



ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

(Uniwersytet Gdański, Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki)

Czy muzyka jest symbolem porządku moralnego? Koncepcje Gisèle Brelet i Pascala Quignarda

Jeżeli na gruncie refleksji estetycznej mogą pojawiać się niewygodne tematy, to z pewnością należy do nich pytanie o związek muzyki i moralności. Chłodne, analityczne ujęcie tej kwestii jest trudne, o ile autor żywo interesuje się opisywaną materią. Gdyby nawet udało się przyjąć wobec tytułowego pytania zdystansowaną postawę badawczą, to nie ma pewności, że nasz dyskurs nie stałby się jałowym, choć nienagannie skrojonym wywodem. Wobec tak trudnej kwestii wskazana jest powściągliwość, a wyszukany styl może drażnić. Należałoby zatem szukać rozwiązań pośrednich i nastroić narrację na ton osobisty, choć wolny od emfazy, a następnie spróbować zdać relację z własnego doświadczenia tak, by ta relacja posiadała walor uniwersalności. Trudno bowiem autorowi podejmującemu się refleksji na temat związków muzyki (czy szerzej, sztuki) z moralnością ukryć przed czytelnikiem swoje przekonania. Być może czytelnik powinien jasno odpowiedzieć sobie na pytanie, co woli: szczerą wypowiedź drażącą trudne kwestie, czy zdystansowane, pięknie wyczelowane zdania, za którymi nie widać przekonań tego, kto je cyzelował. W tym miejscu zdecyduję się porzucić na chwilę badawczy dystans, by poczynić szczerze wyznanie. Kilka lat temu napisałam artykuł, w którym broniłam bezgrzeszności muzyki. Wydawało mi się czymś oczywistym, że muzyka jest niewinna¹. Zarzucano mi wówczas

¹ Mam tu na myśli referat *Tezy o bezgrzeszności muzyki* wygłoszony podczas konferencji *Grzech*, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Nadbałtyckie Centrum Kultury

młodzieńczy idealizm. Byłam pewna swego, gdyż korzystałam z argumentów absolutystów. Muzyka znaczy samą siebie, myślałam i myślę do dziś. Jednak kilka lat temu było mi łatwiej, gdyż najbliższą postawą względem muzyki była dla mnie postawa czysto estetyczna. Dziś dostrzegam w tym ujęciu problemu pewną naiwność, a przede wszystkim, spore poznawcze uproszczenie. Nie istnieje przecież jeden uprawniony sposób przeżywania i odbioru muzyki. Należy wysłuchać także głosu tych wszystkich, którzy umieją ją odbierać (lub wykonywać) bez analitycznego dystansu, a nawet bezkarnie jej używają jako odwzorowania swojego życia wewnętrznego. Tacy słuchacze (i wykonawcy) mówią, że znajdują w muzyce wszystkie swoje nienazwane pragnienia. Nie ignoruję tych wyznań tylko dlatego, że nie pasują mi do wstępnej hipotezy mówiącej o bezgrzeszności muzyki. Dlatego pewnie dziś bliżej mi do absolutystów-ekspresjonistów: nadal wierzę, że muzyka znaczy samą siebie, lecz to nie przeszkadza mi dostrzegać jej silnego współbrzmienia z emocjami.

Dźwięk, czyli cząstka elementarna muzyki, jest czymś wziętym z życia. Działa jak impuls. Budzi nie tylko ducha, ale i ciało. Można pójść dalej tym tropem i zaryzykować stwierdzenie, że muzyka odwzorowuje zewnętrzne względem niej stany rzeczy i emocje. Czy jednak przypisywanie jej znaczeń wziętych z życia nie jest uproszczeniem i swoistym nadużyciem referencjalizmu? Czy prawomocne będzie uznawanie jej za bodziec ożywiający w człowieku ciemne instynkty, żądze, i pragnienia? Czy oskarżanie muzyki o związki z mroczną stroną ludzkiej natury nie jest w istocie próbą usprawiedliwienia własnych win? Niełatwo sformułować odpowiedź łagodzącą ten niepokój. Trudno też w samej materii dźwiękowej odnaleźć dowody domniemanej niewinności lub grzeszności muzyki. Jednak tego właśnie podejmują się autorzy, którym poświęcony jest niniejszy artykuł. W przypadku przywoływanych przeze mnie refleksji francuskich myślicieli, najbardziej uderza biegunowość myślenia o muzyce i moralności. Autorka pierwszej koncepcji, Gisèle Brelet, utrzymuje, że muzyka może jedynie udoskonalać słuchaczy, jest bowiem symbolem porządku moralnego, do którego każdy mniej lub bardziej świadomie tęskni. Poprzez obcowanie z muzyką, słuchaczowi ujawnia się ład obecny już nie tylko w dźwiękach, ale i w nim samym. Innymi słowy, muzyka „porządkuje” wewnątrz tego, kto ją tworzy i kto jej słucha. Tymczasem zwolennik drugiej koncepcji, Pascal Quignard, utrzymuje, że muzyka jest potężną mocą, która rozbudza w swoich odbiorcach najstraszliwsze

i Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Konferencja odbyła się w Gdańsku w listopadzie 2003 roku. Tekst referatu został opublikowany w tomie *Grzech*, red. Anna Czekanowicz, Stanisław Rosiek, seria „Punkt po Punkcie”, rok czwarty, Gdańsk 2003, s. 71–76.

instynkty. Potrafi współistnieć z okrucieństwem. Wzbudza nienawiść. Może nawet zabić w człowieku miłość do muzyki. To właśnie najlepszy dowód na jej destrukcyjną moc: niekiedy doprowadza słuchaczy do stanu, w którym nie mogą jej znieść.

Gisèle Brelet (1919–1973), uczennica Bergsona, pianistka i filozof, specjalizowała się w estetyce muzycznej. W jej refleksji spotykają się dwie tendencje: estetyka formalistyczna i spirytualizm francuski. Główne założenia swojej filozofii przedstawiła w pracy *Esthétique et création musicale* (Paris 1947). Jako pianistka wnikliwie analizowała sztukę wykonawczą, czemu dała wyraz w książce *L'interprétation créatrice* (Paris 1951). Jednak najistotniejsze rozstrzygnięcia zaproponowała w dwutomowym dziele *Le temps musical* (Paris 1949) prezentującym oryginalną koncepcję czasu muzycznego. Muzyka to jej zdaniem ekspresja trwania przeżywanego w świadomości². O ile w tekstach muzykologicznych formalizm Brelet splata się z estetyzmem, to w pojedynczych artykułach poświęconych zagadnieniom z pogranicza muzyki, metafizyki i etyki już tak nie jest. Artykuły *Art et sagesse* oraz *Musique et sagesse* są wyraźnym manifestem skrajnego moralizmu. Autorka popada niekiedy w egzaltację, zaskakuje czytelnika arbitralnością i naiwnością sądów. Poetycki ton nie musiałby być wadą filozoficznego wywodu i nie musi wiązać się z utratą intelektualnej finezji. Brelet wielokrotnie pokazywała, że potrafi takim językiem przekonująco mówić o muzyce. Dzieje się tak chociażby w tekście *Musique et silence*, nad którym warto się zatrzymać, zwłaszcza, że przeprowadzony tam wywód w pewnym stopniu wiąże się z zagadnieniem związku muzyki i moralności. W artykule tym Gisèle Brelet omawia kwestię współistnienia ciszy i muzyki, analizuje wieloznaczność pauz i muzycznych oddechów. Dotyka też kwestii metafizycznych i egzystencjalnych, gdy muzyczną ciszę interpretuje jako brak tego, co upragnione. Utwór zawieszony jest między ciszą swego początku i końca. Od początku istnienia skazany jest na nieuchronne odejście w ciszę. Gdy już się wypełnia, zyskujemy do niego dostęp szczególnego rodzaju: to, co odeszło w przeszłość wciąż może w nas rozbrzmiewać. Gdy dźwięki trwają, nie mamy nad nimi pełnej władzy. Ich zmysłowa obecność zbyt mocno nas frapuje, byśmy mogli je ogarnąć refleksją. Francuska badaczka twierdzi, że akt duchowego posiadania rzeczy możliwy jest właściwie dopiero wtedy, gdy ją utracimy.

² Por. Gisèle Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris 1947, s. 79.

Często zmysłowa obecność rzeczy i ludzi przeszkadza umysłowi w ich posiadaniu, gdyż narzucając mu się, odwracają umysł od aktu posiadania. Wiemy z jaką intensywnością może nam się uobecnić rzecz czy człowiek materialnie nieobecny. W naturze umysłu tkwi umiejętność zrobienia z nieobecności narzędzia czyjejs obecności. Poprzez nieobecność przedmioty realizują w nas swoją duchową obecność. W ciszy, jakby przez nieobecność samej siebie, muzyka zdaje się wypełniać³.

Dzieło muzyczne konstituuje się w ciszy. W niej dociera do nas porządek, jaki nadaje rzeczom muzyka. Dlatego też przestrzeń ciszy, w której wybrzmiewa utwór, jest niejako warunkiem koniecznym przeżycia muzycznego. Autorka wierzy, że porządek muzyki — objawiający się przede wszystkim w rytmie i przepływie struktur muzycznych w czasie — wpływa na nasz wewnętrzny ład. Uczestniczenie w czasie muzycznym porządkuje nasze przeżywanie czasu realnego. „Mistrzynie czasu, muzyka, jest też panią naszej duszy. Żadna inna sztuka nie potrafi nas tak radykalnie dyscyplinować, ponieważ czyni to porządkując podstawowy wymiar naszej egzystencji”⁴. Czas muzyczny jest więc wzorowym trwaniem. Oddając się kontemplacji tej sztuki, tak naprawdę oddajemy się „dobremu” uczestniczeniu w czasie. Uczymy się, jak trwać w sposób doskonały. „Poprzez czas muzyka bierze duszę w posiadanie, wypełnia i odrywa ją od jej wewnętrznego nieuporządkowania”⁵.

Brelet uważa, że w chwili trwania muzycznego „teraz” doświadczamy, czym jest wieczność. Muzyczne „teraz” pozwala odczuć czyste trwanie. Jest zapatrzeniem się w dźwięki, zatrzymaniem świata, kontemplacją. Nic więc dziwnego, że wznosi nas ponad codzienne przeżywanie czasu i udostępnia nam moment wieczności. I mówi śmiertelnikom o wieczności coś, co z pewnością warto o niej wiedzieć: wieczność nie jest nudna.

Zdaniem Brelet, czas muzyczny jest grą przewidywalnego i nieprzewidywalnego; nie pozwala, by świadomość została uśpiona w przyzwyczajeniu. Francuska badaczka ma tu zapewne na myśli to, że utwór muzyczny uruchamia w słuchaczu cały system oczekiwań. Przyjemność, którą sobie sprawiamy słuchając muzyki, wypływa z gry pragnień zaspakajanych i tych, które pozostają nienasycone⁶. Muzyczna dramaturgia jest wrogiem nudy. Zapewnia umysłowi delectowanie się

³ Gisèle Brelet, *Musique et silence*, „Revue Musicale” 1946, nr 200, s. 181.

⁴ Gisèle Brelet, *Musique et sagesse*, „La table ronde” 1962, nr 172, s. 61.

⁵ Ibidem.

⁶ Słuchając oczekujemy kontynuacji i zmian, o czym wiele pisał między innymi Leonard B. Meyer w książce *O emocji i znaczeniu w muzyce*, przeł. Antoni Buchner i Karol Berger, Warszawa 1974.

doskonale zaprojektowaną rzeczywistością. Lecz to nie wszystko. Muzyka jest też ćwiczeniem dla ducha. Dotyczy to nie tylko słuchacza, ale też wykonawcy. Brelet, pisząc o artyście, polemizuje z Tomaszem z Akwinu. Jej zdaniem, gdyby św. Tomasz wypowiedział się na temat muzyka-wykonawcy, prawdopodobnie uznałby go za rzemieślnika. Jak pewnie pamiętamy, zdaniem Akwinaty rzemieślnik może osiągać wyżyny sztuki, lecz w życiu może być bezcennikiem. Jego cnota moralna nie musi iść w parze z cnotą artystyczną. Brelet oponuje i właśnie w tym miejscu chyba przestajemy jej wierzyć. Uważa, że muzyka nie jest, jak inne przedmioty artystyczne, materia nieprzezroczystą, nie przepuszczającą do swego wnętrza natury duchowej tego, kto ją tworzy. „Jej materia jest dźwięk i czas, czyli sam człowiek”. Muzyka jest „przezroczystą materia”, przenika do niej dusza tego, kto ją tworzy. „Człowiek stworzył nie tylko dźwięk, ale także całą muzyczną technikę na swój obraz i zgodnie z prawami ludzkiej myśli”⁷. To ostatnie stwierdzenie nie jest szczególnie oryginalne i z pewnymi zastrzeżeniami można je zastosować także do innych sztuk. Świat przedstawiony w literaturze, sztukach plastycznych czy tańcu to namacalne elementy rzeczywistości: kolory, realne kształty, słowa, ruchy. Zgadzam się z Brelet, że w muzyce tylko dźwięk pochodzi ze świata. Reszta to poruszająca nas abstrakcja, którą jednak sami tworzymy. Jeżeli jednak prawdziwie w nią przenikamy, jak chce tego Brelet, naznaczamy muzykę zarówno tym, co w nas dobre, jak i tym, co złe. Autorka jest jednak innego zdania. Nazywa muzykę ascezą, która dokonuje „nawrócenia” słuchacza i oczyszczenia jego emocji. Muzyka co prawda zachowuje żar i siłę uczuć, lecz odwraca je od przyziemnych pożądliwości. Nie ma to jednak nic wspólnego z apatią stoików i wyrzeczeniem się burzliwości uczuć. Muzyka rozumie nawet naszą zwierzęcość, pisze Brelet, jednak szybko dodaje, że potrafi ją zdominować duchem⁸.

Nic więc dziwnego, że chcąc uprawomocnić swoje tezy, francuska myślicielka powołuje się na Platona, który w *Timajosie* porównuje ruchy muzyczne do ruchów duszy i widzi przeznaczenie muzyki w łagodzeniu namiętności. Brelet zdaje się jednak zapominać, że w *Timajosie* Platon pisze o muzyce sfer, o niesłyszalnej harmonii pojmowanej czysto intelektualnie. Muzykę realną oskarżał w *Państwie* o deprawowanie umysłów i nakazywał dobierać ją z ostrożnością: miała przecież pełnić funkcje wychowawcze. Wystarczy też przypomnieć walkę z rozprężeniem muzycznym, którą Platon podejmuje w *Prawach*. Muzyka może ulepszać i deprawować. Dlatego właśnie Platon chce ją poddać ścisłej kontroli. Po raz kolejny widać zatem, że Brelet upraszcza sprawę. Dość chytrze posługuje

⁷ Gisèle Brelet, *Musique et sagesse*, op. cit, s. 63.

⁸ Por. ibidem, s. 67.

się tylko tymi wątkami myśli Platona, które potwierdzają jej wstępną hipotezę o anielskości muzyki. Ta nonszalancja zaskakuje u tak starannie wykształconej badaczki; by obronić muzykę przed skalaniem, Brelet jest w stanie poświęcić nawet swoją naukową rzetelność.

„Prawa muzyczne nie są akustyczne czy fizyczne, ale ludzkie i etyczne” — pisze autorka *Le temps musical*⁹. Gdy Brelet wchodzi na teren moralności, odkrywa przed nami swoją naiwną (i pewnie też niewinną) duszę. Jest kimś, kto niewątpliwie kocha muzykę i chce z niej uczynić *katharsis* niezdiscyplinowanych popędów. Nic więc dziwnego, że nazywa ją sublimacją krzyku i hałasu, które stają się śpiewem. Powstaje jednak pytanie, co w takim razie zrobić z nie miłym dla ucha dysonansem, hałasem świadomie zapraszającym do muzyki przez współczesnych kompozytorów lub z atonalnością¹⁰? Kłopot w tym, że muzyka, o której pisze Brelet, jest pięknem apollińskim, są w niej obecne wyłącznie jakości łagodne i harmonijne. Autorka, głosząc tryumf formy nad tym, co przeżyte, „patologiczne”, nie widzi w muzyce miejsca dla emocji „nieoczyszczonych” przez cenzurę intelektu. „Wszystkie wielkie dzieła muzyczne są wielkie moralnie, ponieważ są wielkie duchowo¹¹ — głosi Brelet i nie tłumaczy się w żaden sposób ze śmiałego użycia dużego kwantyfikatora. Nie wiadomo, co skłania ją do myślenia, że wszystkie wielkie dzieła są dowodem zwycięstwa kompozytora nad namietnościami, zwycięstwa formy nad emocjami¹². Kolejne stwierdzenie jest jeszcze bardziej radykalne: „kto poddaje się swojej nieuporządkowanej afektywności, ten porzuca muzykę. Muzyka musi być celem samym w sobie; unicestwienia się w obliczu tego, kto chce z niej uczynić współniczkę szalonych uniesień”¹³. Tu właśnie Brelet deklaruje swój moralizm. Jej zdaniem wadliwość etyczna dzieła musi przekładać się na jego wadliwość estetyczną. Kłopot tylko w tym, że

⁹ Ibidem, s. 64.

¹⁰ Warto przy okazji zauważyć, że Brelet w swoich wczesnych pracach często opowiadała się przeciwko nowej muzyce. Jej zdaniem, atonalność zrodziła się z poszukiwań absolutnej wolności linii melodycznej, a tego rodzaju eksperyment musi skończyć się źle. Wolność absolutna obraca się przeciwko sobie samej i nie może się z niej zrodzić „koherentna muzyka”. Taka muzyka zaprzecza swoim wewnętrznym regułom, a próbuje podporządkować się nowym, arbitralnym. Ucieka więc z jednej niewoli w inną, dużo bardziej niebezpieczną. Niebezpieczeństwo to wynika przede wszystkim z przeciwstawienia się naturalnemu porządkowi czasowemu. Żadne matematyczne kombinacje, na których opiera się nowa muzyka, nie są w stanie zastąpić naturalnego porządku muzycznego trwania, z którym atonalność tak bardzo chce zerwać. W późniejszych pracach autorki pogląd ten uległ pewnemu złagodzeniu.

¹¹ Gisèle Brelet, *Musique et sagesse*, op. cit, s. 62.

¹² Por. ibidem.

¹³ Ibidem, s. 62–63.

w muzyce instrumentalnej ten postulat moralizmu nie jest sprawdzalny. Bo wedle jakich kryteriów należałoby ocenić wadliwość moralną symfonii czy sonaty? Czy jej wyznacznikiem miałyby być estetyczna niedoskonałość dzieła? Gdyby pójść dalej tym tropem, można by doszukiwać się wadliwości etycznej nie tylko w dziele, ale także w jego wykonaniu. Rezultaty takiego rozumowania byłyby dość naiwne. Mierne estetycznie wykonanie miałoby bowiem wskazywać na niskie moralne kwalifikacje samego muzyka, natomiast wykonanie wartościowe estetycznie kazałoby nam domyślać się, że jego autor jest istotą szczególnie szlachetną. Tego rodzaju zależności, o ile istnieją, są dużo bardziej skomplikowane, stąd też trudno sądzić, że apollinijskie piękno czyjejs interpretacji wykonawczej jest odbiciem nieskalanej, uwznioślonej duszy wykonawcy. Nawet jeśli czasami tak bywa, to nie ma przesłanek ku temu, by tę zależność przekuć na powszechne prawo. Powróćmy jednak do tytułowego pytania i sformułujmy na nie odpowiedź w duchu Gisèle Brelet. Autorka *Le temps musical* najwyraźniej wierzy w to, że muzyka, jako „materia przezroczysta” (w którą przenika duch artysty), odzwierciedla porządek moralny tego, kto ją tworzy. Z wcześniejszego wywodu wynika jednak jasno, że francuska muzykolog opiera się właśnie na wierze, nie zaś na wiedzy i dlatego naukowa wartość jej refleksji może budzić zastrzeżenia.

Inaczej radzi sobie z tymi problemami Pascal Quignard. O ile u Brelet może irytować jej naiwny idealizm, u Quignarda poraża brak złudzeń co do uszlachetniającej funkcji muzyki. Uczeń Paula Ricoeura i Emmanuela Lévinasa, znawca i tłumacz literatury antycznej, amator gry na organach i wiolonczeli, laureat Nagrody Goncourtów, tak mówi o sobie:

Urodziłem się w Normandii, w Verneuil-sur-Avre, 23 kwietnia 1948 roku (...) W lipcu 1969 roku rozpocząłem czytanie rękopisów dla Gallimarda (...) W roku 1990 zostałem sekretarzem generalnym wydawnictwa (...) W roku 1992 założyłem z François Mitterrandem Festiwal Oper i Teatru Barokowego w pałacu w Wersalu. W roku 1992 zrezygnowałem z pisanie w prasie i z zasiadania w literackich komitetach przyznających nagrody. W roku 1993 ustąpiłem ze stanowiska prezesa Concert des Nations. Na początku roku 1994 rozwiązałem Festiwal Oper Barokowych w Wersalu i pod koniec kwietnia przestałem pracować w wydawnictwie Gallimard. Od kwietnia 1994 roku wyłącznie czytam i piszę¹⁴.

¹⁴ Pascal Quignard, *Taras w Rzymie*, przeł. Krzysztof Rutkowski, Poznań 2006, s. 103–104. Ta zacytowana przez Krzysztofa Rutkowskiego wypowiedź Quignarda — samotnika pojawiła się we francuskiej publikacji poświęconej jego twórczości. Por. Pascal Quignard, *Par lui-même*, w:

Tę wypowiedź przytaczam nie bez przyczyny. Dzięki niej zaczynamy rozumieć, z kim mamy do czynienia. To erudyta i samotnik. Usunięcie się Quignarda z życia elit jest pewną formą manifestu milczenia. Jego pisanie jest w istocie milczeniem o świecie. „Pisanie utula mowę w milczeniu” — oto jeden z paradoksów tak często obecnych w jego retoryce. O muzyce Quignard milczy w trzech swoich książkach: przetłumaczonej na język polski *Tous les matins du monde*¹⁵ oraz w *La leçon de musique* i *La haine de la musique*¹⁶.

Quignard łączy muzykę z cierpieniem. Oskarża ją o zadawanie bólu, definiuje jako „terror dźwięków”. Nie jest to jednak wyłącznie pretensja skierowana w stronę hałaśliwych wytworów muzycznej awangardy. To prawda, że w XX wieku muzyka zaczęła być irytująca, nachalna, agresywna. Jednak nie o samej muzycznej materii pisze autor *Nienawiści do muzyki*, lecz o sposobie jej istnienia w świecie.

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, przedsiównkach banków, gdzie wyciąga się pieniądze z bankomatu, nawet na basenach, na plażach, w mieszkaniach prywatnych, restauracjach, taksówkach, w metrze, na lotnisku. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu. Nawet w obozach zagłady¹⁷.

Szokujące jest zwłaszcza ostatnie zdanie wyliczanki. Ono też stanowi początek dość brutalnego aktu oskarżenia skierowanego przeciw muzyce.

Muzyka jako jedyna ze sztuk wzięła udział w eksterminacji Żydów. Nie była to jej funkcja przypadkowa. Nie zrodziła się z wyjątkowo niesprzyjających okoliczności. Quignard sądzi, że w naturze muzyki jest coś, co sprawia, że może się ona splatać ze złem. Formułując tego rodzaju oskarżenie Quignard rzuca wyzwanie współczesnej muzykologii¹⁸. Pyta, dlaczego chcemy udawać, że muzyka

Pascal Quignard, La mise au silence, red. Adriano Marchetti, Champ-Vallon 2000, s. 191–192.

¹⁵ Książka *Wszystkie poranki świata* ukazała się w Polsce w tłumaczeniu Krystyny Szezyńskiej-Maćkowiak (Warszawa 1997). Znany także w Polsce film pt. *Wszystkie poranki świata* (1991) wyreżyserowany przez Alaina Corneau zyskał tysiące wielbicieli na całym świecie.

¹⁶ Książki *La haine de la musique* i *La leçon de musique* nie ukazały się dotąd w tłumaczeniu na język polski. Czytelnik może jednak zapoznać się z przełożonym przez Ewę Wieleżyńską fragmentem *La haine de la musique*, por. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 183–199.

¹⁷ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 198.

¹⁸ O tym niewygodnym dla muzykologii problemie interesująco pisze Maciej Jabłoński w tekście *Przeciw muzykologii*, „De Musica” 2006, vol. XII, <http://free.art.pl/demusica>.

nie brała udziału w Zagładzie. Winę za całe zło spychamy na ludzi. Muzykę uniewinniamy, była przecież tylko narzędziem w czyichś rękach. Muzyka nie jest podmiotem moralnym. Nie może za nic ponosić odpowiedzialności. Sprawa jest jednak kłopotliwa także z innego powodu. Nie bardzo wiadomo, jakim językiem mówić o domniemanej winie muzyki. Najłatwiej byłoby o tym milczeć. Pewnie dlatego Quignard jest tak uparty w drażnieniu tematu. Przecież ulubionym terytorium jego pisarstwa jest to, o czym powinno się milczeć. A może lepiej — to, o czym wygodniej jest milczeć. Dlatego atakuje agresywnie.

Muzyka gwałci ciało ludzkie. Sprowadza je do pionu. Rytmu muzyczne hipnotyzują rytmy cielesne. Ucho spotykając się z muzyką nie może pozostać na nią zamknięte. Muzyka, będąc mocą, wchodzi w związki z mocą. Jest z natury nieegalitarna (...) Przywódca, wykonawcy, podwładni, oto struktura, która ustanawia się w akcie wykonywania muzyki. Wszędzie, gdzie jest przywódca i wykonawcy, jest też muzyka¹⁹.

Quignard czyni więc z muzyki współwinowajczynię. Obozowi oprawcy znaleźli w niej godną siebie partnerkę. To ona zniewala, upokarza, odbiera tożsamość, unifikuje tych, którzy są pod jej władaniem. Jako znawca antyku, autor *Wszystkich poranków świata* nie byłby jednak sobą, gdyby już w najdawniejszych tekstach kultury nie odnalazł dowodów obciążających muzykę.

Platon nie pomyślał o tym, by w swoich dialogach filozoficznych oddzielić muzykę od dyscypliny, muzykę od wojny, muzykę od hierarchii społecznej. Nawet gwiazdy są według Platona syrenami, ciałami dźwiękowymi, które dbają o porządek wszechświata²⁰.

Porządek, dyscyplina, posłuszeństwo. Rytm, miarowość, forma. Terror i muzyka są jednym. Współistnienie harmonii i gwałtu nie jest paradoksem. Jak to możliwe, że ci sami ludzie, których muzyka wzrusza do łez, są zdolni do największego okrucieństwa?

Pytania, które w wersji zaproponowanej przez autora *Seksu i trwogi* mogą nieco drażnić emocjonalnym rozdygotaniem, nie są obojętne. Są natomiast niewygodne. Czy łączenie muzyki i zła irytuje, bo wolelibyśmy uczynić z tej sztuki abstrakcyjną arabeskę, enklawę harmonii, dyscyplinę wolną i szlachetną, jak mówił o niej Arystoteles? Zamiast martwych teoretycznych konstrukcji, jakie proponuje formalistka Brelet, u Quignarda pojawiają się fakty, świadectwa

¹⁹ Pascal Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 202.

²⁰ Ibidem, s. 202–203.

oparte na doświadczeniu. Inna rzecz, że w *Nienawiści do muzyki* zdarzają się — poza faktami i wspomnieniami tych, którzy przeżyli Auschwitz — przeinaczenia i swoiste nadinterpretacje. Jednak tu konieczna jest następująca uwaga. Zabierając się za lekturę dzieł Quignarda można oczywiście zachować się jak badacz, łowca nieścisłości i intelektualnych nadużyć. Trzeba jednak nieustannie pamiętać, że nie mamy tutaj do czynienia z tekstem naukowym, ale artystycznym. A skoro tak, to przecież inwencja twórcza autora jest w zasadzie nieograniczona. Co więcej, ma on prawo prowokować, szokować czy modyfikować przyjęte kano-ny interpretacyjne. Nie powinien więc dziwić fakt, że Quignard wyjątkowo swobodnie interpretuje mity i symbole kultury. Przemawia z pozycji siły, jest wszak autorytetem, tłumaczem tekstów antycznych z wieloletnim doświadczeniem lek-tora w wydawnictwie Gallimarda. Sporo słuszności byłoby w diagnozie, że fran-cuski autor ubogaca po swojemu uświęcone przez tradycję przekazy. By pozosta-wały w zgodzie z jego wstępnym założeniem, gotów jest coś dodać, domalować szczegół, który zmienia całą historię i jej wymowę. Jeśli jednak pamiętamy, że mamy do czynienia z literaturą, nie zaś z nauką egzegezą, musimy docenić fakt, że mit ujawnia w interpretacji Quignarda nowe oblicze. Mit u Quignarda żyje, odsłania nowy wymiar. Oto jeden z przykładów. Do opowieści o Syrenach i Ody-seuszu autor dodaje szczegół, jakiego nie znamy z Homera. Przypisuje on Syre-nom właściwość, której nadaje nową nazwę: „krzykośpiew” (*chant-cri*). Syreny, zdaniem Quignarda, wabiły żeglarzy nie tylko niewymownym pięknem śpiewu. Piękno współistniało w nim bowiem z tym, co przerażające i zarazem fascynu-jące. Muzyka zadaje ból, bo jest połączeniem piękna, *tremendum* i *fascinosum*. Ta ingerencja w mit pozwala Quignardowi uczynić z syreny muzyczny symbol terroru. Dlaczego, pyta autor, tym słowem określamy dziś jakże nieprzyjemny dla ucha dźwięk wydawany przez ambulans, wóz strażacki czy policyjny? To nie jest przypadek, mówi Quignard. Dźwiękowy spiszek przeciwko światu polega na tym, że zamiast koić i czarować, muzyka także zadaje ból. Co więcej, czyni to podstęp-nie. Na dodatek, zdaniem Quignarda, było o tym wiadomo już od starożytności. My jednak zauważyliśmy to dopiero po II wojnie światowej i niemal natychmiast postanowiliśmy o tym milczeć. W *Nienawiści do muzyki* autor zgromadził dowo-dy na istnienie dźwiękowego zła. Jeden z bohaterów jego obozowych opowieści, Szymon Laks, zaraz po wyzwoleniu z Dachau pisze opowieść o muzyce jako narzędziu zagłady. Niewygodna dla muzykologów książka *Musiques d'autre monde*, do której wstęp napisał Georges Duhamel, została wydana we Francji w 1948 roku i niemal natychmiast popadła w zapomnienie²¹. Podobny los spotkał napisa-

²¹ Obozowe świadectwo Szymona Laksa znane jest polskiemu czytelnikowi z książki *Gry*

na po pobycie w Auschwitz książkę *Se questo è un uomo*. Jej autor, Primo Levi, nazywał tam muzykę siłą piekielną²². Stawała się ona w obozie „niekończącym się, hipnotycznym rytmem, który zabija myśl i zagłusza ból”²³.

Słuchać i być posłusznym to właściwie to samo. Quignard delektuje się tym etymologicznym odkryciem i uznaje je za niezbity dowód przeciwko muzyce. Słuchanie zmusza do posłuszeństwa, otumania, więzi, odbiera godność.

Gdy Primo Levi po raz pierwszy usłyszał przy bramie obozowej „Rosamundę” [Schuberta], ledwo zdusił histeryczny śmiech, który wyrwał mu się z piersi. Zobaczył zastępy więźniów, którzy wracali do obozu w dziwnym porządku: maszerowali w szeregach, po pięciu, prawie sztywni, z wyprężonymi szyjami, z ramionami przyklejonymi do tułowia, jak ludzie wyciosani z drewna, a muzyka poruszała nogami i dziesiątkami tysięcy drewnianych chodaków, pętając ciała²⁴.

Primo Levi dodaje, że Niemcy z estetyczną przyjemnością przypatrywali się wyreżyserowanej przez siebie choreografii, w której muzyka zastępowała wolę więźniów i pchała ich „jak wiatr zeschłe liście”²⁵.

Dlaczego niemieccy żołnierze używali tak wysublimowanego narzędzia tortur?

Robili to, by zwiększyć posłuszeństwo i złączyć ofiary w pozbawionym tożsamości, bezosobowym stopie, który płodzi każda muzyka. Zrobili to z przyjemności estetycznej i sadystycznej uciechy, jaką dawało im słuchanie ulubionych melodii i oglądanie baletowego widowiska upodlenia w wykonaniu ludzi, którzy dźwigali na swoich barkach grzechy własnych katów²⁶.

To, co dźwiękowe łączy się także ze wstydem. Dźwięki, niekoniecznie te muzyczne, są jak przypomnienie o winie, o skrywanym sekrecie, o zdradzie. Pianie koguta wzbudziło łyżę świętego Piotra. Usłyszane przez Adama i Ewę kroki Jahwe przechadzającego się po rajskim ogrodzie uświadomiły im, że są nadzy. „Nasłuchiwanie i wstyd”, „słuch i nagość” łączą się w opowieści Quignarda i zwiastują koniec rajku.

oświęcimskie, wyd. Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1998.

²² Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. Halszka Wiśniowska, Kraków 1978. Wypowiedzi Leviego podają za wydaniem polskim.

²³ Ibidem, s. 48.

²⁴ Pascal Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 205.

²⁵ Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, op. cit., s. 48.

²⁶ Pascal Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 206.

Rzeczywistość obozów i mit Edenu opowiadają podobną historię, bo pierwszy i ostatni człowiek są tym samym. Odkrywają ontologię tego samego świata. Obnażają tę samą nagość. Nastawiają uszu na to samo wołanie, które żąda posłuszeństwa²⁷.

Jednak jednym z najsmutniejszych wyznań, jakie czyni w swojej książce Quignard, jest jego pożegnanie z miłością do muzyki. Jeśli to tylko zabieg retoryczny, trzeba przyznać, że robi na czytelniku wrażenie. Zaczynamy Quignardowi współczuć. Przejmujemy się jego cierpieniem. Można kochać pomimo wszystko, nie idealizować, nie upiększać umiłowanego obrazu. Jednak Quignard najwyraźniej wskazuje nam na moment, gdy kochać pomimo wszystko już się nie da.

Nie potrafię wskazać momentu, w którym muzyka oderwała się ode mnie. Wszystko to, co dźwiękowe, nagle, pewnego pięknego ranka, pozostawiło moje serce bez smaku. Do instrumentów udawało mi się zbliżyć jedynie dzięki rutynie albo dzięki ich zewnętrznej urodzie. Ledwie otwierałem partyturę, a *melos* albo już nie dźwięczał, albo tracił znaczenie, albo upodabniał się do każdego innego. Chęć czytania książek tkwiła w moim wnętrzu z całą zachłannością, rytmem i nienasyceciem, lecz nie było śladu pragnienia śpiewu. Rozrywką nie do wytrzymania stało się to, co niegdyś było dla mnie wszystkim²⁸.

Opisywane przez autora „odmuzycznienie” można śmiało porównać do odkochania. Właściwie powinno pozostawić nas w stanie obojętności. Coś się skończyło, zmatowiło. To przecież nie boli, nie rani jak nieszczęśliwe czy odrzucone uczucie. A jednak — współczujemy Quignardowi i bardzo nie chcemy dzielić jego losu. Tym, co przeraża, jest chyba moment odkrycia nijakości, braku barwy tego, co kiedyś zachwycało. W przypadku Quignardowskiej opowieści wiadomo, że opisane przez niego „odmuzycznienie” oznacza coś znacznie gorszego, niż odkochanie.

„Wyrażenie *nienawiść do muzyki* — tłumaczy nam autor — ma ukazać, do jakiego stopnia muzyka może stać się *nienawistna* dla kogoś, kto ukochał ją najbardziej”²⁹.

Gdybyśmy chcieli sporządzić przepis na fenomen o nazwie „efekt Quignarda”, powinniśmy kazać mieszać erudycję, fikcyjotwórstwo, nadinterpretację, solidną dawkę intelektualnej zuchwałości z ogromnym literackim polotem. Z platońskiej nauki o harmonii sfer, muzyce niesłyszalnej dla uszu, która odzwierciedla

²⁷ Ibidem, s. 204.

²⁸ Ibidem, s. 273.

²⁹ Ibidem, s. 199.

samą ideę ładu, zostaje wówczas nowa postać opowieści o Syrenach, które nawet we wszechświecie, migocząc jako gwiazdy, szykują ludzkości wielką katastrofę. Z opowieści o pięknie, które zniewala tak, jak śpiew Syren zniewalał żeglarzy Odyseusza, pozostaje historia o krzykośpiewie, którego nie można znieść nie popadając w obłąd. Z muzyki, która niezmiennie jest, była i będzie dla milionów ludzi lepszym światem, zostaje podejrzane narzędzie gwałtu, bólu i upodlenia. „Efekt Quignarda” nie posiadałby jednak mocy prowokacji intelektualnej, gdyby łągodziło go wyrażone *explicite* przekonanie, że przecież muzyka także łągodzi obyczaje. Quignard nie byłby sobą, gdyby asekurował się w taki sposób. Gdy głębiej wnikiemy w jego pisarstwo, odkryjemy, że muzyka jest w nim obecna nieustannie. Motyw „dźwiękowego cierpienia” jest stałym elementem Quignardowskich opowieści. Autor nie utożsamia go jednak wyłącznie z hasłem „nienawiść do muzyki”. W książce *Boutès*, która jest poruszającym, poetyckim opisem doświadczenia „zanurzenia w dźwiękach”, pojawia się zdanie: „Bez muzyki niektórzy z nas by umarli”³⁰.

To zdanie, wydzielone z toku narracji, stanowi jakby odrębny rozdział opowieści. Oto typowy zabieg wynikający z umiłowania autora do „stylu fragmentarycznego”. Ekspresywny ładunek takiego zdania jest jednak nie do przecenienia. W tym konkretnym przypadku, mamy chyba do czynienia z wyznaniem kogoś, dla kogo całe twórcze życie jest splotem literatury i muzyki. Ta ostatnia jest jednak dla Quignarda sztuką wcześniejszą, pierwotną, źródłową. Przypomnijmy, że jego zdaniem dźwięki, także te niemuzyczne, były z człowiekiem wcześniej, niż mowa. Zanim staliśmy się istotami językowymi, byliśmy skazani na dźwięki. Ten pierwotny związek człowieka z dźwiękami czyni go, zdaniem Quignarda, szczególnie wrażliwym na ich działanie. Dźwięki są w stanie oddać emocję doskonalej niż język. A skoro tak, to muzyka może dotykać najgłębiej ukrytych tajemnic. Nic więc dziwnego, że sięgając esencji istnienia, muzyka nie tylko zachwyca, ale i rani.

Gdyby postawić Quignardowi nasze tytułowe pytanie, zyskalibyśmy na nie najprawdopodobniej odpowiedź poetycką i enigmatyczną. Można sądzić, że uznałby muzykę za doskonałe odbicie wszelkich poruszeń ludzkiego wnętrza. Pierwotna wobec języka sztuka dźwięków wyraża doskonale naszą esencję. Ujawnia też koegzystencję jasnej i ciemnej strony duszy człowieka. Skoro jednak Quignarda szczególnie fascynuje ciemność, noc i tajemnica, to nic dziwnego, że i w muzyce widzi przede wszystkim odbicie tego, co pierwotne, zwierzęce, nieokiełznane, niedające się w pełni zrationalizować. Muzyka w jego rozumie-

³⁰ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris 2008, s. 25.

niu jes zarazem symbolem dobra i zła, chaosu jak i tęsknoty za ładem. Co więcej, jest wszystkim tym, czego język **jeszcze** nie potrafi nazwać oraz tym, czego język **już** nie potrafi nazwać. Być może należałoby ją zatem nazwać semantyczną transgresją, w której wyraża się dialektyczna prawda o człowieku.

Próba porównania koncepcji Brelet i Quignarda jest, z naukowego punktu widzenia trudna, a może nawet skazana na porażkę. Niełatwo tu bowiem o jednoznaczne diagnozy i koherentne wnioski. Ani jedna, ani druga wizja związków muzyki z moralnością nie wypływa z potrzeby stworzenia spójnej teorii muzykologicznej czy estetyczno-muzycznej. Zarówno Brelet jak i Quignard wypowiadają się nie tyle o przedmiocie badań, co raczej o swojej życiowej pasji, z czym wiąże się zasadnicza trudność polegająca na braku dystansu do omawianych kwestii.

Perspektywa Gisèle Brelet kształtuje się na pograniczu filozofii muzyki i muzykologii. Autorka opisuje muzykę jako idealny twór. Tylko z pozoru nie jest to opowieść o roli, którą ta sztuka odgrywa w konkretnym, ludzkim doświadczeniu. Brelet nie dokonuje chłodnej analizy materii muzycznej, lecz wypowiada się o umiłowanym obiekcie, co momentami gubi badaczkę. Natomiast Pascal Quignard, pisarz, eseista, tworzy projekt artystyczny. Dbą o retoryczną siłę swoich tekstów. Gra zarówno słowem, jak i relacjonowaną za pomocą słów historią. Trzeba pamiętać, że jego piśmiennictwo może zachwycać nawet na czysto zmysłowym poziomie brzmienia słów, gdyż autor dobiera je starannie i dba o ich melodyjny przepływ. Wejście głębiej w Quignardowskie poszukiwania „doświadczenia źródłowego” (które autor przywołuje w większości spośród ponad pięćdziesięciu swoich książek), jest już czymś więcej niż tylko przyjemnością estetyczną. Lektura książek Quignarda jest intrygującą przygodą intelektualną, domagającą się od czytelnika znajomości kontekstu twórczości autora i rozpoznawania silnie obecnych w jego książkach kodów intertekstualnych. Brelet i Quignard przemawiają do nas z różnych porządków poznawczych. Ten dwugłos zaczyna się w innym miejscu i biegnie w różnych kierunkach. Jednak w obu przypadkach nie jest to opowieść jałowa i chłodna, ale silnie zabarwiona emocjami.

Trudno być moralistą, gdy pisze się o muzyce. Bardzo łatwo wówczas o uleganie emocjom, które zaburzają klarowną argumentację. Z tego właśnie powodu czytelnik-racjonalista może mieć problemy z zawierzeniem Brelet i jej wizji muzyki jako symbolu niezachwianego porządku moralnego. Z podobnych względów trudno podpisać się pod oskarżeniami rzucanym pod adresem muzyki przez Pascala Quignarda. Zuchwałość tego drugiego może jednak rodzić niepokój

i powiększa przestrzeń niepewności. Bo jak ignorować fakty i zaprzeczać temu, że muzyka bywa uwikłana w moralne zło? Banalnie brzmi wytłumaczenie, że to uwikłanie zależy przecież od jej jednostkowego użycia. W tym wypadku trudno jednak o odpowiedź inną niż banalna i zdroworozsądkowa: muzyka bywa jedynie używana w złym celu. Gdybyśmy zatem mieli w poetyckim, Quignardowskim stylu określić jej stan, moglibyśmy stwierdzić, że muzyka sama w sobie nie jest winna, ale **pokalana**. A z tym stwierdzeniem zgodziłaby się chyba nawet taka idealistka, jak Gisèle Brelet.

SUMMARY

Is Music a Symbol of Moral Order? Gisèle Brelet's and Pascal Quignard's Approaches to Music and Morality

The paper examines Gisèle Brelet's and Pascal Quignard's concepts concerning the relation between music and morality. The first consideration involves Gisèle Brelet's assumption that music always helps to instill virtue in the listeners. Brelet claims that we can train ourselves to be better people by listening to absolute (instrumental) music in particular. Contrary to Brelet's intuition, Pascal Quignard, in his controversial discussion of music in *La haine de la musique (Hatred of music)*, asks how we could be moved by Schubert and at the same time be able to act ferociously? How to explain the coexistence of Holocausts and terror campaigns on one hand, and the aesthetic sensibilities of the persons responsible for such evil on the other? In my paper, I give a sympathetic hearing to both Brelet's and Quignard's perspectives. I try to respond to some likely objections to Brelet's idealism and Quignard's skepticism.

KEYWORDS: Brelet, Quignard, music, morality, aesthetic value, ethical value