznej pracy ujmowania rzeczywistości jako dyskursu, zaś sama ta praca była możliwa dzięki zdolności człowieka do „patrzania temu, co negatywne, prosto w oczy”. Literatura, którą Quignard rozpisuje na tyle gatunków to sieć dyskursów, umożliwiających nazwanie tej negatywności. Innymi słowy, noc literatury to nie tylko skrótowe ujęcie przestrzeni literackiej, w której podmiot opłakuje stratę świata, ale również sfera chaosu języka, chaosu, w którym rozpoczyna się ruch radykalnej – źródłowej i oryginalnej – inwencji.

2. SCENA NIEWIDZIALNA

Z pewnością najważniejszą i obudowaną przez pisarza wieloma komentarzami figurą tej negatywności jest dość idiosynkratycznie rozumiana scena pierwotna. Quignard odnosi się do niej w zasadzie we wszystkich eseistycznych książkach. Jednak z pewnością najważniejsza z nich to *Noc seksualna*, charakterystyczne dla francuskiego pisarza połączenie eseju, baśni, opowiadania, uczonej filozoficznej rozprawy, którym towarzyszy niezwykle bogaty i piękny materiał wizualny. Przyjrzyjmy się przez chwilę punktom wyjścia analiz Quignarda.

W klasycznej wykładni psychoanalitycznej scena pierwotna jest fundamentalnym doświadczeniem podmiotowego opóźnienia, egzystencjalnej niewczesności oraz traumatycznym doznaniem alienacji. W opisywanym przez Freuda przypadku *Człowieka od Wilków* pierwotnym raniącym wydarzeniem, które odkrywane jest w procesie terapii i pracy interpretacji snów, okazuje się podpatrzony przez dziecko stosunek rodziców, *coitus a tergo* – dziecko postrzega ów stosunek jako wyraz czystej przemocy ojca wobec matki, zauważa jej uległość oraz ostatecznie okrutny wymiar współistnienia ludzi, wymiar, który wywołuje rozwijający się przez lata lęk. Podstawowy problem ze sceną pierwotną jest jednak nie antropo-

logiczny, lecz strukturalny. Freud uważał bowiem, że początek ontogenetyczny i filogenetyczny stanowi istotne wydarzenie (choćby miało ono charakter mitu), zachodzące zanim jakakolwiek forma znaczeniowa czy semiotyczna może się pojawić w świadomości⁷. Ten opór wymierzony przeciwko dyskursowi, wpisany w układ sceny pierwotnej, wywołuje szczególną dialektykę czasu, która określa egzystencję. Mówiąc w skrócie, z jednej strony traumatyczne wydarzenie zostaje rozpoznane i zinterpretowane dopiero poniewczasie, a więc jako zwłoka integrującej się jednostkowości, z drugiej – to sama odroczone interpretacja tworzy charakter i strukturę tej traumy (np. poprzez fantazje retrospektywne, odgłosy, obserwowaną kopulację zwierząt itd.).

Na podstawowym poziomie francuski pisarz postępuje zgodnie z ustaleniami Freuda. Świat niewidzialnej nocy okazuje się więc rzeczywistością nocy seksualnej, prezentującej się jako tabu przestrzeni, w i z której narodził się człowiek. Quignard przenosi jednak pojęcie pierwotności na drugi brzeg psychoanalitycznej dialektyki „naznaczenia wstecznego” i pokazuje jego charakter ontologiczny. Robiąc to, zdaje się powtarzać pytanie dziecka, które chce uzyskać wiedzę na temat własnych narodzin, ich sensu, wyznaczanego przez nie porządku życia; zastanawia się nad koniecznością istnienia różnicy seksualnej, która poprzedza nie tylko wszelką wypowiedź o świecie, ale również wszelki obraz. Ostatecznie pisarza zajmuje więc kwestia: skąd się wzięliśmy i jak może wyglądać scena, która dała nam początek.

Aby rozwiązać ten problem, Quignard podważa zakaz przedstawienia wpisany w pojęcie czy figurę nocy seksualnej. Jej niewidzialność nie podlega bowiem prawu reprezentacji, lecz prawu imaginacji, którą autor *Wszystkich poranków świata* rozumie zarazem etymologicznie, filozoficznie i lingwistycznie:

Łacińskie słowo *imago*, od którego pochodzi imaginacja, oznaczało wymodelowany woskiem łeb naturalnego zwierza, przenoszony na głowę martwego ojca. Przekręcony o ćwierć obrotu w prawo łeb byka stał się literą alfa⁸.

Widać tu doskonale sposób myślenia Quignarda, który od mikrologicznej faktografii przechodzi do genezy języka. Wyobraźnia działa w porządku zmysłowości samych znaków, z których powstają inne znaki, obejmujące pierwotne doświadczenie przekraczające obraz i słowo. Inaczej mówiąc, imaginacja to ekspozycja aporii, polegającej na równoczesnej pierwotności i mediacyjności; to jednoczesna artykulacja przedstawienia, jak i jego dekonstrukcja. Niczym „przekręcony o ćwierć obrotu łeb byka”, zniekształcony formalnie język tworzy własne figury. Posługując się tak rozumianym językiem, Quignard poddaje twórczej destrukcji zastaną lub przywraca życiu niemal niesłyszana tradycję,

⁷ S. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej* [w:] tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2000, s. 119–134.

⁸ P. Quignard, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 122 (dalej jako NS).

z której wyłaniają się nowe, nieoczekiwane tekstowe idiosynkrazje oraz idiomy. Z tych właśnie powodów autor *Nocy seksualnej* jest ze współczesnych pisarzy najbardziej rzymski⁹, wymyka się bowiem mitycznemu wzorcowi kastracyjnemu: pisze, przekraczając fantazmat logocentrycznego Ojca, pojmovanego jako władca dyskursu i wybierając zamiast systemu pojęć ciało jako czułą powierzchnię, która jest sferą dotyku świata¹⁰. Wprawdzie w *Albucjuszu* dowiadujemy się, że „jesteśmy tylko szczątkami naszych ojców” (A, 107), ale ta „resztką” nie jest pozostałością po jakiejś Idei (np. Idei Ojca), lecz stanowi samowystarczalny ślad czyjejs konkretnej obecności: cielesnej, materialnej, zmysłowej.

Orzucenie przez Quignarda mitu Ojca i próba wypracowania formuły życia wymancypowanego prowadzi go wprost do problemu nieobecności. Dlatego właśnie tak ważna dla pisarza jest geneza tego, co niewidzialne, a co stoi u podstaw ludzkiego losu, naznaczonego skazą skończoności. Dla Quignarda w pierwszym rzędzie scena pierwotna posiada wymiar wizualny i językowy, a więc taki, który pozwala postawić pytania: czy możemy cokolwiek dostrzec z naszych początków i czy możemy coś o nich powiedzieć. Zarazem jednak kwestie te odnoszą się do sfery, by tak rzec, najgłębszej ontologicznie: co może się zjawić w polu ludzkiej percepcji, zanim swoje miejsce zajmie władcza świadomość, co poprzedza postrzeżenie, co istnieje, ale nie podlega prawu dyskursu i reprezentacji. Pierwsza możliwa odpowiedź brzmi tak oto:

Ta scena poprzedza jeszcze nieistniejące ciała w niej właśnie stwarzane, ona je figuruje, ona je portretuje. Taki jest prawdziwy sens światłocienia [NS, 21].

A zatem figuratywność w sztukach wizualnych jest równorzędna wobec retorycznego odkształcenia samej mowy, za pomocą której pisarz stara się opowiedzieć historię naszych początków: ową filogenezę i ontogenezę. Oglądane u dawnych mistrzów *chiaroscuro* to zatem nie tylko wyrafinowana technika malarska, lecz również plastyczny wymiar egzystencjalnej pierwotności, która nie mieści się w rygorystycznym dyskursie pojęć. A jednak pierwotność, albo lepiej w tym przypadku powiedzieć, prymitywność istnienia jest „od zawsze już” naznaczona, minimalnym choćby, zapośredniczeniem w określonym obrazie lub w pewnej figurze języka. Myśl Quignarda jest pod tym względem niezwykle bliska rozważaniom Georges’a Bataille’a, który rozprawiał o dialektyce tego, co bezformne i chaotyczne oraz tego, co racjonalne, pojęciowe, co przemawia swoją oczywistością i jasnością¹¹. Z napięcia między tymi elementami nie rodzi się jednak żad-

⁹ Por. S. Wróbel, *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezny*, „Twórczość” 2007, nr 12, gdzie Quignard jako twórca usiłujący pisać pod prąd tradycji edypalnej, jest kluczowy.

¹⁰ Pojęcie to rozumiem za: J. Derridą, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris 2000.

¹¹ Por. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995.

na klarowną syntezę: mrok tego, co bezforemne stanowi nieredukowalny element ludzkiego doświadczenia, nie tylko dlatego, że konstytuuje dyskurs rozumności (będąc jego koniecznym negatywem), ale dlatego, że sam jest pewną formą obecności, stanowiącą „część przeklętą” języka „dziennego”¹².

Niemożliwość pomyślenia granicy między kształtem a bezforemnością odsłania jeszcze jedną z bodaj istotniejszych kwestii w projekcie Quignarda. Scena niewidzialna to scena anachroniczna. Oznacza to, że jest ona miejscem, w którym niepojmowalne początki pokazują „nadchodzenie-w-obecność”¹³ samej śmierci – uprzedniość narodzin względem świadomości oraz języka spotyka się w scenie pierwotnej z bezradnością wobec skandalu umierania i rozpadu tego, co pojedyncze, a więc zarówno niepowtarzalne, jak i osobliwe. To śmiertelna strona niewidzialności i bezforemności:

Na niewidzialnej scenie, wśród wewnętrznej nocy, panuje niefiguratywność. Postury cielesne powstają i błędą w niefiguratywności [NS, 31].

Co jednak oznacza ów brak figuracji? To, że nosimy w sobie ładunek pierwotności rozumianej jako zwierzęcość. Quignard w wielu miejscach mówi o naszym podobieństwie do małp. Tu również słyhać niezbyt odległe echo myśli Bataille’a. „Małpa” jest wypartym obrazem człowieka, naszej antropologicznej, skalającej i dumnej opowieści, w której każda forma natury musi zostać przepracowana i zniesiona w systemie języka i pojęć. „Małpa” to *imago*, mimetyczna, ale nie imitacyjna odbitka tego, co w nas tkwi, a czego nie możemy ani wypowiedzieć, ani w żaden sposób przedstawić; to niepodlegające prawu reprezentacji marzenie sennie mówiące o dostępie do źródła czystej energii życia¹⁴. Dlatego w twórczości autora *Albucjusza* tak wiele genealogii rozumianej zarówno na sposób lingwistyczny, jako etymologiczne poszukiwania zaginionych źródeł współczesnego języka, jak i filozoficzny czy antropologiczny, jako odkrywanie i wynajdywanie „innego” początku ludzkiej obecności. W ten sposób powstaje oryginalny dyskurs o *imago*, a więc obrazie, rodzącym się jako praca materialnej i morfologicznie zmiennej mimetyczności. Innymi słowy, niewidzialna scena prymitywna to zarówno początek zaburzony przez czas interpretacji, jak i źródło potencjalnych niereprezentacyjnych wizerunków ludzkiej kondycji. Powiada Quignard:

¹² Zob. G. Bataille, *Część przeklęta*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.

¹³ Pożyczam pojęcie „wchodzenia-w-obecność” od Jeana-Luka Nancy’ego. Por. J. L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris 1996.

¹⁴ „[...] zwierzęciu, małpie, której zmysłowość bywa nieokiełznana, obcy jest erotyzm. Obcy w tej mierze, w jakiej brakuje jej świadomości śmierci. Z kolei właśnie dlatego, że jesteśmy ludźmi, że żyjemy w ponurej perspektywie śmierci, znamy też bezbrzeżną przemoc, rozpaczliwą przemoc erotyzmu”. G. Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 40.

Powiedzmy po grecku: scenografia oniryczna pozostanie na zawsze „aikoniczna”. Jednocześnie „ikonoklastyczna” i „ikonopoietyczna”. Trwoga w tej scenie jest tak wielka, że pysk bratniej małpiatki zastępuje „twarzą” (figurą niefiguralną). W tym sensie człowiek stanowi jedyny niefiguralny gatunek zwierzęcy. Gatunek ludzki przechowuje nienawiść do ludzkiego podobieństwa, ponieważ nosi w sobie trwożliwą pamięć o małpim grymasie [NS, 60].

Nowoczesność we wszystkich swoich odmianach, zauważa Quignard, jest uwikłana w tę dialektykę świadomościowej autonomii i zwierzęcej podległości. Po jednej stronie subiektywność, która mierząc się ze śmiercią, stara się odczarować złowrogi, milczący świat, po drugiej – wierność prawdzie popędu, który przecina na wskroś podział na to, co biologiczne i to, co kulturowe. Noc niewidzialna ustanawia więc rzeczywistość w pełni obecną, chociaż nieujawniającą się przez pośrednictwo żadnego języka. Ale również i wytwarzany przez nią obraz jako taki okazuje się w tym przypadku jedynie protezą patrzenia – staje się fantazmatem wzroku i w konsekwencji poznania.

Można powiedzieć, że jeśli fantazmat jest obrazem obrazu, to Quignard jest pisarzem fantazmatu po trzykroć¹⁵. Po pierwsze, interesuje go geneza w sensie językowym, wizualnym, dźwiękowym i antropologicznym, ale jego pisanie poświadcza niemożność dotarcia do tak rozumianego początku. Byłby to fantazmat źródłowy. Po drugie, francuskiego pisarza zajmują wszelkie formy i figury obrazujące elementy rzeczywistości, które mogą zostać uznane za obraz tego, co pierwotne: obrazy seksualne, wyobrażenia na temat stanu sprzed narodzin, jak i same narodziny. Byłby to fantazmaty początków. Po trzecie, obydwa wcześniejsze obrazy składają się na pewnego rodzaju dialektyczne odwrócenie: Quignard badając symboliczno-cieleśne światy „sprzed narodzin”, pokazuje również początki naszych fantazji na temat pierwotności. Byłby to źródła fantazmatu. Co więc mówi scena niewidzialna? Jedną z kluczowych odpowiedzi Quignard odnajduje w logice marzenia:

Jacques Lacan uważał, że piekło odsłania to, o czym wszyscy marzą. Wszystkie fantazmaty przywołują piekło, starają się piekło wcielić w życie. W głębi pożądania króluje masochizm. W głębi rozkoszy tkwi żądza pasywności, chęć poddania się doznaniom, rozptynięcia się, unicestwienia [NS, 118].

A zatem marzenie to obraz podniesiony do kwadratu, z jednej strony odsłaniający własną wirtualną właściwość, z drugiej otwierający na przestrzeń traumatycznego Realnego, wobec którego kapituluje każdy język¹⁶. Wirtualności

¹⁵ Por. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris 1985.

¹⁶ Quignard tak pokazuje genealogię nowoczesnego ujęcia Realnego: „Chaos Greków, *abyssus* Rzymian, *tehom* Hebrajczyków był jednocześnie ciemnością z braku promieni oraz pomieszaniem: *amorpehia, informitas*, z powodu wzburzenia wód” [NS, 206]. Por. P. Quignard, *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris 2002.

nie należy w tym wypadku rozumieć jako nierzeczywistości, czy potencjalności, która zawiera w sobie pewne możliwe do zrealizowania scenariusze. Przeciwnie, jak powiada Quignard, fantazmat jest wirtualny dlatego, że utrzymuje w mocy pewną życiodajną fikcję, bez której nie możemy się obyć. Tą fikcją jest miłość. To ona właśnie ratuje przed pragnieniem realizacji marzenia absolutnego, o którym mówił przywołany Lacan, jako fantazji na temat wcielenia w podmiot popędu śmierci. To ona uruchamia metamorfozę w samych ciałach: doznających, czujących, zranionych, zróżnicowanych, niedoskonałych. To ona wreszcie wybudza ciała z zabójczej pasywności, nie tylko pozwalając dostrzec różnice między podmiotami, ale również zobaczyć strukturalne związanie sceny narodzin ze sceną śmierci. Jeśli Quignard poszukuje obrazu i głosu, które przekraczają wszelką, choćby najbardziej schematyczną i prymitywną reprezentację, to czyni to w imię innego ujęcia dialektyki Erosa i Tanatosa. Poszukując właściwego znaku, który zbliżyłby podmiot do wyobrażenia sobie przez niego niewidzialności, wskazuje ostatecznie na chwilę rozkoszy, miłosnej ekstazy, która wszelako nie jest ani transgresją, ani porzuceniem języka, jest raczej samym ruchem na scenie marzenia sennego, a więc gestem, czystą formą. Quignard mówi o tym w sposób następujący:

W śmierci nie ma niczego pierwotnego. Przechodzi z ojca na syna. „To się stało” z prymitywnej sceny błędzi nieustannie w żyjących ciałach. Nowa scena bez obrazu kryje się poza nieodpartym obrazem. W miłosnym uścisku wszyscy są do siebie podobni. W miłosnym zespoleniu nie ma twarzy: w starości zaś wszyscy znikają [NS, 248–249].

3. FASCYNACJA

Kiedy Quignard pisze o miłości na swoich tekstowych świadków bierze Stendhala i Bataille'a, kiedy pisze o fascynacji – głównie starożytne słowa i ich genealogię. Czym jest fascynacja? Autorowi *Retoryki spekulatywnej* chodzi o fascynację rozumianą etymologicznie, czyli spojrzenie pożądlive, nieposkromione, niepewne, „które Rzymianie uznawali za boczne, ukośne, spod oka, które należało do spojrzeń fatalnych” (ST, 178). To, co chowane przed światłem dziennym i to, co dostrzegalne, kiedy – użyjmy sformułowania autora z innej filozoficznej parafii, Slavoj Žižka – „patrzmy z ukosa”, składa się na opartą na fragmencie wizję epistemologiczną. Nie chodzi wszakże o teorię poznania świata, ani o zaprojektowanie określonej wersji rzeczywistości, raczej o pogodzenie się z losem, o wgląd w nieodwracalny – i jak najbardziej arystotelesowsko rozumiany – schemat powstawania i giniecia. Kiedy spojrzenie (wieloznaczne *fascinatio*) uzyskuje sankcję egzystencjalną, ukryte dotychczas elementy świata stają się obecne, ale nie dają się wpisać w porządek przytomnego bytu i jego epifenomenów – rzeczywistość wydana na łup fascynacji rządzi się prawem innej obecności. Spojrzenie, o którym mówi Quignard jest, można by rzec, poznaniem alternatywnym, poka-

zującym miejsca braku, nieuchwytnie w językowym systemie hipostazy początku i końca, narodzin i śmierci. Stąd rozumiała wydaje się metoda odwlekania sensu i opisywania przestrzeni ukrytych, zamkniętych, enigmatycznych:

Spojrzenie fatalne – powiada Quignard – to spojrzenie przynależne fatum (przynależne do tekstu sakralnego, które czyta dziecko, rozwijając zwój papirusu, spojrzenie pochłonięte przez lekturę tajemnicy śmierci i powtórnych narodzin – zgodnie z naturą rzeczy). Spojrzenie fatalne nie przysparza wiedzy. Spojrzenie fatalne potwierdza, że wydarza się coś, co wywołuje nieuchronnie katastrofalne następstwo kolejnych wydarzeń (rozpoczęte w scenie pierwotnej). Spojrzenie wychwytuje okrucieństwo chwil, które z koniecznością następując po sobie, doprowadzą aż do wiary (*fides*) w nonsensowność sensu wydarzeń, nad którymi nie sposób zapanować. To spojrzenie jest równie nieprzewidywalne jak chwila, której spełnienie wyrwa nas samych i zawiesza w ohydzie lub w szczęściu [...]. Umysł jedynie pociesza się za pomocą języka, że to, co rzeczywiste, okazało się aż tak bardzo rzeczywiste, i zakłada, że kolejne dni ułożą się w improwizację zdarzeń, których język nie zdoła już objąć i wyrazić [ST, 178–179].

Quignard nie jest jednak żadnym prorokiem niewyraźnego, lecz, jako się rzekło, uważnym lektorem materialnych, minimalnych i historycznych śladów tekstowych, okruczeń wizuwalnej bądź muzycznej materii, które mówią o seksualności¹⁷. Fascynacja wywodzi się więc z seksualnych doświadczeń, ale takich, które nie dostarczają jednostkom spełnienia. Ciało poddane prawu fascynacji to *sarx*, a więc dosłownie „to, czego nie ma”, co nie istnieje z punktu widzenia podmiotowo-przedmiotowego języka metafizyki. To, co fascynujące pozwala więc pomyśleć o człowieku seksualnym jako człowieku utopijnym, zwierzęciu bez własnego miejsca na ziemi, wydane na pastwę własnej cielesności, której nie potrafi opanować. Zarazem owo ciało, które niknie w mrokach języka, tworzy prawo imaginacji, a więc literatury. To literatura bowiem odsłania to, czego nie można odsłonić; to jej język może złamać zakaz, jaki stoi u podstaw nieprzejrzyistości raz immanentnego, raz wypełnionego ekstazą erotycznego istnienia. Pisanie i czytanie to czynności przywracające podmiotowi jego egzystencjalny ciężar, lecz nie przez ustanowienie mocnej władzy nad światem, lecz poprzez ujawnienie zrębu jego seksualności i pierwotnej niewidzialności¹⁸.

Fascynacja jako gra językowa widzialności i niewidzialności, wyjawiająca to, co materialne, a więc to, co widoczne¹⁹ pod podszewką pozornie zwykłych opowieści, fabuł, stabilnych poznawczych struktur – oto stawka literatury. Jedną z technik tej podejrzliwości jest marzenie senne. Quignard w pewnym miejscu

¹⁷ W tym sensie Quignard jest jednym z autorów problematyzujących pojęcie seksu poprzez analizę historycznych warunków jego powstawania i funkcjonowania. Por. M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Warszawa 2000, s. 133.

¹⁸ Zob. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010, s. 263–275.

¹⁹ Por. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1996.

przypomina, że u starożytnych ślepotą była nie tylko figurą mistycznego wglądu, lecz przede wszystkim posiadała siłę kastracyjną, to znaczy zarówno odbierała dostęp do podstawowej władzy poznawczej, czyli wzroku, jak i dokonywała przeniesienia tej władzy w rzeczywistość snu. Jeśli patrzenie i pożądanie są tym samym to – dowodzi pisarz – „ssaki charakteryzuje nienasycona pożądlivość patrzenia. Stąd halucynogenna funkcja snu” (ST, 76). Zarazem relacja między fascynacją a pożądaniem jest nieredukowalna, nie daje się zwiękslować na żaden porządek oniryczny, lecz stanowi rygor ontologiczny i egzystencjalny: świat istnieje jako funkcja pożądania, zaś człowiek karmi się własnym nienasyconym spojrzeniem i wpisana w nie namiętnością. Samo zaś to nienasyconie wywołuje podstawowe doznanie bycia w świecie: trwogę, która nie jest ani określonym strachem przed konkretnym zagrożeniem, ani nie stanowi lęku jako pewnej uogólnionej postawy wobec życia samego. Trwoga to radykalne doświadczenie nihilizmu, to doznanie wynikające z obawy przed absolutnym panowaniem pożądania, które całkowicie niszczy podmiot. Aby się ocalić, jednostka uruchamia subtelną dialektykę trwogi, będącej brakiem, a przez to miejscem oporu przeciwko popędowi śmierci i seksualnego pragnienia, które przenika na wskroś każde ludzkie działanie. Trwoga i rozkosz wchodzą ze sobą w konflikt, którego rezultatem jest powrót do sceny pierwotnej, czyli, jak powiada Quignard, sytuacji, w której „czytamy nienapisane” (NS, s. 117).

4. SEKRET

Z tych właśnie powodów Quignarda interesują takie formy życia, których nie sposób opisać za pomocą ogólnych pojęć antropologicznych. Ciekawi go zatem to, co niejawne, ukryte, co stanowi zaprzeczenie sfery publicznej. Zarazem właśnie przez ową negację każdy rodzaj pisania jest dla niego polityczny, ponieważ jest wyborem odosobnienia w imię krytyki teraźniejszości. W kilku miejscach swego dzieła francuski pisarz powtarza Rolanda Barthesa, który w wielu swoich tekstach powiadał, że najtrudniejszą decyzją polityczną jest wybór życia na uboczu własnego społeczeństwa, wybór dokonywany z całą świadomością jego uwikłania w języki, którymi mówi współczesność²⁰. Odmowa uczestnictwa stanowi element, którego żadna zbiorowość znieść nie jest w stanie dlatego, że tak rozumiane wycofanie się stanowi radykalną aberrację z perspektywy myślenia ideologicznego.

To stanowisko jest mniej naiwne, niż mogłoby się wydawać. Chodzi bowiem o takie działanie pisarskie, czy szerzej: intelektualne, dzięki któremu można byłoby dostrzec zarysy innej, przyszłej wspólnoty, takiej, która nie ujawnia się na powierzchni dominujących dyskursów. Quignarda interesuje to, co dopiero ma nadejść, a więc nie tyle jasno zdefiniowany projekt zmiany społecznej, lecz sama

²⁰ Por. R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 88–89.

możliwość tej metamorfozy²¹. Taką możliwość daje literatura, o której pisarz powiada, że jest „piątą porą roku”, a zatem czasem danym dodatkowo, niehistorycznym, można by rzec, antyteleologicznym: bez bogów i bez celowego biegu dziejów. Mówi o tym jeden z najbardziej poruszających fragmentów z prozy Quignarda:

Coś nie na czasie przychodzi nie w porę i uchodzi za niestosowne. Ta pora jest nie na czasie i nawiedza ludzi. To sezon pasożytniczy i tworzący zakola i luki w czasowym uniwersum. Luki te noszą nazwę lektury, muzyki, „otium”, miłości. Inna, bardziej anachroniczna, ciągłość rządzi nimi i otacza się mniej czy bardziej realnymi i irrealnymi przestrzeniami, miejscami wypoczynku, „am-nion” lingwistycznymi, ośrodkami, wyspami i kryjówkami, fikcyjnymi i zarazem pełnymi życia [A, 67–68].

Równocześnie ten czas niehistoryczny tworzy u Quignarda rejon „ostatniego królestwa”, a więc takiego wyobrażenia pisania i czytania, które jest miejscem oporu przeciwko fałszywej, nadanej odgórnie ogólności i powszechności. Według tego wyobrażenia lektura i pisanie spotykają się w sekrecie, będącym przestrzenią, w której rozgrywa się dialektyka jednostkowego odróżnienia i uniwersalności wspólnoty:

Sekret jest jedyną więzią między jednostkami, które w socjalnym cieniu, w sekretnym półmroku siebie poszukują, albowiem to, co ma się za nieosłonięte, jest tylko pozorem²².

Sekret posiada rys radykalnie subwersywny. Nie chodzi więc w nim o chowanie się przed światem, lecz o jego zasadniczą dekonstrukcję. Znosząc jednorodność komunikacyjną i ontologiczną, pisarz tworzy bowiem rodzaj heterotopii i heterologii, kreuje miejsce wypowiedzi, w której tekst jest wielogłosowy, podzielony i celowo rozproszony. W sekrecie sytuuje się zatem projekt zerwania ze wspólnotą na rzecz stworzenia jej nowej wersji, takiej, która opiera się na różnicy. Pod tym względem to, co pisze Quignard wydaje się przynależać w trwałą sposób do tradycji myśli francuskiej. Kiedy autor *Carusa* rozprawia o sekrecie, po raz kolejny wychodzi od refleksji Bataille’a, mówiącego o wspólnocie ukrytej, powstającej na gruncie wolności. Bataille luzuje pojęcia racjonalności i pracy, jednocześnie radykalnie je rekonfigurując poprzez dodanie możliwości skonstruowania nowej, ekstatycznej, uwolnionej od historiozoficznego determinizmu wizji podmiotu. Głębokie zakotwiczenie Quignarda w tej tradycji staje się jeszcze bardziej wyraźne, kiedy spojrzymy na najnowsze ujęcia tego problemu w wydaniu Jeana-Luka Nancy’ego. W jego, pod wielu względami paralelnym do książek Quignarda, studium *La pensée dérobée*²³ (*Myśl ukryta*) francuski filozof pisze:

²¹ W ten sposób Quignard wpisuje się w szereg myślicieli, głoszących antropologię i politykę opartą na czasie i wspólnocie, „która dopiero ma nadejść” (Blanchot, Derrida, Nancy, Agamben).

²² P. Quignard, *Błędne cienie. Ostatnie królestwo I*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2002, s. 40 (dalej jako BC).

²³ „Derobée” oznacza również sekretny, tajemniczy.

Myślenie myśli ukrytej – myślenie, widzenie i dotykane tego, co sekretne lub nie-wiedza, nie-świadomość – nie jest czymś, co znajdowałoby się w nocy i co odgadywałoby swój zarys, swoje tchnienie, swój szum. Lecz jest samą nocą, warunkiem i elementem niewidzialności²⁴.

Niemal to samo mówi Quignard. Dodaje wszakże jeden istotny element, którego nie znajdziemy ani u Bataille'a, ani u Nancy'ego. W *Życiu sekretnym* doświadczenie rzeczywistości koncentruje się na przeddyskursywnym działaniu różnicy. Różnica seksualna to początek, którego nie można przekroczyć żadnym fantazmatem. Ostatecznie więc to, co różne i to, co skrywane tworzy sferę intymności, która skutkuje sprzecznością w samym języku – istnieje zarazem konieczność wypowiedzenia owej różnicy, jak i niemożliwość mówienia o niej. Quignard, niczym Freud, stara się pokazać genealogię i chronologię tej antropologicznej heterotopii. Tworząc literackie wizje, *topoi* tego, co poprzedza moment pojawienia się jednostki, zarazem eksponuje w swoim połączonym dyskursie jej nieskończone niepojednanie: ze sobą, z innymi, z własnym zewnętrzem. Dlatego ostatecznie literatura jest taką językową instytucją, która pozwala wyartykułować doświadczenie samotności i śmierci, a także intymne doświadczenie ich nieprzekazywalności oraz nieprzechodności. Nie chodzi więc o prosto rozumianą niewyraźność tego, co skrywa się we wnętrzu poszczególnej egzystencji, lecz o zaburzenie relacji jednostki ze światem, o dekonstrukcję języka obejmującego to, co przez człowieka skrywane. Quignard mówi o tym w sposób następujący:

Sekret jest starszy od człowieka. Wiele zwierząt szuka ukrycia, kiedy czuje, że nadciąga śmierć. Śmierć odkrywa im, w nich, sekret. Odkrywa im grób. I jeszcze odkrywa samotność. To prawda, że śmierć jest pierwszym doświadczeniem różnicy²⁵.

Do tego wyliczenia należałoby dodać jeszcze nagość, która jedynie pozornie w sposób oczywisty łączy się z miłością. Ciała kochanków, dążących do bezpośredniego kontaktu, przypominają im o ich własnych granicach, o ich własnej prywatności. Podmiot zakochany, a więc ten, który pragnie celebrować bezpośredniość, niszczy obecność swojego ciała. Przytomność, „conscientia”, jak podpowiada Quignard, jest świadomością, która niweczy możliwość porozumienia z Innym, z obiektem miłości²⁶. Ostatecznie więc podmiot zakochany podlega destytucji w podwójnym sensie. Z jednej strony nie jest w stanie „objąć własnego ciała w całości”, z drugiej – marząc o ekstacyzycznym połączeniu z obiektem miłości i pragnienia, skazuje się na bezkresny proces symbolicznej mediacji. W tym punkcie logika Quignarda jest ściśle nowoczesna: sekret jest miejscem czystego

²⁴ J. L. Nancy, *La pensée derobée*, Paris 2001, s. 34.

²⁵ P. Quignard, *Życie sekretne*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2006, s. 76.

²⁶ Warto byłoby w tym miejscu zestawić koncepcję Quignarda z tym, co o podmiocie zakochanym mówi Roland Barthes. Zob. R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, przedmową opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 1999 (szczególnie rozdz. *Połączenie*).

zapośredniczenia, które nie skrywa żadnej głębokiej tajemnicy, jest przestrzenią zróżnicowania, której nie sposób odsłonić, bowiem – podobnie jak trwoga – skrywa i strzeże „nic”. Rozważania francuskiego autora warto zestawić z tym, co o nagości mówi Giorgio Agamben. Obaj autorzy, wychodząc od innych przesłanek, spotykają się w jednym punkcie: obaj opisują heterogeniczną powierzchnię ciała jako sfery, w której skrywa się – niczym w fałdzie – podmiotowość:

Pozór, który w nagości osiąga swoje najwyższe stadium, może nazwać się pięknym jedynie dlatego, że pozostaje w dosłownym znaczeniu „niewytłumaczalny”. To, że nagości, że piękna wyjaśnić nie sposób, nie oznacza jednak, iż zawierają one tajemnicę, której wyjawić się nie da [...]. W niewytłumaczalnej osłonie nie ma natomiast żadnego sekretu, po obnażeniu okazuje się ona czystym pozorem²⁷.

5. ŚLADY

Literatura opisująca doświadczenia fascynacji i sekretu składa się, jako się rzekło, z samych śladów. Pojmowane są one przez Quignarda nie tyle jako resztki po istniejącej wcześniej całości, nie są rezydium Idei (człowieka, literatury, filozofii czy sztuki), stanowią raczej zamkniętą w sobie, immanentną formę, niepodlegającą prawu żadnej spójnej narracji. To odejście od organicznej metaforyki oraz dialektyki fragmentu i całości²⁸ stanowi również porzucenie metafizyki, z całą jej tradycją hierarchicznego dualizmu. Mówi Quignard: „Nie ma w naturze fragmentów. Najmniejszy z kawałków od razu jest całością. Każdy okruszek jest wszechświatem” (BC, 57).

W genialnym *Albucjuszu*, opowieści o jękającym się retorze, który odrzucał prawo (do) głosu (a więc tzw. swobodnej improwizacji) na rzecz skrupulatnej pracy w piśmie (improwizacji przygotowanej), resztką jest kwestią fundamentalną. Z łaciny pisarz wywodzi określenie, które definiuje w zasadzie całą twórczość retora i... całe pisanie Quignarda. *Sordidissima*²⁹ to obscena, resztki, odpadki, niechciane elementy ludzkiej mowy, niestosowne tematy, słowne transgresje, zakazane obrazy erotyczne³⁰. Mówi Quignard:

To kryterium brudu: poczucie zażenowania upewnia nas o jego obecności. Tymczasem trzeba podejść do tego, co brudne, podnieść to i wynieść w dzieło sztuki. To, co najniższe, staje się najbardziej poruszające [A, 18].

²⁷ G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 99.

²⁸ Na takiej zasadzie, na jakiej mówi się o całości i fragmencie jako o jednym organizmie i wielu jego członkach. Por. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.

²⁹ Por. P. Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume V*, Paris 2005.

³⁰ Por. P. Lepape, *Chasser, lire, écrire: le silence des traces* [w:] Pascal Quignard. *La mise au silence*, ed. Adriano Marchetti, Paris 2000.

W wielu innych miejscach pisarz mówi o śladzie jako odcisku, który odsyła do zasady artykulacji i dyskursu. Ślad jako odcisk³¹ pełni podwójną funkcję w języku: jest zarazem zniesieniem mediacji pojmowanej jako pośrednictwo obrazu czy pojęcia, jak i materialną zgodnością między słowem a rzeczą. Ten morfologiczny i metamorficzny aspekt śladu wydaje się niezwykle istotny. Z takiej perspektywy język nie jest sferą komunikacji, lecz przemiany samej zmysłowości i materialności znaku, który stwarza nową formę świata.

W obrazie śmierci bohatera prozy Quignarda, w wymyślonej przez pisarza, niemającej historycznie miejsca, scenie, ślady uzyskują jeszcze jeden sens. Są one traktowane jako tropy, które jednak nie prowadzą do żadnego określonego celu, nie pozwalają odzyskać pewności, że ktoś istniał, że się pojawił i że wyartykułował jakąś myśl. W tym sensie ślady ustanawiają porządek nieobecności i śmierci. Odchodzący Albucjusz nazywa swoją retoryczną pracę „wykrętami języka”. A zatem nawet nie tyle nie nazywa rzeczy wprost, ile próbuje oszukać przeznaczenie mowy, jakim jest wytwarzanie efektów istnienia i realności³². Tymczasem to właśnie resztką, odcisk, trop, a więc ślady, które układają się w nietrwałe konfiguracje o migotliwej tożsamości mogą odsłonić to, co zostało wyparte z dyskursów reprezentacyjnych. W ustach Albucjusza jest to świat odpadów, niejawnego, „nocnego” porządku mowy, a więc „to, co zostało zmiędlone, rozdrobnione, wymieszane, przeżute i wyrzygane w [...] języku” (A, 195).

Najsakrajniejszą postać takiego myślenia o literaturze jako konstelacji śladów znajdziemy w bodaj najbardziej melancholicznym komentarzu Quignarda, który również znaleźć można w *Albucjuszu*:

Istnieje poczucie winy wobec ciszy. Istnieje źródło ciszy daleko za nami, które zdradziliśmy, a w które trzeba będzie znowu wniknąć i łagodnie się rozplątać zaraz po śmierci [A, 167].

W tym kontekście literatura rządzi się opisywaną wyżej retoryką braku i utraty, a także, co ważniejsze, milczenia. To, rzecz jasna, jeden z najważniejszych toposów nowoczesności³³, który komplikuje całą dyskursywną modernistyczną grę, bowiem kwestionuje możliwość bezproblemowej artykulacji subiektywności. Podmiot, który odnajduje się w pisaniu i utożsamia się z nim, może istnieć jedynie w sposób paradoksalny. Oznacza to, że aby oddać sprawiedliwość utraconej ciszy, musi – tylko na moment – zniknąć z własnego pisma, musi potraktować

³¹ Por. P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris 1995, s. 23. Zob. także: J. L. Nancy, *Le vestige de l'art* [w:] tegoż, *Les Muses*, Paris 2001; G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008.

³² Zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

³³ Quignard zestawia w tym miejscu Wergiliusza z Kafką i jednym gestem przywołuje zachodnią tradycję pisania.

wać pisanie jako drogę ku milczeniu, jako zacieranie śladów własnej sygnatury³⁴. A zatem istnieć w literaturze to nieustannie wymazywać resztki własnej obecności, podporządkowując się sile samej opowieści, intrygi i frazy³⁵.

Dla Quignarda możliwością takiego paradoksalnego odkrywania życia w literaturze jest kategoria nazwana przez niego „retoryką spekulatywną”³⁶. Jest to tradycja, którą pisarz wynajduje przeciwko filozofii i jej roszczeniom do jednej wersji racjonalności. Tak rozumiana retoryka przynależy do rozumu, lecz dochodzi on do głosu poprzez język i w jego figuratywnych przekształceniach, a nie tylko poprzez pojęcia³⁷. Toteż w genealogii „retoryki spekulatywnej” autor *Małych traktatów* odnajduje linię myślenia poprzedzającego metafizykę. Quignardowi zależy więc na utrzymaniu pewnej dialektyki języka. Chodzi o to, aby równocześnie i zarazem pomyśleć materialność i nieprzechodniość słowa oraz jego potencjalność inwencyjną i pojęciową. Innymi słowy, stawką literatury jest to, aby nie tyle zamieszkać w języku, ile myśleć poprzez język, stwarzając z istniejących słów nowe kategorie, które nie mieszczą się w dyskursach filozoficznych.

6. PRZESZŁOŚĆ

Dla Quignarda literatura to w dużej mierze kwestia przeszłości. Tytuł jednej z jego książek dobrze podsumowuje stosunek pisarza do kwestii tego, co minione, do pamięci, wspomnienia i zapominania. *Sur le jadis*, a więc „o tym, co wydarzyło się niegdyś”. Pojęcie „niegdyś” zbiera w jedno te rozproszone doświadczenia przeszłości i pamięci. Przypomina ono kategorię archiwum, o której mówił Jacques Derrida³⁸. Archiwum jest równocześnie miejscem pamięci i serią, katalogiem zapisów tego, co przeszłe, zarazem materialnym środowiskiem, w którym można odnaleźć ślady minionych doświadczeń, jak i metaforą zapamiętywania; zarówno skrótowym ujęciem praktyk mnemotechnicznych, jak i wyrazem tęsknoty za zapisaniem każdego jednostkowego i wspólnotowego doświadczenia. Autor *Marginesów filozofii* powiada, że ostatecznie archiwum posiada strukturę toponomologiczną. Z jednej strony jest przestrzenią pamięci i przeszłości, jej *toposem*, z drugiej – stanowi czy raczej ustanawia pewne prawo pamięci i pewną określoną wizję przeszłości, jest więc ich *nomosem*. Tę dialektykę prawa i miejsca widać doskonale również u Quignarda.

³⁴ Zob. M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. T. Komendant, tłum. różni, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999.

³⁵ Czyli również czytać: „Książka jest fragmentem ciszy w rękach czytelnika. Ten, kto czyta, milknie. Ten, kto czyta, nie zakłóca ciszy”. P. Quignard, *Petits traités I*, Paris 1990, s. 87. Por. I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, Paris–Montreuil 2005.

³⁶ Por. P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, dz. cyt.

³⁷ Por. B. Vouilloux, *L'image spéculative*, „Europe” 2010, nr 976–977.

³⁸ Por. J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, s. 11–39.

W krótkiej medytacji na temat wzroku Meduzy, pisarz wymienia trzy rodzaje pamięci³⁹. Pierwsza to pamięć obejmująca to, co nigdy nie miało miejsca; to sfera fantazmatu, pracy wyobraźni. Druga jest pamięcią tego, co się wydarzyło; tworzy więc retorykę prawdy. Trzecia – to przestrzeń tego, czego nie sposób ani przedstawić, ani wyrazić, a więc Realnego. Pisarza interesuje nie tyle autonomia tych porządków, lecz ich gęsty splot, w którym możliwa do odtworzenia z pamięci rzeczywistość walczy o lepsze z obrazami rzeczy i doznań niedających się zatrzymać w pamięci. Przede wszystkim Quignarda zajmuje jednak to, co poprzedza każdy z rodzajów pamięci, a zatem to, co dzieje się w sferze nieświadomego, wypartego i stłumionego. Podobnie jak obrazy sceny pierwotnej, sceny naszego początku francuski pisarz stara się pokazać i wyrazić w dyskursie obrazy przeszłości: zaledwie przeczuwane, zmysłowo obecne, umykające, ponieważ podlegające pracy marzenia sennego. Nie chodzi tu o odnalezienie jakiegoś trwałego klucza symbolicznego, jakiegoś określonego kodowania wizerunków pierwotnej seksualności, lecz raczej o pokazanie pewnej trajektorii doświadczenia tego, co zdarzyło się niegdyś w człowieku jako istocie gatunkowej, a co pozostawiło materialny ślad w postaci powracających na jawie i we śnie obrazów.

Ta przeszłość, nieredukowalna, niedająca się pochwycić w sieć znaczącego języka, wskazuje na elementarny poziom literatury jako odkrywania czasu. W jego zgęstniałej formie obraz, fantazmat, wizja pojawiają się nie jako widzialne fenomeny, lecz jako sygnały, bodźce, jako, jak je nazywa Quignard, „chwilew-obrazach-bez-źródła”⁴⁰. Tak pojmowany czas tworzy całą literaturę w wydaniu autora *Albucjusza*. Pomieszenie gatunków, od traktatu filozoficznego po baśń, służy oddaniu chaosu rozmaitych form czasów, w których żyjemy i czasów-tradycji, z których się wywodzimy. Z tej perspektywy możemy mówić o dwóch czasach przeszłości, które w dziele francuskiego pisarza tworzą pewną grę językową, rodzaj *quasi*-gramatycznego wędzidła nakładanego na język. Czas pierwszego rodzaju to „przechodzenie-w-nigdy”, to czas całkowitej zatraty, melancholii i żałoby, wyostrenia jednostkowej świadomości i ostatecznie samolikwidacji podmiotowości w sferze społecznej. Drugi rodzaj czasu to ożywcze powtórzenie, nawracające niczym w świecie pór roku wiosenne narodziny przyrody.

Wszystkie te warianty temporalności, historii i pamięci układają się w konstelację materialności czasu, który choć w zasadniczy egzystencjalny sposób przenika człowieka, to do niego nie należy. Ten paradoks stoi u podstaw twórczości Quignarda: czas jest dla jednostki przestrzenią alienacji, ale zarazem to wyobcowanie staje się dla niego jedyną możliwością, aby potwierdzić własną tożsamość. W tym ruchu od wyobcowania do identyfikacji sytuuje się prawo ję-

³⁹ P. Quignard, *Petit traité sur Méduse* [w:] tegoż, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris 1993, s. 66. Zob. K. Rutkowski, *Pascal Quignard – archeolog pamięci*, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 96, s. 3–21.

⁴⁰ P. Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris 2002, s. 29–30.

zyka literatury, który potwierdza ranę świadomości, dojmującego poczucia bezpowrotnej utraty. Mówi o tym wstęp do *Albucjusza*:

Gdy doraźność już nie cieszy, a po miesiącach, które nadchodzą, niczego lepszego spodziewać się nie można, człowiek oszukuje monotonią buszowaniem w przeszłości. Rozwiera uda zmarłych, a ich brzuchy (brzuszyśka liczące dobre dwa tysiące lat) stykają się i parzą. Wyrzebuje ze swego życia coś, o czym nie śmiał jeszcze powiedzieć nikomu, i znosi te drewniane patyczki i ptasi puch do rodzinnego gniazda starej patrycjuszki albo starożytnych Hebrajczyków [A, 5].

A jednak ta melancholia nigdy nie jest u Quignarda ostateczna, bowiem przeszłość nie jest szczelnie zapieczętowana w esencji minionych rzeczy, lecz jest antycypacją i otwarciem nowej formuły rzeczywistości. Nowość przychodzi z przeszłości, pozwalając dostrzec w czasie teraźniejszym rodzaj świeżego działania mowy, języka zmysłowego „niegdyś”, który jest figurą oporu przeciwko wszelkiej płytkiej współczesności. Meaume, twórca grawiur, główny bohater *Tarasu w Rzymie* potwierdza przywołane wyżej wyznanie samego pisarza:

Przychodzi wiek, w którym nie życie żyje, lecz czas. Przystaje się widzieć, jak życie żyje. Widzi się czas pożerający życie na surowo. Wtedy serce drętwieje⁴¹.

Jedną z ważniejszych „odnóg czasu” jest dla Quignarda dzieciństwo, *infantia*, bezmowny okres życia, ale zarazem czas kształtowania się u człowieka zdolności artykulacyjnych. Tak ważna dla pisarza różnica seksualna, na polu filozoficznym nieco przesadnie przez niego obsadzana, otwiera właśnie na głos, który choć nas konstytuuje, zostaje przez nas zapomniany. To głos prawdziwego niemowlęctwa (A, 174–175), fizycznej niemoty, której odpowiada świat bez sieci znaczeń, bez języka rozumianego jako system, arbitralny, konwencjonalny i ostatecznie przez te właściwości opresyjny. Mówiąc inaczej, dziecko, którego ślady istnienia zostają w dorosłym wymazane, zatrzymuje się na progu porządku semiotycznego (z jednej strony porządek ten jest czysto afektywny, z drugiej – podmiot operuje w nim mową efektów dźwiękowych), zaś porządek semantyczny, a więc sfera dyskursu jest dla niego niedostępna⁴². Toteż nowoczesna subiektywność jest możliwa do pomyślenia jedynie wtedy, gdy dokonuje aktu wejścia w przestrzeń dyskursywnego języka, który zabezpiecza i legitymizuje artykulację jednostki, ale zarazem ją alienuje i pozbawia poczucia identyfikacji z samą sobą. Pierwotny czysty język, którego pozostałości w najrozmaitszych tekstach poszukuje Quignard, jest więc koniecznym do podtrzymania mitem, którego struktura odstawia się poprzez wejście człowieka w porządek anonimowego, niejako samosterow-

⁴¹ P. Quignard, *Taras w Rzymie*, przeł. i posłowiem opatrzył K. Rutkowski, Warszawa 2001, s. 81.

⁴² Zob. po tym względem znakomite analizy: G. Agamben, *Infancy and History*, trans. L. Heron, London–New York 1993, s. 53–55.

nego dyskursu. Dziecko jako figura tej słownej metamorfozy ujawnia elementarną słabość podmiotu wobec rzeczywistości, którą jest pojęciowo zorganizowany dyskurs. Jak mówił Wittgenstein: „Dziecko, które zaczyna uczyć się języka, naturalnie nie ma jeszcze w ogóle pojęcia nazywania”⁴³. Czym jest wówczas pisanie i lektura? W *Seksie i trwodze* pada intrygująca odpowiedź:

Trzeba poddać się sile wewnętrznej tajemnicy, aż doprowadzi ona do miejsca, w którym nic nie zasłoni widoku [...]. Wstyd, stykając się z seksem, zamienia go w sekret. Ten sekret nie jest dostępny językowi nie tylko dlatego, że jest od niego starszy o wiele tysięcy lat, lecz także i przede wszystkim dlatego, że za każdym razem decyduje on o pochodzeniu języka. Język jest z niego wyłączonej na zawsze. Podobnie jak człowiek mówiący jest z niego wyłączonej na zawsze, ponieważ na zawsze opuścił *vulvam*. Ponieważ nie jest już *infans*, lecz *maturus*, jest *adultus* [ST, 165].

7. MUZYKA

To jednak nie obrazy, ani nawet nie literatura są zwieńczeniem projektu piarskiego Quignarda; to muzyka, która pełni rolę nie tylko tematu, lecz także leży u podstaw konstrukcji niemal każdego tekstu autora⁴⁴. Począwszy od *Wszystkich poranków świata*, przez *Lekcję muzyki*, a na *Nienawiści do muzyki* kończąc. Szkice i proza pomieszczone w tym ostatnim tomie wydają się najciekawsze.

Dzieje się tak z powodu oryginalnego ujęcia doświadczenia dźwiękowego w perspektywie antropologicznej. Quignard, sam muzyk i niegdysiejszy organizator życia muzycznego we Francji, pokazuje dobitnie, jak głęboko w kulturze tkwi odrzucany przez późną nowoczesność aspekt słyszenia i słuchania, głosu i dźwięku, hałasu i dysharmonii. Być może, zdaje się mówić pisarz, żyjemy bardziej w czasie rozciągającym się w fonosferze niż w przestrzeni wizualnej, być może to dźwięk właśnie, a nie obraz sytuuje się w centrum doświadczenia w czasie odczarowanym. Quignarda interesują te elementy dźwiękowej przestrzeni, które są dzikie, nieopisane i nieopisywalne, ciekawi autora okrucieństwo wpisane w słuchanie i przemoc, jaką przynieść może ze sobą pozornie łagodna muzyka. W pewnym miejscu mówi o „monstrualności dźwięku”⁴⁵, polegającej na tym, że dźwięk stanowi „fragment sonorycznej semantyki ogołoconej z sensu”⁴⁶. W podobnym tonie wskazuje na „paniczny” i histeryczny wymiar obecności i rozlegania się muzyki. Z pozornie banalnego stwierdzenia, że słuchanie nie jest patrzeniem, wywodzi intrygującą fenomenologię dźwięku, która opiera się na fakcie, że ucho w odróżnieniu od oka nie ma powieki. Nie można zatem uciec od

⁴³ L. Wittgenstein, *O pewności*, przeł. i posłowiem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 2001, s. 92.

⁴⁴ Zob. A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012.

⁴⁵ P. Quignard, *Les larmes de saint Pierre* [w:] tegoż, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 24.

⁴⁶ Tamże.

muzyki, choćby prezentowała się nam w wydaniu „szumów, zlepów i ciągów”. To właśnie w nich bowiem ujawnia się siła podmiotowości, która musi dokonywać wyboru i opracowania docierających bodźców, ale dzięki nim możliwe jest również uświadomienie sobie znaczenia ciszy, która dla Quignarda staje się kolejną figurą wyparcia wytwarzaną przez modernistyczne dyskursy.

Z jednej strony viola da gamba barokowych mistrzów, z drugiej – muzyka w obozie koncentracyjnym. Refleksja Quignarda jest rozpięta między tymi dwoma skrajnymi punktami. Ten drugi przypadek jest bodaj ważniejszy, ale nawet nie tyle przez wstrząsający temat, ile przez wagę wniosków. W tytułowym eseju *Nienawiść do muzyki*, opierając się na obozowym świadectwie dyrygenta i kompozytora, Szymona Laksa, autor pisze:

Muzyka gwałci ludzkie ciało. Stawia na równe nogi. Rytm muzyczny zaczarowuje rytm cielesny [...]. Muzyka, jako że sama posiada władzę, z łatwością przyłącza się do wszelkiej władzy. Ze swej istoty nie jest egalitarna. Słuch i posłuszeństwo są związane⁴⁷.

I w innym miejscu, jeszcze dobitniej:

Donośny krzyk, gwizd – pozostałości wabika na zwierzyńcu – towarzyszą pochodowi śmierci. Muzyka porządkuje ludzką ciżbę, podobnie jak rozkaz stawia na równe nogi. Cisza dezorganizuje zbiorowisko. Wolę ciszę od muzyki. Język i muzyka mają genealogię, która wciąż o sobie przypomina i budzi odrazę⁴⁸.

Dla Quignarda tworzeniu muzycznej harmonii nieodłącznie towarzyszy krzyk, ów interwał i granica tego, co ludzkie – jeszcze nie język, lecz już rodzaj artykulacji. Dialektyka dźwiękowej wzniosłości i hańby, jaką przynieść może muzyka, to, kto wie, czy nie najistotniejszy temat pisarstwa autora *Małych traktatów*⁴⁹.

*

A zatem literatura to niepowstrzymane wynajdywanie prozatorskiej intrygi, gatunkowego poróżnienia, to świeżość antropologicznej refleksji. Ta wizja znajduje spełnienie w twórczości Pascala Quignarda. Jest to bowiem spekulatywna, translatorska i retoryczna namiętność, obrazowa inwencja i wydobywanie na powierzchnię języka tego, co przepadło w nocy lingwistycznej przeszłości i zapomnianych tradycji.

⁴⁷ P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 185.

⁴⁸ Tamże, s. 196.

⁴⁹ D. Lyotard, *Hypothèses de la voix : voix, littérature, traces de la résonance* [w:] Pascal Quignard, *figures d'un lettré*, ed. Ph. Bonnefis, D. Lyotard, Paris 2005.

Jakub Momro

THE NIGHT OF LANGUAGE: PASCAL QUIGNARD'S LITERARY PROJECT

Summary

This article attempts to take an overall view of the fiction of the award-winning French writer Pascal Quignard, perhaps best known for his novels *Tous les matins du monde* (*All the Mornings in the World*) and *Les Ombres errantes* (*The Wandering Shadows*). The recurrent elements of Quignard's fiction – an invisible scene, fascination, secrets, traces, and a mysterious past – form a recurrent semantic and semiotic constellation, which reflects the basic structure of his literary imagination. It is the dialectical juxtaposing of the past and the present that defines Quignard's literary project, the writing of modern anachronism.