

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

Aísthēsis

– wymiary (anty)estetyki

MARZEC 1 (5)/2016

Wydawnictwo Leimak

ARS IN CRUDO W POWIEŚCI „WYZNAJĘ” JAUME CABRÉ

Ars in crudo in the novel “Confesses” by Jaume Cabré

BARBARA TRYGAR

Uniwersytet Rzeszowski

Słowa kluczowe: muzyka, sztuka, życie, „Ja”, aksjologia.

Celem artykułu jest wskazanie miejsca, jakie w świadomości głównego bohatera powieści „Wyznaję” Jaume Cabré zajmują poczynania artystyczne, jaką rolę odgrywa sztuka, a w szczególności muzyka. Poddaję analizie wartościowość muzyki jako metafizyczną własność świata i jako rozwijającą możliwości poznawcze i zmysłowe człowieka. Muzyka dla głównego bohatera jako istoty *ens per se* jest niezbędnym uzupełnieniem jego egzystencji, przybliżaniem się do tego, co piękne i przynależne światu wartości.

WSTĘP: „CONÈIXER A TU MATEIX”¹

Słynna sentencja umieszczona nad portykiem Świątyni Apollina w Delfach przywołana w ojczystym języku Jaume Cabré

¹ W języku oryginalnym: γνῶθισεαυτό – tłum. na j. polski: „Poznaj samego siebie”. Jak podają badacze podstawowym źródłem, w którym zachowały się maksymy, była lista w *Antologii* Stobaiosa, który przechował aforyzmy skopiowane z portyku przez filozofa Sosiadesa. Uczeni wskazali, że źródłem był też odpis Klearchosa. W XX wieku odkryto starsze niż wykaz Stobaiosa, bo pochodzące z 3 stulecia p.n.e., inskrypcje zawierające nieco odmienny i obszerniejszy wykaz sentencji (wykopaliska w Ai-Kahanum w Afganistanie – wersja baktryjska). Zob. L. Catana: *The Historiographical Concept ‘System of Philosophy’: Its Origin, Nature, Influence, and Legitimacy*. Brill, 2008, s. 22-23.

stanowi wyzwanie, jakie stawia pisarz przed głównym bohaterem powieści „Wyznaję” – Adrianem Ardèvole, muzykiem, naukowcem i lingwistą u schyłku życia. Postać opowiada o własnym losie, ale wychodzi poza ramy czasowe okresu, w jakim może przebywać i poznawać świat. Wspomina czasy Świętej Inkwizycji, okrucieństwo wojennych obozów zagłady, pokazuje, że niepojęty jest ogrom zła, które drzemie w człowieku i stanowi siłę sprawczą nie tylko rujnąjącą ludzkość, ale niejednokrotnie doprowadzającą do mentalnej i duchowej śmierci. Bohater pragnie zgłębić sens swojego życia i doświadczyć „Ja” jako wartości (aksjos). Do istoty „Ja” należy konscjentywność przenikająca aktową lub doznaniową treść świadomości, zarówno pierwszorzędną, jak i pozostającą w tle². Przeżycia są dane z góry w sposób nieprzedmiotowy jako „moje” i jako takie są przeżywane przez „ja” w terażniejszości. W konsekwencji poziom świadomości konscjentywnej okazuje się poziomem przeżywania, poprzedzającym, a zarazem warunkującym refleksję³. W powieści kluczem do zgłębiania tajemnic życia i świata okazują się wartościowe, zabytkowe skrzypce.

Jak podkreśla Cabré: *„Muzyka jest dla mnie ważna i dlatego w wielu moich wcześniejszych powieściach pojawiała się jako kluczowy element opowiadanej historii”*⁴. W twórczości pisarza mamy do czynienia z konstelacją „bycia” i muzyki. „Bycie w sensie Heideggerowskim ma podobnie do muzyki historię i znaczenie, zależność od człowieka oraz wymiary transcendujące

² Józef Tischner świadomość siebie określa jako sferę konscjentywną. Stosuje ten termin w odniesieniu do przedrefleksyjnej i nieprzedmiotowej świadomości siebie, a zarazem przedrefleksyjnego sposobu istnienia nieprzedmiotowych treści świadomości na poziomie świadomości przeżyciowej. Zob. J. Tischner: *Studia z filozofii świadomości*. Kraków 2006, s. 392-393.

³ Ibidem.

⁴ L. Bugajski: *Jaume Cabré: Jestem sfrustrowanym muzykiem*., „Nesweek” z dnia 2.06.2013r. [online] [dostęp: 12.12.2015]. World Wide Web: <http://kultura.newsweek.pl/jaume-cabre--jestem-sfrustrowanym-muzykiem,104718,1,1.html>

człowieczeństwo”⁵. „Bycie” byłoby więc czymś w rodzaju muzyki wszelkiego istnienia, sama zaś muzyka – jego odkrywaniem. Warto przypomnieć, że po raz pierwszy temat muzyki pojawił się w powieści „El mirall i l’ombra” z 1980 roku, następnie w 1996 roku w dziele „L’ombra de l’eunuc” (inspiracją dla pisarza była kompozycja Albana Berga „Koncert na skrzypce i na orkiestrę”). Muzyka wzmacnia poczucie istnienia bohaterów, wyzwalając ich z ograniczeń własnej egzystencji poprzez tęsknotę za możliwością pełnej realizacji. Przeżycia znów uaktywniają aksjologiczny wymiar ludzkiego działania, nadając znaczenia określonym sytuacjom i okolicznościom życia. W powieści „Wyznaję” nie można mówić o żadnej odpowiedniości pomiędzy systemem językowym a muzycznym ze względu na brak znaków transsystemowych (zasada nieredundancji). W tym kontekście dialektycznych uwarunkowań jako tezę podstawową przyjmę intermedialność relacji, rozpościerających się między dziełem literackim a artystyczną interpretacją dzieła muzycznego. Ważną rolę w tym procesie odgrywa kompetencja muzyczna odbiorcy i prezentowana postawa estetyczna. Gino Stefani w książce „La competenza musicale” wskazał, że muzyczne doświadczenie często jest zorganizowane w układ kodów. Kod może być korelacją pomiędzy jednostką muzyczną a kontekstem kulturowym⁶. Idea kodu pozwala zrozumieć tworzenie sensu muzycznego. Kompetencja muzyczna oznacza zdolność do identyfikacji lub ustanowienia dodatkowych bądź strukturyzujących korelacji pomiędzy „zdarzeniami dźwiękowymi” i kulturowym otoczeniem. Gino Stefani ustanowił pięć poziomów kompetencji: 1) Kody generalne/ogólne 2) Praktyki społeczne 3) Techniki muzyczne 4) Styl (ST) 5) Opus (OP).

⁵ M. Heidegger: *Cóż po poecie?*. Przeł. K. Wolicki [w:] Idem: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Red. K. Michalski. Warszawa 1977, s. 168-223. Por. G. Steiner: *Martin Heidegger*. Chicago 1987. Idem: *Errata Bilanzeines Lebens*. Przeł. M. Trzęsiok [w:] „Res Facta Nova” 10 (19) 2008, s. 247-256.

⁶ G. Stefani: *La competenza musicale*. Bologna 1982. Por. Idem: *A Theory of musical competence*. „Semiotica” 1987, Nr 3, s. 7-22.

W analizie tekstu powieści interesuje mnie szczególnie pierwszy rodzaj kodów (GC): percepcyjne i umysłowe schematy antropologiczne zdolności i motywacje, podstawowe konwencje, w obrębie których percypujemy, tworzymy lub interpretujemy codzienne doświadczenie⁷. Jak pisze Zofia Lissa: „Wartość dzieła muzycznego jest zawsze wartością dla kogoś, jest cechą realizującą się w przedmiocie dopiero wtedy, kiedy słuchacz percypuje dane dzieło z pozycji estetycznej, kiedy wartość tę odnajduje w oparciu o jego przeżycie”⁸.

Najgłębsze poczucie swojej indywidualności główny bohater powieści „Wyznaję” przeżywa w intensywnym doświadczeniu wywołanym przez słuchanie melodii płynących ze skrzypiec. Właśnie dzięki ekspresyjności, szczególnej zdolności do chwytania niepowtarzalnych jakości następuje proces rozumienia wartości, drugiego człowieka, czy odkrywania swojego „Ja”⁹. Problematyka muzyczno-literackich filiacji znalazła swoje odzwierciedlenia w pracach takich badaczy jak: Arnold Schering, Susanne Katherina Knauth Langer, Krzysztof Guczalski, Leszek Polony, Manfred Spitzer czy Calvin S. Brown¹⁰.

Cabré w swoich powieściach podkreśla doniosłą rolę artyzmu w życiu człowieka. *Ars in crudo*, czyli praca twórcza wykracza poza potoczny wymiar doświadczenia i przenika głębiej

⁷ Cytat za S. Szuman: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1990, s. 364.

⁸ Z. Lissa: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975, s. 138.

⁹ Zagadnienie „Ja” poruszali w swoich pracach m.in.: E. Husserl: *Badania logiczne*. Przeł. J. Sidorek. Warszawa 2000; M. Scheler: *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Przeł. S. Czerniak. Warszawa 1987; M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1993. Por. E. Lévinas: *Całość i nieskończoność: Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2003; J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 1998.

¹⁰ A. Schering: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941; S. K. Langer: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przeł. A. H. Bogucka. Warszawa 1976; K. Guczalski: *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce*. Kraków 1999; L. Polony: *Hermeneutyka i muzyka*. Kraków 2003; M. Spitzer: *Metaphor and Musical*. Chicago 2004; C. S. Brown: *Music And Literature – A Comparison*. Londyn 2008.

ludzkiego wnętrza, a zwłaszcza emocjonalno-wolicjonalną stronę procesu poznania. Dzieła sztuki poruszają w człowieku jego umysł, uczucie i wyobraźnię, stanowią źródło nowych doświadczeń, przyczyniają się do lepszego rozumienia innych ludzi, równocześnie stanowią drogę do osobistego wzbogacenia. Sztuka ma siłę przetwarzającą. W miejscu człowieka zdeterminowanego naturą i decyzjami innych, sztuka pozwala dostrzec go jako możliwość, jako podmiot wartości, jako *ens per se*, który ma prawo do wolności i kreacji siebie. Tak jak artysta korzysta z przywileju kreacji dzieła sztuki, tak każdy człowiek może korzystać z prawa kreacji siebie samego i swojego otoczenia.

QUI ERA JO? QUI SÓC JO?

“The man is the one which he is creating above all. Artistic works is a psychological denial of damage. (...) the works of art isn't only an ornament; is an expression of one of the deepest instincts of the man, of instinct which is directing him at the extension of the scope of its sensory spotting. This instinct is deciding about the development of senses in the period of the childhood and if he is submitted for the lifespan of the adult, usually excites people for submitting constructive action above destroying action”¹¹. Rozwój życia przebiega w nieustannym napięciu między procesami zmiany i trwania, etapami ruchu i momentami kulminacyjnymi. Doświadczenie ulega ciągłym przemianom i wzbogaceniem, inspirowane przez rozwój i „stany niedokończenia”. Doświadczenie znajduje swój wyraz w sztuce, która z kolei inspirowuje nowe jego odcienie:

¹¹ „Człowiek jest przede wszystkim tym, który tworzy. Twórczość jest psychologicznym zaprzeczeniem zniszczenia. (...) Dzieło sztuki nie jest tylko ozdobą; jest wyrazem jednego z najgłębszych instynktów człowieka, instynktu, który go kieruje do rozszerzenia zakresu swego zmysłowego spostrzegania. Instynkt ten decyduje o rozwoju zmysłów w okresie dzieciństwa i jeśli zostanie przedłożony na okres życia dorosłego, zwykle podnieca ludzi do przedkładania działań konstruktywnych ponad działania niszczące”. H. Read: *Wychowanie przez sztukę*. Przeł. A. Trojanowska. Wrocław 1976, s. 65.

„– To kim jesteś? Buddystą? Japończykiem? Komunistą?
Co?

– Nikim.

– To można być nikim?

Nie znałem dobrej odpowiedzi na to pytanie, kiedy mi je stawiano w dzieciństwie, bo mnie samego ten temat niepokoił. Można być nikim? Ja będę niczym. Będę jak zero, które nie jest liczbą naturalną ani całkowitą, ani racjonalną, ani realną, ani złożoną, tylko neutralnym elementem w sumie liczb całkowitych: kiedy mnie nie będzie, stanę się zbędny, jeśli w ogóle kiedykolwiek byłem – jestem – potrzebny”¹². Na powyższe pytania Ardèvol próbuje odpowiedzieć w pisany liście do ukochanej Sary Voltes-Epstein. Jak wskazuje intytulacja powieści¹³, bohater wyznaje przed Drugim: *qui ero jo* („kim był”) i *qui sócjo* („kim jest”). Drugi człowiek został uznany przez autora za fundamentalną realność doświadczenia emocjonalnego, a więź i relacja z nim podniosła go do rangi czegoś najbardziej pierwotnego i kardynalnego¹⁴. Jeden z najbardziej znanych filozofów dialogu, Martin Buber,

¹² J. Cabré: *Wyznaję*. Przeł. A. Sawicka. Warszawa 2013, s. 111.

¹³ Tytuł powieści *Wyznaję*, wskazuje na gatunek literacki obecny w literaturze od czasów świętego Augustyna, ale do kanonu wszedł dopiero w okresie sentymentalizmu, natomiast jego rozkwit przypada na okres romantyzmu. Warto przypomnieć takie tytuły jak: *Wyznania* Jeana Jacquesa Rousseau, *Pamiętnik z za grobu* François-René de Chateaubrianda, *Apologia pro vita mea* Władimira Piecznerina. „Confessional literature” stała się miejscem, gdzie człowiek poznawał siebie samego, dokonując rozrachunku z życiem, otaczającym go światem, ludźmi i przede wszystkim z samym sobą.

¹⁴ Przy czym samo określenie „drugi człowiek” przez wybranych filozofów dialogu jest różnie ujmowane. M. Buber stosuje pojęcie „Ty”, E. Lévinas – „Inny” („inne”, „inni”), natomiast u Józefa Tischnera spotykamy się z terminem „Zapytany-Pytający”. Por. M. Buber: *O Ja i Ty*. Przeł. B. Baran [w:] *Filozofia dialogu*. Red. B. Baran. Kraków 1991, s. 46; Idem: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Przeł. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 209, 214. Por. E. Lévinas: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Mizgalski. Warszawa 1999; J. Tischner: *Myślenie według wartości*. Kraków 2002. Warto też przypomnieć innych filozofów dialogu, takich jak: Ferdynand Ebner (1882-1931), Hermann Cohen (1842-1918), Friedrich Gogarten (1887-1967), Franz Rosenzweig (1886-1929), Eugen Rosenstock-Huessy (1888-1973).

twierdził, że człowiek staje się osobą dopiero w relacji do „Ty”. Jak podkreśla Emmanuel Lévinas: „Bycie to [...] nie świadomość siebie, lecz relacja z kimś innym niż ze sobą, to przebudzenie”¹⁵. Można zauważyć, że pisarz poszukuje uzasadnienia dla takiego procesu rozumienia, który przebiega jedynie w kręgu spraw ludzkich i nade wszystko dotyczy sfery znajdującej się między człowiekiem a człowiekiem. Bohater powieści pisze w liście: „Najdroższa: już późno, jest noc. Piszę przed twoim autoportretem, w którym zachowało się to, co istotne, co świetnie umiałaś uchwycić. I przed dwoma pejzażami mojego życia. [...] Przez wszystkie te miesiące pisałem na odwrocie rękopisu tekstu, w którym zgłębiałem, bez powodzenia, naturę zła. Strata czasu. Dwustronny papier kredowy. Na jednej stronie – nieudany esej, na drugiej – opowieść o moich czynach i moich lękach. Opowiedziałem ci tysiące historii z mojego życia, niespójnych, ale prawdziwych. Tak sam, na podstawie domysłów czy mojej imaginacji, mogę mówić o życiu moich rodziców, których nienawidziłem, osądzałem, gardziłem nimi, a teraz trochę za nimi tęsknię.

Ta opowieść przeznaczona jest dla Ciebie, żebyś mogła żyć w jakimś miejscu, choćby to było tylko moje opowiadanie. Ja jej nie potrzebuję, bo ja już nie mam jutra. [...] Dlatego zatrzymuję czas, pisząc: *De consolatione philosophiae* i czekając, aż nadejdzie koniec; spisuję te wspomnienia, których nie sposób nazwać inaczej niż właśnie tak”¹⁶.

Cabré wpisuje się w myśl Martina Heideggera: podstawowym rysem ontologicznym człowieka jest jego rozpościeranie się w czasie i nieustanna ewolucja, której podlega podczas rozwoju swej egzystencji. Bohater jest przeniknięty czasem. Jest egzystencją; tylko człowiek istnieje, to znaczy – staje się sobą, czyli

¹⁵ Cyt. za: G. Lubowicka: *Spotkanie w obliczu innego. Czy Emmanuel Lévinas był filozofem dialogu?* [w:] Eadem: *Filozofia Dialogu. Perspektywa i aspekty dialogu*. Warszawa 2005. T 3, s. 120.

¹⁶ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 752-754.

spełnia się. Rzeczy już są (gotowe), gdy tymczasem człowieka jeszcze nie ma, dopiero „tworzy się”¹⁷. Człowiek przekracza siebie jako teraźniejszość, otwiera się na zewnątrz na otaczającą naturę, z której płyną wartości. Jest egzystencją, bo odnosząc się do świata – buduje nie tylko świat, ale również siebie samego. Jest bytem *per se*, który odnosząc się do wartości będących poza nim, tworzy siebie jako wartość szczególną, której na imię „Ja”. Czas dla podmiotu, oprócz poczucia dojmującego przemijania, jest sposobnością do osiągnięcia duchowej dojrzałości: „*To były miesiące intensywnego pisania, rachunek sumienia z całego życia, zdążyłem opowiedzieć wszystko, ale już nie mam sił, by uporządkować opowieść według jakichkolwiek zasad. [...]*”¹⁸. Narratyiści przyjmują zatem, że tożsamość człowieka nie może być opisana substancjalnie, przez nadanie mu raz na zawsze stałych własności. Jest to kwestia dużo bardziej otwarta, dopiero osiągnięta, a nie przypisana z „zewnątrz”¹⁹. Ardèvol, będąc na początku swej opowieści, jest zarazem na początku swojej drogi życia, jest niedokończonym projektem, który czeka na dopełnienie: „*Zacząłem od słów: „Dopiero wczoraj wieczorem, idąc mokrymi ulicami Vallcarki, zrozumiałem, że przyjście na świat w tej rodzinie było niewybaczalnym błędem”. A kiedy je napisałem, dotarło do mnie, że powinienem zacząć od początku. Na początku zawsze było słowo. Dlatego też wróciłem na początek i przeczytałem ponownie: „Dopiero wczoraj, idąc mokrymi ulicami Vallcarki, zrozumiałem, że przyjście na świat w tej rodzinie było niewybaczalnym błędem”. Minęło wiele lat od tamtych przeżyć, upłynęło sporo czasu od skreślenia tamtych linijek. Teraz jest inaczej. Jutro już nadeszło*”²⁰. Badacze narracyjnej tożsamości podkreślają, że narracyjna tożsamość jest osią-

¹⁷ D. von Hildebrand: *Wobec wartości*. Przeł. J. A. Kłoczowski, J. Paściak. Poznań 1982, s. 53.

¹⁸ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 754.

¹⁹ K. Stemplewska-Żakowicz: *Koncepcje narracyjnej tożsamości [w:] J. Trzebiński: Narracja jako sposób rozumienia świata*. Gdańsk 2002, s. 37.

²⁰ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 732.

gana między innymi dzięki nadawaniu przez jednostkę określonego sensu własnym doświadczeniom. Jak twierdzi Jerzy Trzebiński: „Poczucie narracyjnej tożsamości i jej stabilności nie wynika z niezmienności własnych atrybutów, ale ze zrozumiałego przebiegu ważnej dla jednostki historii, którą on przeżywa i w ramach której dobrze on rozumie swoje cechy, w tym również ich zmienność, a także dobrze pojmuje swoje postępowanie, jego motywów oraz reakcje innych wobec własnej osoby”²¹. W tym miejscu należałoby przywołać jeszcze uwagę Barbary Hardy: „W istocie aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i o innych, zarówno o naszej jak i osobistej jak i społecznej przeszłości i przyszłości. (...) narracje trzeba traktować nie jako wynalazek estetyczny, służący artystom do kontrolowania, manipulowania i porządkowania doświadczenia, lecz jako prymarny akt umysłu przeniesiony do sztuki z życia”²². Jak konstatuje bohater: „Jeszcze chwilę, popatrzymy razem na znane brzegi, na przedmioty, których już zapewne nie zobaczymy: Otworzyłem tajemną komnatę skarbów Tutenchamona. Jakieś starożytne zwoje, dwa zamknięte puzderka, mnóstwo kopert z dokumentami, trzy pliki banknotów w kąciku i na górnej półce, futerał skrzypiec z niewyraźną plamą na wierzchu. Wyciągnąłem go bardzo ostrożnie. Otworzyłem futerał, a wtedy okazał się w całej okazałości, nasz Storioni. Jeszcze piękniejszy niż zwykle. [...] Był to najcenniejszy obiekt w całym domu wystarczy...”²³. Pomiędzy człowiekiem a rzeczą z jego codziennego otoczenia istnieje związek głębszy niż ten, który polega na redukcji przedmiotu do jego funkcji, lub ten wiążący się z radością „ogłędania” zewnętrznego kształtu przedmiotu. Rzeczy – jak przedstawia narrator – nie są w percepcji bohaterów martwe i nieruchome. W doświadczeniu człowiek kształtuje i wzbogaca

²¹ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości* [w:] Idem: *Narracja jako sposób rozumienia świata...*, s. 37.

²² B. Hardy: *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” nr 2 (1968), s. 5.

²³ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 114.

swą osobowość, i podobnie rzecz – dochodząc do pełni istnienia – intensyfikuje w realności to, co było jej możliwością jako bytu fizycznego. Potwierdza to rozmowa Adriana z ojcem: „Ojciec kiedyś mi to wyjaśnił, trzymając w rękach Storioniego. Pokazał mi go niechętnie i powiedział, nie zdając sobie sprawy ze słów, uważaj, to jedyny taki przedmiot na świecie. Storioni pod moim dotykiem ożył. Wydawało mi się, że czuję przeznaczone dla mnie bicie serca. Tymczasem ojciec z błyskiem w oku mówił wyobraź sobie, że te skrzypce przeżyły przygody, których nigdy nie poznamy, grały w salach koncertowych i domach, do których nie trafimy, i dzieliły wszystkie radości i smutki muzyków, którzy się nimi posługiwali. Ile wysłuchały rozmów, ile doświadczyły muzyki... Jestem pewien, że mogłyby nam opowiedzieć mnóstwo wzruszających historii, stwierdził z dozą niezwykłego cynizmu, którego wtedy nie wyczułem.

– Pozwól mi ich dotknąć, ojcze.

– Nie. Dopóki nie skończysz ósmej klasy szkoły muzycznej. Wtedy będą twoje. Słyszysz? Twoje.

Przysiągłbym, że serce Storioniego na te słowa забиło mocniej. Nie umiałem rozstrzygnąć, z radości czy ze smutku.

– Popatrz, to jest tak jakby... jakby ci to powiedzieć; posłuchaj, to jest prawie żywa istota, ma nawet własne imię, tak jak ty czy ja.

Adrian popatrzył na ojca z niedowierzaniem, zastanawiając się, czy ten przypadkiem go nie nabiera.

– Imię własne?

– Tak.

– To jak się nazywa?

– Vial.

[...]

– Wiesz, czego się nauczyłem, synu?

Adrian spojrział rozczarowany na ojca, który wykręcał się od odpowiedzi na pytanie. Nie znał jej i nie chciał się do tego przyznać. Miał ludzkie słabości, ale je ukrywał.

– Czego się nauczyłeś?

– Że to nie skrzypce należą do mnie, tylko ja do nich. Jestem jednym z wielu, z którymi miały do czynienia. W ciągu swojego długiego życia służyli Storioniemu różni wirtuozi. A dziś są u mnie, chociaż ja mogę na nie tylko popatrzeć. Dlatego tak mi zależało, żebyś nauczył się grać i kontynuował długą historię tego instrumentu. Tylko dlatego musisz się uczyć grać. Tylko dlatego Adrianie. Muzyka nie musi ci się podobać”²⁴.

Dwie potencjalności, człowiek i rzecz, dochodzą w doświadczeniu przez siebie i dzięki sobie do pełni istnienia. Możliwość ta zachodzi jednak tylko w doświadczeniu o piętnie estetycznym. Estetyzacja zatem nie jest dodawaniem do otoczenia przedmiotów wcześniej uznanych za piękne, lecz sposobem bycia, sposobem doświadczenia. Jak wspomina Adrian: „W szkole muzycznej było inaczej, bo od razu brałeś skrzypce do rąk, starając się wydobyć z nich jak najlepszy dźwięk i słyszałeś nie, nie jesteś głuchy jak pień, najpierw posłuchaj. I pani Trullols brała moje skrzypce i wydobywała z nich dźwięk tak piękny, że choć była stara i chuda, niewiele brakowało, żebym się w niej zakochał. Dźwięk był aksamitny; wydawało się, że pachnie jak jakiś kwiat, nie wiem jaki, ale do tej pory czuję jego zapach.

– Nigdy mi się nie uda osiągnąć takiej barwy. Mimo, że już wychodzi mi vibratio.

– Wszystko w swoim czasie.

– Tak, ale ja nigdy...

– Nigdy nie mów nigdy. Ardèvol.

Ta rada muzyczna i intelektualna, chociaż została fatalnie sformułowana, sprawdziła się najlepiej ze wszystkich, które otrzymałem w życiu, w Barcelonie i w Niemczech. Po jakimś miesiącu dźwięk

²⁴ J. Cabré: Wyznaję..., s. 88-89.

wyraźnie się poprawił. Jeszcze niczym nie pachniał, ale już przypominał aksamit”²⁵.

Zdaniem katalońskiego pisarza Artysta nie powinien nigdy zakładać sobie z góry wyniku końcowego. Byłby to wytwór mechaniczny, rezultat bowiem ma zależeć od kolejnych faz doświadczenia, które doń prowadzą i w nim się kumulują. Doświadczenie estetyczne nie jest służebne względem dzieła sztuki – samo w sobie jest dziełem sztuki. John Dewey w książce *„Sztuka jako doświadczenie”* wskazuje, że formy doświadczenia estetycznego mają charakter obiektywny, tzn. tkwią w samym życiu: *„Ukryty pod rytmem wszelkiej sztuki i wszystkich dzieł sztuki jak podłoża samej głębi podświadomości, tkwi zasadniczy wzorzec relacji istoty żywej z otoczeniem”*²⁶. Na poziomie pierwotnej interakcji między organizmem a jego środowiskiem pojawia się już swoisty rytm – zasadnicza właściwość formy. Właśnie rytm jest, wedle Deweya, podstawową cechą świata, która warunkuje zaistnienie wszelkiej, także estetycznej, organizacji wprowadzającej ład w zmienności i płynności rzeczy oraz świata. Rytm doświadczenia wybija się na plan pierwszy, co stanowi wzorzec relacji człowieka z otoczeniem. Tworzenie przez Ardèvola opowieści o swoim życiu nabiera właśnie takiego rytmu; jak pisze Dewey, najważniejsze jest w nim nie tyle powracanie pewnych cech, co raczej „modulacja całego przenikającego i jednoczącego podłoża jakościowego”²⁷, tak jak w muzyce powracająca fraza w coraz to nowym kontekście, owym zmiennym podłożu jakościowym, nabiera nowej barwy i nowej wartości. Rytm czysto mechaniczny jest prostym powtórzeniem takich samych elementów, natomiast rytm estetyczny zasadza się na relacjach, które, rozwijając się w sposób kumulatywny, budują całość doświadczenia. Poszczególne części przyczyniają się do budowy rozwiniętej całości. Istotnym momen-

²⁵ Ibidem, s. 136.

²⁶ J. Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*. Przeł. A. Potocki. Wrocław 1975, s. 182.

²⁷ Ibidem, s. 201.

tem rytmu jest nie tylko ruch prowadzący materiał doświadczenia, ale także fazy spoczynku, zatrzymania, chwile przerwy, oczekiwanie na kolejne etapy rozwoju. Platon uważał, że doświadczenie harmonii i właściwych rytmów muzycznych jest dobrym punktem wyjścia dla kształtowania odpowiedniej wrażliwości aksjologicznej u człowieka. Muzyka według Platona i Arystotelesa może inicjować dojrzewanie duszy człowieka i przyczyniać się do jego moralnego doskonalenia się. W procesie kształcenia chodziło o uformowanie dojrzałej wrażliwości osoby zdolnej do zachwyty nad tym, co istotne i wartościowe. Dzieło sztuki w rozumieniu Maksimosa jest modelem właściwego życia etycznego, ponieważ dzieło, tak jak i człowiek, wymaga zestroju ontoaksjologicznego²⁸. Zmienność form w dojrzałej sztuce jest odzwierciedleniem dynamiki życia. Sztuka jest dla bohatera wzorcem kształtowania siebie. Jak dodaje Maksimos z Tyru: „*cokolwiek brane jest w całości, trzeba połączyć silniejszym, lepszym i prawdziwym słowem (...) w niczym (nie można być) prowizorycznym, w niczym niedbałym; (w niczym) wyuzdanym, w niczym fałszywym, co do umiejętności (...)*”²⁹. Dla doświadczenia siebie jako wartości, kluczowe znaczenie ma dla pisarza rozróżnienie determinanty doświadczenia.

Cabré poświęca w powieści obszerny passus kategorii zła, przedstawia Ardèvola jako badacza tego zagadnienia. Poznajemy historię klasztoru, w którym inkwizytor torturuje heretyka, historię ukamieniowania niewinnej kobiety, zachowania nazistów w obozach koncentracyjnych. Autor książki ukazuje czasy moralnego kryzysu, zło, które pojawia się w przestrzeni międzyludzkiej. Stąd rodzą się pytania, przed którymi stoi bohater: dlaczego przestrzeń, w której żyje człowiek, jest przestrzenią sporu między dobrem i złem, prawdą i kłamstwem, brzydotą i pięknem? Czy lepiej jest żyć wśród uszczęśliwiających kłamstw czy prawd przynoszą-

²⁸ M. Tyrius: *Philosophumena*. Leipzig 1910, s. 13-14.

²⁹ *Ibidem*, s. 304.

cych nieszczęście? Czy piękno może odsłonić przed nami prawdę świata? Cabré stawia tezę, że człowiek może doświadczyć dobra jedynie za cenę zła, prawdy za cenę kłamstwa, piękna za cenę brzydoty: „*Drugiego dnia po południu Bernat zaczął grać i wreszcie w naszych ścianach znów słycać było muzykę skrzypcową z prawdziwego zdarzenia. Adrian w swoim gabinecie wpatrywał się w sufit, koncentrując się na muzyce. (...) W każdym razie po kolacji długo gawędziliśmy we troje (...).*

– *Zbrodnia bez powodu jest czymś najbardziej nieludzkim, co można sobie wyobrazić. Widzę człowieka czekającego na autobus i zabijam go. Przerażająca.*

– *Nienawiść usprawiedliwia zbrodnię?*

– *Nie, ale ją wyjaśnia. Zbrodnia bezinteresowna, oprócz tego, że jest przerażająca, jest nie do pojęcia*”³⁰.

W cytowanym fragmencie mamy do czynienia z sytuacją estetyczną³¹ - terminem wprowadzonym przez Marię Gołaszewską wzbogaconym o aspekty egzystencjalizmu i metafizyki. Najważniejszym zagadaniem sytuacji estetycznej jest człowiek, istota wolna, zdolna do autorefleksji. Do dramatu sytuacji aksjologicznej należy: 1. Rzeczywistość (świat realny) 2. Świat wartości (wzory) 3. Cel do, którego człowiek dąży, jego intencje i działania. Źródłem tak pojmowanej sytuacji aksjologicznej jest uwikłanie człowieka w różnego rodzaju opozycje, których on jest zarazem obserwatorem i źródłem. Opozycje zastane w otaczającym świecie docierają do podmiotu i w momencie uświadomienia sobie ich istnienia i poczucia odpowiedzialności za ich rozwiązanie ma miejsce początek – świadome zaistnienie człowieka. Jak wynika z powyższego przytoczonego fragmentu powieści, dyskusja o wartościach ma miejsce tam, gdzie pojawia się sztuka, w powyższym przypadku muzyka. Sztuka to doświadczanie

³⁰ J. Cabré: *Wyznając...*, s. 540.

³¹ M. Gołaszewska: *I due poli dell' estetica*. „*Revista di Estetica*”. Warszawa 1967, s. 12, nr XII.

wartości, to określona forma przekazu odwołująca się do wrażliwości. Wprowadza człowieka w sferę intensywnego doświadczenia tych wartości, które przeżył, wybrał i wykreował, a także tych, które w jego działaniu „wyostrzyły” czas, kultura, aktualne konteksty. Utwory muzyczne wymagają nie tylko szczególnej wrażliwości, ale i zdolności uchwytowania tego, co istotne w całościowej strukturze. Jak podkreślał Eugène Delacroix: „*Muzyka wiąże ze sobą w całość dźwięki i uczucia; ona układa je w kształty, ona zestraja w jedną całość owe brzmiące postacie muzyczne [...] oraz jakieś niewyraźne słowami wartości istniejące u ich podstaw*”³².

PODSUMOWANIE: L'AMOR A UN ALTRE ÉSSER HUMÀ ÉS L'OBRA MÉS IMPORTANT

Muzyka wywołuje u bohatera wszystkie ważne przeżycia, które pragnie poddać refleksji i zachować w pamięci – to właśnie ona w znacznej mierze decyduje o możliwości poznania samego siebie: „*Przez wszystkie te miesiące pisałem gorączkowo, mając przed oczami twój autoportret i dwa pejzaże, które mi podarowałaś: twoją własną wizję mojej Arkadii oraz małą apsydę ozdobioną maswerkiem z motywem czteroliścia klasztoru Sant Pere del Burgal. Wpatrywałem się w obsesyjnie i znam każdy ich detal, kreskę i cień. Pamiętam wszystkie opowieści, do których mnie zainspirowały*”³³.

Henri Bergson porównywał zmienność stanów psychicznych człowieka do rozwijających się w czasie elementów utworu muzycznego, podkreślał, że muzyka wyposażona w kontrapunkt ma więcej możliwości, aby wyrazić wzajemne przenikania się stanów psychicznych, niż jakakolwiek dziedzina sztuki. Muzyka jest sposobem ich interpretacji i przeżywania, co może być szcze-

³² Cyt. za S. Szuman: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1990, s. 364.

³³ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 732.

gólnie przydatne w egzemplifikacji ulotnych stanów świadomości i swoistości „sztuki życia”³⁴. Doświadczenie przez bohatera swojego „Ja” jako wartości decyduje odpowiedź na konflikty aksjologiczne płynące ze świata. Pierwotną, zasadniczą formą doświadczenia jest skierowanie myśli ku Drugiemu (relacja z Innym). Ardèvol, pisząc list, składa przed Drugim świadectwo ze swojego życia. Drugi człowiek, towarzysząc w owej wędrówce, staje się jego wychowawcą, a ich spotkania kierowane są przez zasadę odkrywczości. Wartości etyczne pojawiają się więc w życiu człowieka wówczas, gdy staje przed nim druga osoba. Doświadczenie to decyduje o dalszym ciągu wydarzeń. Dzięki wartości bohater „widzi” nie tylko to, co jest, ale i to, co może być, co być powinno³⁵. „Istnieć naprawdę” oznacza rodzić dobro z nicości i zła. „Ja” jest rdzeniem sobości, którą człowiek tworzy wydobywając dobro ze zła. Doświadczenie wartości etycznych przez bohatera jest przeżyciem spontanicznym, emocjonalnym, które zmienia sposób widzenia świata, wprowadza w struktury hierarchiczne. To pierwotne przeżycie, ta silna ludzka emocja otwierająca nas na świat aksjologicznych możliwości to „zmysł moralny” wyostrzony przez wartości estetyczne. „Ja aksjologiczne” bohatera jest immanentne, pierwotne. Stanowi tło jego refleksji. Dochodzi do niego przez zabieg solidaryzowania się z rzeczami dla niego ważnymi, wartościowymi.

Pozwolę sobie powtórnie zacytować fragment kończący list bohatera: *„Ta opowieść przeznaczona jest dla ciebie, żebyś mogła żyć w jakimś miejscu, choćby to było tylko moje opowiadanie. Ja jej nie potrzebuję, bo ja już nie mam jutra”*³⁶. Jutro Adriana Ardèvola już nie będzie, ale jego słowa, które mają w sobie wielką wartość i moc, pozostaną. Warto do tych słów dodać, jako

³⁴ H. Bergson: *Myśli ruch. Dusza i ciało*. Przeł. P. Beylin, K. Błeszyński. Warszawa 1963, s. 85.

³⁵ J. Tischner: *Nieszczęsny dar wolności*. Kraków 1996, s. 164

³⁶ J. Cabré: *Wyznaję...*, s. 752.

zakończenie opowieści życia głównego bohatera: „Wyznaję, że największym doświadczeniem Piękna jest spotkać Drugiego człowieka”³⁷. To jest najbardziej wartościowe dzieło życia, to jest prawdziwe dzieło sztuki. *Ars in crudo* to sztuka obecności, to sposób „bycia”.

BIBLIOGRAFIA:

LITERATURA PODMIOTU:

1. Cabré J: *Wyznaję*. Przeł. A. Sawicka. Warszawa 2013.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA:

2. Bergson H.: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Przeł. P. Beylin, K. Błęszyński. Warszawa 1963.
3. Brach-Czaina J.: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984.
4. Buber M.: *O Ja i Ty*. Przeł. B. Baran [w:] *Filozofia dialogu*. Red. B. Baran. Kraków 1991.
5. Dewey J.: *Sztuka jako doświadczenie*. Przeł. A. Potocki. Wrocław 1975.
6. Gołaszewska M.: *Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego*. Lublin 1958.
7. Gołaszewska M.: *Świadomość piękna. Problematyka genezy, struktury, funkcji i wartości w estetyce*. Warszawa 1970.
8. Gołaszewska M.: *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*. Warszawa 1977.
9. Gołaszewska M.: *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Warszawa 1990.

³⁷ Słowa dopisane przez autorkę tekstu, jako podsumowanie rozważań nad egzystencją głównego bohatera.

10. Guetzlowski K.: *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce*. Kraków 1999.
11. Heidegger M.: *Cóż po poecie?*. Przeł. K. Wolicki [w:] *Ibidem: Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. K. Michalski (wybór, oprac., wstęp). Warszawa 1977.
12. Langer S. K.: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przeł. A. H. Bogucka. Warszawa 1976.
13. Lévinas E.: *Całość i nieskończoność: esej o zewnątrzności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2003.
14. Lévinas E.: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Margański. Warszawa 1999.
15. Lévinas E.: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000.
16. Lévinas E.: *Istniejący i istnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006.
17. Polony L.: *Hermeneutyka i muzyka*. Kraków 2003.
18. Read H.: *Wychowanie przez sztukę*. Przeł. A. Trojanowska. Wrocław 1976.
19. Schering A.: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941.
20. Spitzer M.: *Metaphor and Musical*. Chicago 2004.
21. Stefani G.: *La competenza musicale*. Bologna 1982.
22. Stróżewski W.: *Istnienie i wartość*. Kraków 1983.
23. Stróżewski W.: *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983.
24. Stróżewski W.: *Wokół Piękna*. Kraków 2002.
25. Szuman S.: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1990.
26. Tatarkiewicz W.: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1998.
27. Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. I-III. Warszawa 2000.
28. Tischner J.: *Ja transcendentalne w filozofii Edmunda Husserla*. Warszawa 1963.
29. Tischner J.: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1975.

30. Tischner J.: *Myślenie według wartości*. Kraków 1982.
31. Tischner J.: *Nieszcześnie dar wolności*. Kraków 1993.
32. Tischner J.: *O człowieku: wybór pism filozoficznych*. Wrocław 2003.
33. Tischner J.: *Myślenie w żywiole piękna*. Kraków 2004.
34. Trzebiński J.: *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*. [w:] Idem: *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Gdańsk 2002.

Key words: music, art, life, "I", axiology.

Summary: The purpose of the article is to reveal the philosophical take on the role of music in one's life showed in Jaume Cabré's novel "Confesses". The author analyzes the value of music as the metaphysical property of the world and as developing cognitive and sensory abilities of man. Music for the main character can turn out to be the necessary complement of his existence, showing him what is beautiful and what belongs in the world of the value.

Barbara Trygar – doktor nauk humanistycznych (z wyróżnieniem), wykładowca na Uniwersytecie Rzeszowskim, członek Pracowni Badań Dokumentacji Literackich i Kulturowych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Główne kierunki zainteresowania: zagadnienie tożsamości w literaturze XX i XXI wieku w perspektywie badań teoretycznoliterackich (fenomenologia, hermeneutyka, dekonstrukcja) i w kontekście filozoficznym (egzystencjalizm, personalizm, filozofia dialogu). Autorka publikacji z pogranicza literatury i filozofii.

Kontakt: barbara.trygar@poczta.onet.pl

