

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
[<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>]



Świat muzyczny w pułapce literackiej: fetyszyzm 3D w *Pościgu* Julio Cortáзара

Agnieszka Magdalena Tomala | Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0003-7475-6724

Streszczenie

Słowa kluczowe:

Pościg, Cortázar,
fetyszyzm
muzyczny, analiza
krytyczna

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, w jaki sposób elementy świata muzycznego pełnią funkcję fetyszy w warunkach kapitalizmu. Zjawisko to zostało zbadane na przykładzie opowiadania *Pościg* Julio Cortáзара. W literaturze krytycznej nie istnieją prace, które w sposób kompleksowy omawiałyby to zagadnienie. W tym celu, z wykorzystaniem teorii Charlesa De Brossesa, Alfreda Bineta, Zygmunta Freuda oraz Theodora W. Adorna, zostały wyjaśnione pojęcia fetyszu i fetyszyzmu. Osią rozważań jest wieloaspektowość zjawiska fetyszyzmu, które począwszy od XVIII wieku stanowiło przedmiot refleksji w ramach różnych perspektyw badawczych: antropologicznej, psychologicznej i psychoanalitycznej oraz marksistowskiej. Biorąc pod uwagę wszystkie te ujęcia, fetysz jest rozumiany jako personifikacja boskości (De Brosses 1992), jako obiekt, który wzbudza pożądanie (Freud 1930), oraz jako towar (Adorno 1990). Odwołując się do trzech wymiarów fetyszyzmu: religijnego, seksualnego oraz towarowego, poddano analizie opowiadanie Cortáзара, podkreślając dynamizm relacji społecznych kształtujących świat muzyki jazzowej przedstawiony w utworze. Socjologiczno-kulturowa teoria fetyszyzmu muzycznego Adorna, wywodząca się z marksizmu, pozwala dostrzec w świecie muzycznym procesy prowadzące do fetyszyzacji jego elementów (Adorno 1990). Dzięki temu możliwe stało się również zbadanie mechanizmów rządzących rynkiem muzycznym, przedstawionym w opowiadaniu Cortáзара, które przekształcają jego konstytutywne komponenty w fetysze.

Music world in a literary pitfall: 3D fetishism in Julio Cortázar's *The Chase* (Summary)

Keywords:
The Chase, Cortázar,
musical fetishism,
critical analysis

The aim of this article is to demonstrate how selected elements of the musical world function as fetishes under capitalism. This phenomenon will be examined using the short story *The Chase* by Julio Cortázar as an example. There is no critical publication in the literature discussing the issue comprehensively. In the article the concepts of fetish and fetishism will be explained on the basis of the theories of Charles De Brosses, Alfred Binet, Sigmund Freud and Theodor W. Adorno. The axis of the discussion is the multifaceted nature of the phenomenon of fetishism, which has been approached from the 18th century

in the various perspectives of anthropology, psychology and psychoanalysis, as well as the Marxist theory. Considering the approaches, fetishism is understood as the personification of divinity (De Brosses 1992), as an object that arouses desire (Freud 1930) and as a commodity (Adorno 1990). Referring to the three dimensions of fetishism: religious, sexual and commercial, Cortázar's story was analysed, emphasising the dynamism of social relations shaping the world of jazz music presented in the work. Adorno's sociocultural theory of musical fetishism, derived from Marxism, allows to see processes in the world of music that lead to the fetishisation of its elements (Adorno 1990). This has also made it possible to examine the mechanisms governing the music market presented in Cortázar's story, which transform its constituent components into fetishes.

Wstęp

Analiza tekstu literackiego i jego muzyczności w szerokim tego słowa znaczeniu stanowi wyzwanie dla badaczy. Według Andrzeja Hejmeja literatura daje bardzo ograniczone możliwości reprezentowania muzyki, rozumianego jako droga *mimesis* intersemiotycznej (Hejmej 2012: 11). Polski badacz zaznacza nietypowość oraz złożoność podejścia badawczo-interdyscyplinarnego wynikającą z prób ukonstytuowania spójnej metodologii, gdy ma się do czynienia z dwoma tak odmiennymi środkami ekspresji, jak literatura i muzyka. Proponuje zatem, aby „badanie muzycznych zjawisk usytuować w nieco innym rejonie” (Hejmej 2012: 13). Jedną z możliwości, przedstawioną przez Jeana-Louisa Cupersa, czerpie z tradycji muzyczno-literackich (Cupers 1988: 13–106). Michał Głowiński wskazuje natomiast na różnorodność funkcji pełnionych przez muzykę w narracji: może być składnikiem fabuły, tematem wypowiedzi lub nabierać znaczeń symbolicznych (Głowiński 1980: 100). W ten sposób muzyka w literaturze staje się medium, które daje szerokie możliwości interpretacji tekstu, nie będąc jednocześnie przedmiotem analizy technicznej.

W literaturze światowej występuje wielu pisarzy, którzy uczynili muzykę jednym z centralnych tematów swojej twórczości¹. Do takich pisarzy należy Julio Cortázar (1914–1984), a jego opowiadanie *Pościg* stanowi interesujący przykład literackiego podejścia do tematyki muzycznej. W niniejszym tekście skupiono się na niezbadanym dotąd muzycznym aspekcie tego opowiadania w kontekście fetysyzacji muzyki. W tym celu oparto się na teorii Theodora W. Adorna.

Choć Adornowskie założenia krytycznie odnoszą się do recepcji muzyki w rzeczywistości kapitalistycznej, jego podejście konceptualne jest szersze i rozciąga się na inne dziedziny nauki, takie jak antropologia i psychoanaliza. Ta rozległa perspektywa badawcza stanowi narzędzie do ukazania sposobu, w jaki różne gatunki muzyczne, w tym przypadku jazz, mogą być traktowane jako obiekt fetysyzmu.

¹ Między innymi: Marcel Proust, Tomasz Mann, Michaił Bułhakow czy Felisberto Hernández.

Pytanie badawcze postawione w niniejszym artykule dotyczy tego, jak kulturowy konstrukt fetyszyzmu wpływa na przekształcenie relacji społecznych w świecie muzyki rzeczywistości kapitalizmu. Problem ten odnosi się do różnych gatunków muzycznych, niemniej jednak ze względu na ograniczoną objętość artykułu oraz treść opowiadania Cortázara rozważania będą dotyczyły świata muzyki masowej, reprezentowanej w *Pościgu* przez jazz.

W analizie skoncentrowano się na trzech wymiarach fetyszyzmu: religijnym, seksualnym i towarowym. W tym celu wykorzystano ujęcie teoretyczne fetyszyzmu wprowadzonego przez etnografa Charlesa De Brossesa (1709–1770) oraz ujęcie psychoanalityczne Alfreda Bineta (por. De Brosses 1992) i Zygmunta Freuda (1930) z ich wymiarem seksualnym, aż do teorii fetyszyzmu muzycznego Theodora W. Adorna, która opiera się na koncepcji fetyszyzmu towarowego Karola Marxa (1994). Pomimo że powyższe teorie zostały zaprezentowane wiele lat temu, nadal zachowują swoją użyteczność, szczególnie w dobie turbokapitalizmu. W związku z tym warto podkreślić ich aktualność, zwłaszcza w kontekście opracowywania metodologii badawczej zastosowanej w opowiadaniu Cortázara.

1. Fetyszyzm i fetysz. Zarys pojęć

Ewolucja terminu „fetyszyzm” ukazuje, jak jego interpretacje i zastosowania zmieniały się w czasie, dostosowując się do różnych kontekstów społecznych oraz kulturowych. Mimo że jest to pojęcie obecne w nauce w wielu dyscyplinach, co zostanie omówione w dalszej części artykułu, wskutek popularności teorii Freuda kojarzy się głównie z wymiarem seksualnym. Warto jednak podkreślić, że termin ten sięga swoimi korzeniami do sfery religijnej (Böhme 2020; Skrzypek 1992). Charles De Brosses, francuski etnograf epoki Oświecenia, jako pierwszy skonceptualizował pojęcie fetyszyzmu², opierając swoją pracę na obserwacjach zachowań wyznawców jednej z archaicznych form religii ludów pierwotnych, opisanych przez kupców podróżujących do Afryki w XVII wieku (Skrzypek 1992: VI).

Chociaż społeczna świadomość wielowymiarowości tego pojęcia stopniowo rośnie, według Mariana Skrzypka obecnie mówi się o fetyszyzmie wyrażającym się w pragnieniu posiadania przedmiotów trudnych do zdobycia, któremu przyświeca nie ich funkcja użytkowa, ale reprezentatywna. Polski badacz ma na myśli „kompleks dorobkiewiczza”, który polega na tym, że „posiadacz rzeczy, które winny ułatwiać mu życie, staje się ich niewolnikiem” (Skrzypek 1992: V). Wynika z tego, że głównym imperatywem konsumenta staje się gromadzenie a nie korzystanie z dóbr zgodnie z ich przeznaczeniem. Termin „fetyszyzm” dotyka więc potrzeby nieumiarkowanego posiadania.

² *Du culte des dieux fétiches*, opublikowana w 1760 r.

„Fetysz” oznacza rzecz wybraną i konsekrowaną przez kapłanów ludów plemiennych na obiekt kultu. Hartmut Böhme, potwierdzając religijne pochodzenie tego terminu, stwierdza, że „pojęcie fetyszu zostało po raz pierwszy ukształtowane w celu określenia i oceny religijnego wykorzystania rzeczy w afrykańskich społeczeństwach plemiennych”³ (Böhme 2020: 149). Etymologia tego terminu bazuje na słowie *fetisso*, wywodzącym się z języka pidżynowego, oznaczającym rzecz „cudowną, zaczarowaną lub boską”, z łacińskimi korzeniami, takimi jak *fatum*, *fanum* i *fari* (De Broses 1992: 8). W XVI wieku Portugalczycy wprowadzili do użycia takie słowa, jak *feitiço*, *feitiçaria* i *feitiçeiro*, które później zostały przejęte przez Hiszpanów i Holendrów. W języku łacińskim *facticius* oznacza „to, co zostało wyprodukowane” przez człowieka, w przeciwieństwie do tego, co naturalne, i ostatecznie zostało użyte również do określenia istot żywych (Böhme 2020: 149). Fetysz oznacza zatem rzecz wykonaną przez człowieka, której przypisuje się cudowne właściwości.

2. Fetyszyzm w religii. Idolatria

De Broses, definiując termin „fetyszyzm”, za punkt wyjścia przyjął sensualizm, który skłaniał ludzi do tworzenia fetyszy (Skrzypek 1992: X). Na terenach przedkolonialnych istniało wiele wierzeń, które przejawiały się poprzez oddawanie czci bogom lub rzeczom personifikującym te bóstwa, czyli fetyszom, w celu uzyskania ich aprobaty lub przychylności (por. Chiyé 2014: 60–87). Praktyka ta, polegająca na czczeniu przedmiotów, zwierząt lub ludzi zamiast oddawania czci jednemu Bogu, nazywana była bałwochwalstwem, idolatrią (Ávila, López 2020: 50). Koncepcja ta zrodziła się z praktyki łamania przykazania Bożego, zapisanego w Starym Testamencie: „nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył” (Wj 20: 3–5a). Choć termin „idolatria” poprzedzał termin „fetyszyzm”, tj. moment jego pojawienia się w przestrzeni pojęciowej jest inny, ich znaczenia i zastosowania w dyskursie zaczęły się na siebie nakładać. Współczesne użycie obu terminów odzwierciedla ich przeplatanie się, gdzie granice między nimi są mniej wyraźne.

Choć zdaniem Böhme na pierwszy plan fetyszyzmu religijnego wysuwa się jego aspekt idolatryczny (Böhme 2020: 169), jego istotą jest jednostronny stosunek podmiotu do rzeczy, której przypisuje on nadprzyrodzone właściwości. Potwierdza to Binet, twierdząc, że fetyszyzm religijny „to adoracja materialnego przedmiotu, któremu fetyszysta przypisuje cudowne moce” (cyt. za De Broses 1992: 126). Ukazuje to dwoistość fetyszyzmu: z jednej strony jego zewnętrzną manifestację jako praktykę bałwochwalczą, z drugiej zaś jego wewnętrzną naturę jako wyjątkową, nadprzyrodzoną relację między jednostką a fetyszem.

³ Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały wykonane przez autorkę.

3. Fetyszyzm w psychiatrii i psychoanalizie. Przyjemność seksualna

Do najbardziej reprezentatywnych badaczy fetyszyzmu w dziedzinie psychiatrii i psychoanalizy zalicza się Zygmunta Freuda i Alfreda Bineta. W wyczerpującym studium *Le Fétichisme dans l'amour* z lat 1887–1888 Binet opublikował wyniki obserwacji wybranych pacjentów, odnotowując u nich stan pożądliwości seksualnej skierowany wobec przedmiotów (za De Brosses 1992: 125). Ponadto, równoległe do przeprowadzanych badań naukowych, Binet zaobserwował podobne zachowanie u niektórych bohaterów literackich⁴. Fetyszyzm nie jest więc zjawiskiem ograniczonym do rzeczywistości klinicznej, ale znajduje swoje odzwierciedlenie również w literaturze.

Fetyszyzm seksualny cechuje przeniesienie pożądania seksualnego na część ciała lub przedmiot, które w mniejszym lub większym stopniu są powiązane z osobą, na którą uprzednio ów imperatyw był ukierunkowany. W swoim eseju *Fetyszyzm* Freud stwierdził, że „fetysz jest substytutem fallusa kobiety (matki), w który uwierzył mały chłopiec i którego nie chce się wyrzec” (Freud 1930: 153), co określa się mianem „kompleksu kastracji”, który polega na odkryciu przez chłopca-mężczyznę, że kobieta-matka nie ma penisa, a jedynie jego substytut, łechtaczkę (Freud 1930: 157). W ten sposób fetysz pełni rolę mechanizmu obronnego, pomagającego dziecku płci męskiej poradzić sobie z traumą, którą w tym przypadku stanowi widok ciała kobiety pozbawionego męskiego organu płciowego.

4. Fetyszyzm towarowy

„Fetyszyzm towarowy”, zdefiniowany przez Karola Marxa w *Kapitale* (1867), opisuje jeden z podstawowych mechanizmów działania rynku. Według Marxa w rzeczywistości rynku kapitalistycznego produkty, czyli widoczne efekty działalności produkcyjnej człowieka, stają się towarami. Cechują je dwie wartości: użytkowa, czyli jakość przedmiotu, zaspokajająca określone potrzeby konsumenta, oraz wymienna, definiowana przez zasady umowne, która ustanawia relację kupna-sprzedaży w warunkach rynkowych (Marx 1994: 82). Odzwierciedla to zarówno społeczny charakter pracy oraz obiektywne cechy produktów, jak i relację między producentami a ogółem działań zawodowych istniejących poza nimi (Marx 1994: 88). W tym kontekście Marx dostrzega, że kulturowane w środowisku kupieckim stosunki społeczne między ludźmi, utrwalone w procesie społecznego podziału pracy, wraz z rozwojem systemu kapitalistycznego zaczęły być redukowane do prostej wymiany towarowej (Marx 1994: 89). Instrumentalizacja więzi międzyludzkich pociąga za sobą utratę wymiaru człowieczego, ponieważ osoby zaczynają traktować siebie nawzajem jak przedmioty, cenione wyłącznie w kategoriach użyteczności. Produkty odrywają się natomiast od swoich twórców, stając się istotami fantasmagorycznymi, fetyszami „obdarzonymi

⁴ Binet analizuje utwory J.J. Rousseau, O. Wilde’a, J.K. Huysmansa i H. von Hofmannsthala (zob. Böhme 2020: 335–336).

własnym życiem i związanymi ze sobą nawzajem i z ludźmi" (Marx 1994: 89). Zatem nabywanie przez towary iluzorycznych cech autonomii i wartości, oddzielanie się od swoich wytwórców, nazwiemy fetyszyzmem towarowym. Z kolei relacje osobowe, zredukowane do wymiany towarowej, ukazują swoją wartość tylko w kontekście ich użyteczności. Na tej podstawie Adorno skonceptualizował teorię fetyszyzmu muzyki.

5. Fetyszyzm muzyczny

Esej *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania* z 1938 r. przedstawia podejście Adorna do problemu muzyki w rzeczywistości kapitalistycznej, włączając do refleksji kontekst muzycznej *praxis* jego czasów. Ponadto Adorno kładzie nacisk na uprzedmiotowienie relacji międzyludzkich, odnosząc to do kultury i jej przejawów, w tym także muzyki. Pomimo upływu wielu lat założenia Adorno nie straciły na aktualności, stając się punktem wyjścia do badań uwzględniających zjawiska muzyczne we współczesnym świecie muzyki (por. Soria 2015; Gambarotta 2009).

Przedstawione przez Adorna pojęcie fetyszyzmu muzycznego zawiera w sobie cechy zarówno fetyszyzmu religijnego, jak i seksualnego. Po pierwsze, zarówno dzieła muzyczne, jak i muzycy, podobnie jak w ujęciu religijnym, mogą być obiektami czci. Po drugie, doświadczenia muzyczne mogą wywoływać fizyczne i emocjonalne reakcje podniecenia seksualnego (Adorno 1990: 114). Jednakże w swoim esej Adorno skoncentrował się na towarowym charakterze muzyki, w którym wszystko, co jest z nią związane, staje się produktem konsumpcyjnym. Koncepcji muzycznego fetyszyzmu „nie można postrzegać tylko przez pryzmat psychologii” (Adorno 1990: 108), chociaż ten aspekt jest z pewnością bardzo istotny. Należy go rozumieć jako konsumpcję wartości, która staje się przedmiotem emocji, co jest konsekwencją traktowania muzyki jako towaru, który można kupić i sprzedać (Adorno 1990: 108). Główną osią muzycznego fetyszyzmu jest zatem przyjemność chwili związana z konsumpcją dzieła muzycznego będąca jednocześnie pretekstem do zwolnienia słuchacza od autentycznego słuchania, które prowadzi do zrozumienia dzieła: „w tym *quid pro quo* konstytuuje się specyficzny fetyszystyczny charakter muzyki: afekty, które zmierzają ku wartości wymiennej, umacniają pozór bezpośredniości, a brak odniesień do przedmiotu jednocześnie go dementuje” (Adorno 1990: 109). Innymi słowy, zamiast analizować całe dzieło muzyczne, słuchacz skupia się na chwilowych przyjemnościach, które mogą odciągnąć go od zrozumienia intelektualnego i docenienia dzieła jako całości. Co więcej, jego uwagę przyciągają takie elementy, jak biograficzny aspekt artysty, konkretny model instrumentu, na którym gra on utwór muzyczny, „różnobarwna fasada”, czy wreszcie fragmentacja dzieła, która, eksponując jedynie najbardziej atrakcyjne dla odbiorcy części utworu, prowadzi do utraty pełni oryginalnego zamysłu twórcy oraz zmiany odbioru i interpretacji utworu przez słuchaczy (Adorno 1990: 103–104). W konsekwencji dzieło muzyczne traci swoją wartość estetyczną jako dzieło sztuki, stając się towarem, który można nabyć.

Zaspokojenie pragnienia posiadania muzycznego fetyszu zależy jednak od siły nabywczej. W kontekście rynkowym proces nabywania fetyszu generuje emocje i spełnia oczekiwania, co według Adorna w kapitalistycznej rzeczywistości jest cenione bardziej niż intelektualne poznanie dzieła jako całości. W tym sensie perspektywa sukcesu staje się dźwignią handlu. Fetyszyzm, nieodłączny element przemysłu muzycznego, zamienia muzyków w pionki kapitalistycznej gry rynkowej, a oni sami, aby osiągnąć sukces, rezygnują z indywidualności, stając się znormalizowanymi pracownikami produkcji muzycznej (Adorno 1990: 110). Jak zauważa filozof, „lubić znaczy rozpoznawać” (Adorno 1990: 101), co w praktyce oznacza, że dzieło muzyczne, którego wewnętrzna struktura zostaje uproszczona, łatwiej przyciąga uwagę słuchaczy, którzy stają się jego nabywcami.

Mówiąc o kompozycjach cenionych ze względu na ich rozpoznawalność, Adorno wskazuje te, które powstały w oparciu na temacie lub fragmencie muzycznym pochodzącym z szeroko dostępnego obszaru „dóbr kultury”, stanowiącego swoisty rezerwuwar fetyszy muzycznych. Jednym z przykładów podawanych przez Adorna jest praktyka aranżacji, która wykorzystuje motyw lub fragment muzyczny do stworzenia swojej wersji „cytowanego” utworu. Podlegając prawom rynku i jego zapotrzebowaniu na rozwiązania korzystne finansowo, uzyskana kompozycja zostaje uproszczona kosztem swojej jakości, stając się przedmiotem obrotu towarowego. Z tego powodu dla Adorna jazz jego czasów⁵ był synonimem degradacji gustu muzycznego.

Choć poprawne wykonanie dzieła muzycznego jest pożądane dla jego właściwego odbioru, to Adorno podkreśla przewartościowanie precyzji wykonania nad artystyczną interpretacją. „Barbarzyństwo perfekcji”⁶ przypomina płytę gramofonową, czyli nośnik, dzięki któremu słuchacz ma możliwość odtwarzania dzieła muzycznego dowolną ilość razy. Jednak, jak twierdził filozof, „utrwalenie dzieła powoduje jego zniszczenie” (Adorno 1990: 114), a nieskazitelność wykonania niszczy spontaniczność i pozbawia dzieło muzyczne jego aury. Podczas gdy, jak zauważa Walter Benjamin, dzieło sztuki zawsze było podatne na reprodukcję, jego włączenie do przemysłu kulturowego jako przedmiotu masowego powielania pozbawiło je wyjątkowości i prawdziwości: „autentyczność rzeczy jest szyfrem wszystkiego, co można w niej przekazać od jej pochodzenia, od jej materialnego trwania po jej historyczne

⁵ Chodzi tutaj o swing, jeden z podgatunków jazzu. Była to głównie muzyka taneczna, której towarzyszyły big bandy, czyli grupy od 10 do 12 muzyków orkiestrowych (Pérez Ventura 2023: 58). Ze względów ekonomicznych i jako istotna część ustandaryzowanego przemysłu kulturalnego orkiestry te zapewniały pracownikom rozrywkę: tanią, dostępną i niskiej jakości (Catalán 2014: 484).

⁶ Żywym przykładem ilustrującym to zjawisko jest osoba dyrygenta Arturo Toscaniniego (1867–1957), znanego i szanowanego w czasach Adorno. Według niemieckiego filozofa postać dyrygenta, do pewnego stopnia instrumentalisty, zaczyna sprawować władzę nad masą, zapewniając „za jednym zamachem standaryzację i indywidualizację” (Adorno 1990: 115). Toscanini, którego postać stała się symbolem autorytetu w dziedzinie wykonawstwa muzycznego i perfekcji wykonania (Adorno 1990: 114), zdobył podziw publiczności za wyeksponowanie właśnie tych aspektów. Niemniej jednak Adorno podkreśla, że uwielbienie dla osoby Toscaniniego przyćmiło odbiór muzyki, którą dyrygował.

świadectwo” (Benjamin 2003: 8). W ten sposób dzieło sztuki staje się produktem technologii, co prowadzi do jego standaryzacji i osłabienia aury, skutkując konsumpcyjnym i bezrefleksyjnym doświadczeniem odbiorców, którzy stają się podatni na rynkową strategię uwodzenia.

Poprzez tę strategię przedmioty lub artyści przejmują władzę nad odbiorcami. W efekcie zaczyna zanikać świadomy odbiór sztuki. Dzieje się tak, ponieważ „fetyszystyczny charakter muzyki karmi się bezrefleksyjnością i pozorami ciągłej zmiany mód” (Soria 2015: 97). Z kolei artyści, uwodząc publiczność swoimi występami, wprowadzają słuchaczy w stan ekstazy, który zniekształca ich postrzeganie rzeczywistości. Jak twierdzi Jean Baudrillard, „pojawiają się wówczas formy skrajne i ekstatyczne, tak bardzo, że eliminują wszelką możliwość osądu” (Baudrillard 2001: 174). W ten sposób publiczność czci artystów za to, co reprezentują, a nie za to, kim są. To uwielbienie należne bóstwu jest charakterystyczne dla bałwochwalstwa, co wyjaśnia, dlaczego perspektywa fetyszystyczna w ujęciu religijnym wpływa również na świat muzyki. Zjawisko to może generować również pragnienie ślepego naśladowania sposobu gry na instrumencie, co może unicestwić kreatywność potencjalnych muzyków, chcących ślepo naśladować wykonawstwo muzyczne swoich idoli.

Perspektywa przedstawiona przez Adorna określa pewne mechanizmy fetyszystyczne i fetysze obecne w muzycznym świecie. Muzyka postrzegana jest jako towar, wyceniany na podstawie takich czynników, jak popularność i sukces komercyjny, a nie na podstawie jakości artystycznej. W ten sposób widać, w jaki sposób siły rynkowe wpływają zarówno na przejawy kultury popularnej, jak i muzyki klasycznej, przekształcając je w towary. Pojęcie fetyszyzmu służy jako użyteczne narzędzie do rozpoznawania tej dynamiki w sferze muzyki.

6. *Pościg*: między sztuką a utowarowieniem jazzu

Pościg to szczególne opowiadanie w twórczości Cortáзара (por. Borello 1980: 573) i sam pisarz uważał je za przełomowe. Ta wyjątkowość jest związana z pojawieniem się muzyki jazzowej w jego twórczości, co równocześnie zbiega się ze zmianą kierunku jego literackiego podejścia w stronę egzystencjalnych problemów współczesnego człowieka. To podejście odzwierciedla konstrukcja fabuły, w której większy nacisk położony jest na postać niż na akcję. Ponadto jazz, jak zbadał González Riquelme (2003), jest czynnikiem kształtującym, który konstruuje zarówno fabułę, jak i strukturę opowieści.

Francja była celem podróży wielu artystów, w tym „muzyków jazzowych, którzy ze Stanów Zjednoczonych zaczęli przyjeżdżać do [tego kraju] bardzo często każdego roku” (Cortázar 2013: 178). Szczególnie upodobali sobie Paryż, który z tego powodu stał się jedną z międzynarodowych stolic jazzu (Cortázar 1991: 144). W tamtych

czasach swing został wyparty przez bebop, nową odsłonę muzyki jazzowej⁷, „dźwięk nowych czasów, odzyskanej wolności” (Rodríguez Abellán 2013: 13), który przyczynił się do stworzenia legendy ówczesnego środowiska kulturalnego. Muzycy, tacy jak Dizzy Gillespie, Miles Davis i Charlie Parker, wraz z egzystencjalistami, Jean-Paulem Sartrem, Borisem Vanem i Juliette Greco, „spędzali niekończące się noce tańca, dymu i alkoholu” w dzielnicy Saint-Germain-des-Prés (Rodríguez Abellán 2013: 13).

W tej scenerii Bruno V., pisarz i krytyk muzyczny, przedstawia ostatnie chwile życia swojego przyjaciela, saksofonisty Johnny’ego Cartera. Akcja opowiadania rozgrywa się na przełomie lat 40. i 50. Historia oparta jest na życiu Charliego Parkera, wybitnego saksofonisty, jednego z prekursorów bebopu, który zmarł przedwczesną i tragiczną śmiercią. Cortázar poprzez postać Johnny’ego sportretował również świat muzyki jazzowej, który oprócz atmosfery niezapomnianych nocy w oparach absyntu, ukazuje swoją drugą stronę: surowe zasady kapitalizmu rządzące rynkiem muzycznym.

6.1. *Pościg w wymiarze fetyszyzmu religijnego*

Cortázar demaskuje złudzenia związane z niezwyklej aurą przypisywaną muzyce jazzowej. Niezapomniane noce, „klimat wolności, anarchii i pewnej mentalnej rozpuśty, który jest klimatem jazzmanów paryskiego życia nocnego” (Cortázar 2013: 174), kreują romantyczną wizję rzeczywistości, w której żyją i tworzą jazzmani. Niemniej jednak już na początku opowiadania pisarz przedstawia inną perspektywę niż tą wyjątkową przypisywaną jazzowi, ukazując osobę głównego bohatera, Johnny’ego Cartera, saksofonisty, znajdującego się w obskurnym pokoju hotelowym, którego historię życia poznajemy w trakcie opowiadania. Będąc „w zupełnej nędzy”, nie ma środków, by zapłacić za coś lepszego niż lokal, w którym: „okno wychodzi na czarne podwóreczko, tak że o pierwszej w południe trzeba zapalać światło, by przeczytać gazetę lub zobaczyć twarz rozmówcy” (Cortázar 1977: 349)⁸. Ta „mieszanina szarości i czerni” (350), która spowija pomieszczenie, wywołuje poczucie trudu, smutku. Dédéé, jego obecna partnerka, która według narratora, Bruna, przypomina „obrzydliwy skrzep”, zdaje się ochraniać muzyka i pomagać mu w najprostszych czynnościach życiowych. Trudno jest dostrzec w Johnnym Carterze idola tłumu wzbudzającego podziw i pożądanie, którym był do tej pory.

Narracja Bruna, „wiernego jak pryszcz na dupie” (349), jest monologiem wewnętrznym. Bruno zna Johnny’ego dopiero od kilku lat, jednak na tyle dobrze, że przedstawia dość szczegółowy opis wyglądu i zachowania muzyka, a także jego sposobu

⁷ Ważnym impulsem dla rozwoju jazzu była reakcja w środowisku muzyków, ponieważ niektórzy z nich postrzegali popularność swingu jako zdradę zasad jazzu: „kiedy coś jest umasowione, traci swoją magię” (Pérez Ventura 2023: 58). W odpowiedzi w latach 40. XX wieku pojawił się bebop, „wyrafinowany wirtuozowski styl będący w zasięgu tylko nielicznych muzyków” (Pérez Ventura 2023: 58), przejawiający się zmianą sposobu gry i w konsekwencji podniesieniem jakości występów.

⁸ Wszystkie cytaty z opowiadania *Pościg* pochodzą z *Opowiadań zebranych* t. 2 Julio Cortázara w tłum. Zofii Chądzyńskiej (Kraków 1977), w nawiasach podano numer strony.

myślenia, zmagania z nałogami i przeżywanych cierpień. Dynamika między stylem narracji a narratorem ukazuje wzajemne powiązania między przeszłością a teraźniejszością, wyrażaną poprzez płynne przechodzenie między różnymi czasami narracji, która pozwala na subtelne łączenie wydarzeń minionych z bieżącymi (Jitrik 1974: 350–351). Narrator konstruuje obraz saksofonisty na podstawie wybranych wydarzeń, łącząc ze sobą fakty z teraźniejszości i przeszłości. W ten sposób od początku wyłania się wyraźny, choć subiektywny portret artysty, który nie radzi sobie z artystycznym modelem życia, nie potrafi zorganizować sobie dnia, nie dba o saksofon niezbędny do pracy, szuka ukojenia egzystencjalnego bólu w narkotykach i powierzchownych relacjach z kobietami. Jediną przestrzenią, w której się odradza, jest muzyka. Chociaż jest obdarzony niezwykłym talentem, stał się sławny przez czysty przypadek: „gdy ten w ciągu jednego wieczoru stał się sławny (po prostu dlatego, że ktoś dał mu wreszcie okazję zebrania czterech czy pięciu chłopaków, którym się podobał styl jego gry, wobec czego Johnny po raz pierwszy w życiu pokazał, co potrafi, i zatkał wszystkich)” (364). „Przypadek” w ujęciu surrealistów (Taborska 2007: 87), konstruktywna zasada wielu opowiadań Cortáзара, wchodzi w grę z mechanizmami przemysłu kulturowego, które „produkuja” sławę artysty. Historia Johnny’ego pokazuje, że jego sukces wynikał nie tylko z muzycznych zdolności, lecz także z serii nieoczekiwanych wydarzeń, które złożyły się na koleje jego losu.

Dla Bruna Johnny jest uosobieniem boskości, fetyszem obdarzonym niezrównanym talentem muzycznym, którego nie przysłania nawet kiepskiej jakości instrumentu (350). W ten sposób, przypisując Johnny’emu nadprzyrodzone zdolności, postrzega go raczej jako muzycznego geniusza niż osobę, pozbawiając go prawa do bycia człowiekiem, któremu nieodłącznie towarzyszą słabość i niedoskonałość. Podziw Bruna ma podwójne dno, ponieważ doceniając Johnny’ego przede wszystkim za muzyczny geniusz, zazdrości mu statusu idola i fetyszu. Jednocześnie nigdy nie przestaje próbować wykorzystać jego geniusz, aby kosztem muzyka odnieść sukces komercyjny.

Bruno, oprócz chęci zysku, pragnie doświadczać uwielbienia podobnego, jakie otrzymuje Johnny. Podejmując się misji napisania biografii muzyka, krytyk aspiruje do miana „księcia aniołów”, wysłannika Boga. Kiedy podarował saksofon Johnny’emu, Marcel Gavoty i Art Boucaya, muzycy z zespołu, oraz markiza Tika okazali Brunowi szczególną wdzięczność oraz uwagę, której bardzo pragnął: „Rzucili się na mnie, jakby zstąpił na nich sam archanioł Gabriel”⁹ (365). Co więcej, dąży do bycia postrzeganym przez otoczenie jako cudotwórca. Dostarczając Carterowi saksofon o niezwykłych

⁹ Kiedy mówi się o aniołach, nie ma się na myśli istot boskich, ale istoty, które otrzymały specjalną misję od Boga. Według Xaviera Leóna-Dufoura, „nazwa aniołów nie jest nazwą natury, ale funkcji” (León-Dufour 1965: 75–76). Xabier Pikaza Ibarrondo wskazuje, że „1 Hen 20 zakłada, że jest ich sześć (lub siedem), ale z kolei 1 Hen 9:1 wyraźnie wspomina tylko o czterech [archaniołach] (Michale, Urielu, Rafaelu i Gabrielu)” (Pikaza Ibarrondo 2007: 95). Zwracając się ku Biblii, zauważa się, że każdy z nich otrzymał specjalną misję na ziemi (np. archanioł Gabriel wyjaśnia tajemnicze znaczenie prorocтва o siedemdziesięciu tygodniach, opartego na symbolice liczb (Dan 9) (por. León-Dufour 1965: 75–78). Niemniej jednak Bruno skupia się na wyjątkowości tej istoty, przypisując sobie niezwykle „boskie” zadanie w stosunku do Johnny’ego.

właściwościach, Bruno przypisuje sobie szczególną rolę w niezapomnianych improwizacjach Johnny'ego: „to ja okazałem się dostarczycielem wspaniałego saksofonu, który wczoraj posłużył Johnny'emu do czterech czy pięciu najlepszych improwizacji” (366). W ten sposób z jednej strony pokazuje swój wkład w tworzenie boskiej muzyki, bo na wszystkich posiadanych przez siebie instrumentach Johnny grał tak, jak „tylko Bóg grałby na saksalcie” (351), a z drugiej fetyszyzuje instrument, przypisując mu magiczne moce.

Innym powodem zazdrości Bruna jest jego frustracja z powodu niemożności dogonienia tego Johnny'ego „z drugiej strony” (367). Bruno zdaje sobie sprawę, że Johnny działa w inny i enigmatyczny sposób, wzbudzając u osób ze swojego otoczenia niemal mistyczną fascynację. Niedostępność Johnny'ego wydaje się być prawdziwą przyczyną rozczarowania Bruna, uwięzionego w swoim własnym purytańskim świecie. Choć sam twierdzi, że „nie przejmuję się zbyt tym, co mówi [Johnny]” (354), marzy o tym, by saksofonista zginął śmiercią spektakularną, „jak gwiazda, która roztrzaskuje się na milion kawałków, zostawiając za sobą astronomów zdumionych i ogłupiałych” (368). W ten sposób widowiskowe odejście muzyka mogłoby stać się dla pisarza źródłem rozgłosu oraz wymiernych korzyści materialnych.

Bruno nie był jedynym członkiem świty Johnny'ego, który oddawał mu bałwochwalczą cześć. Tworzą ją również kobiety (co ze względu na seksualną naturę tych relacji zostanie omówione w następnej sekcji) oraz personel medyczny, gdyż ze względu na stan zdrowia Johnny musiał być w stałym kontakcie z kilkoma lekarzami. Jeden z nich, doktor Bernard, zamiast otaczać muzyka opieką medyczną, traktował go tylko jako źródło wiedzy na temat jazzu oraz kompana do pogawędek muzycznych: „Da mi aspiryny, a potem powie, że uwielbia jazz, na przykład Reya Nobla” (352). Podziw lekarza jest powierzchowny, bo tak naprawdę nie ma on pojęcia o jazzie i jego nowych nurtach, których przedstawicielem jest Carter. Johnny, oczywiście zdając sobie z tego sprawę, kpi z doktora, konstatując, że „jest smutnym idiotą” (352). Doktor Bernard uosabia krytykowanych przez Adorno amatorów, których wiedza muzyczna ogranicza się do powierzchownych i fragmentarycznych informacji, a gust muzyczny zbudowany jest na nazwiskach znanych i niekoniecznie wybitnych muzyków. Reprezentuje on grupę słuchaczy, którzy fetyszyzują muzykę, szukając natychmiastowej i chwilowej gratyfikacji oraz przyjemności (Adorno 2004: 423).

6.2. Pościg w wymiarze fetyszyzmu seksualnego

Psychoanaliza kładzie nacisk na procesy nieświadome, badając, w jakim stopniu wydarzenia z dzieciństwa determinują postrzeganie rzeczywistości i strategie unikania. Jednym z tych mechanizmów kompensacyjnych jest sublimacja, który pozwala stłumionemu libido znaleźć wyraz i satysfakcję poprzez skierowanie uwagi seksualnej na określone przedmioty lub praktyki. W kontekście psychologii współczesnej María Alejandra Castro Arbeláez rozszerza rozumienie pojęcia sublimacji, definiując je jako

mechanizm obronny będący „niezrównanym sposobem przekierowania naszych lęków na coś zdrowszego” (Arbeláez 2018: online). U Johnny’ego Cartera stłumiony popęd wyraża się poprzez muzykę, a jednym z procesów, za pomocą których to robi, jest sublimacja, zarówno w ujęciu freudowskim, jak i współczesnej psychologii. Dzięki relacji Bruna stopniowo poznajemy traumatyczne momenty z jego przeszłości.

Johnny dorastał w domu, gdzie cierpiał z powodu ucisku dwóch systemów: kapitalistycznego, przejawiającego się w presji z powodu zaciągniętego kredytu, prowadzącej do przemocy i głodu, oraz religijnego, widocznego w modlitwach matki. Jedyną ucieczką od koszmaru życia rodzinnego stała się muzyka: „kiedy jako dzieciak zacząłem grać, czas się zmienił” (355). Muzyka nie oddzieliła go od rzeczywistości, lecz umożliwiła wyrażenie stłumionych emocji. Potwierdza to obserwacja Bruno: „Johnny [...] nie ucieka przez niczym, że narkotyki nie służą mu do ucieczki, tak jak większości nałogowców, nie dlatego gra, żeby ukryć się za muzyką jak za wałem ochronnym, i nie dlatego spędza tygodnie w klinikach psychiatrycznych, żeby uchronić się od zewnętrznego ciśnienia, któremu nie jest w stanie sprostać” (371). Dzięki mechanizmowi sublimacji saksofonista z powodzeniem przekształca swoje emocje i wewnętrzne konflikty w sztukę, która porusza ludzi wokół niego: „Tika płakała jak bóbr. Może nie, Tika?” (368).

Inna perspektywa sublimacji, w ujęciu freudowskim, odnosi się do seksualności, o czym świadczy sposób, w jaki Carter opisuje swój związek z saksofonem: „Mam ochotę grać, żebym miał saksa, to już bym grał [...] Co za saksofon! Wczoraj, jak na nim grałem, dosłownie miałem wrażenie, że jestem z kobietą w łóżku” (369). Sytuacja ta ujawnia silną więź, jaka łączy Cartera i saksofon. Brak instrumentu staje się dla niego źródłem frustracji, gdyż nie pozwala mu to wyrazić siebie. W tej scenie określenie „saks” (ze względu na podobieństwo fonetyczne łatwo skojarzyć je ze słowem „seks”) wywołuje wrażenia intensywności i przyjemności, zarówno estetycznej, jak i cielesnej. Co więcej, porównanie do „bycia z kobietą w łóżku” podkreśla, że dotyk przekształca pożądanie seksualne w wysublimowane i artystyczne doświadczenie. Najprawdopodobniej z powodu traumatycznych doświadczeń z dzieciństwa Johnny boi się emocjonalnej więzi z kobietami. Saksofon funkcjonuje jako narzędzie sublimacji, poprzez które Johnny wyraża swój seksualny impuls, przekształcając go w sztukę. Co więcej, instrument ten staje się niejako „przedłużeniem” muzyka, jego ciała i emocji, których nie mógł wyrazić w żaden inny sposób.

Podczas gdy saksofon reprezentuje formę autoafirmacji i autoekspresji, interakcje Johnny’ego z kobietami cechuje brak autentyczności i emocjonalnej bliskości. Można przypuszczać, że wynika to z jego trudnych doświadczeń z dzieciństwa, w którym nie miał okazji doświadczyć bliskości z rodziną, co utrudnia mu nawiązywanie i podtrzymywanie stabilnych oraz intymnych relacji z płcią przeciwną. Choć jego sposób mówienia o nich nie jest jednowymiarowy, na pierwszy plan wysuwa się sfera cielesna. Jak zauważa Bruno, Dédéé traktuje Johnny’ego jak idola, fetysz, jest w nim zakochana i gotowa zrobić wszystko, o co ją poprosi: „jeżeli jest współniczką

[w dostarczaniu mu używek], to ze strachu albo z miłości. Gdy Johnny rzuci się na kolana, tak jak to widziałem w Chicago, gdy zacznie błagać ją płacząc..." (363). Postawa kobiety odzwierciedla nie tylko głębię jej uczuć, lecz czyni ją w pewnym stopniu współodpowiedzialną uzależnienia muzyka. Jej bierność ujawnia jednocześnie zdolność Johnny'ego do manipulowania emocjami osób z najbliższego otoczenia oraz do wykorzystywania ich intensywności dla własnych celów. Bohater posługuje się uprzywilejowaną pozycją bożyszczka tłumu, aby czerpać określone korzyści, takie jak dostęp do substancji odurzających. Relacja Johnny'ego z inną kobietą, markizą Tiką, jest oparta głównie na wzajemnej fascynacji cielesnej, bazującej na fetyszyzmie seksualnym. Zamiast na emocjonalnej więzi muzyk koncentruje się na zmysłowych aspektach sypialni markizy oraz na jej ciele. Z kolei Tika traktuje Johnny'ego jako obiekt pożądania, a udzielone saksofoniście wsparcie finansowe wydaje się być powiązane z jej obsesją na punkcie jego talentu, graniczącą niemal z religijnym podziwem.

6.3. Pościg w wymiarze fetyszyzmu towarowego

W systemie kapitalizmu przemysłowego wartość wymiany dóbr zyskała przewagę nad ich wartością użytkową. Ludzie zaczynają postrzegać siebie i swoje relacje przez pryzmat zysku, co prowadzi do fetyszyzmu towarowego, gdzie produkty oddzielają się od swoich producentów, a relacje społeczne redukują do wymiany towarów (Marx 1994: 129). Wpływ fetyszyzmu towarowego dotyka również sztuki, która, przestając być autonomicznym zjawiskiem estetycznym, staje się towarem (Horkheimer, Adorno 1998: 203).

Johnny Carter nie może uciec od presji rynku muzycznego, gdyż ta zależność, formalizując się poprzez kontrakt, narzuca mu zasady pracy w przemyśle kulturowym, czyniąc z niego etatowego pracownika produkcji muzycznej. Jego niechęć wobec porzucenia „indywidualności, która dostosowuje się do reguł gry o sukces” (Adorno 1990: 101) ujawnia się w dialogu z przyjacielem Brunem, gdy krytykuje umowę, podkreślając, że najważniejsza jest dla niego muzyka, a nie dokumenty prawne (Cortázar 1977: 351). Tym samym konieczność podpisania kontraktu przekształca jego sztukę w towar, oddzielając ją od osobistej ekspresji, a Johnny staje się jednym z pionków kapitalistycznej gry rynkowej, w którym kluczowym narzędziem jego pracy jest saksofon. Ten instrument, będąc reprezentacją autoafirmacji i autoekspresji Johnny'ego, jest też przedmiotem o wartości użytkowej oraz towarem o wartości wymiennej. Ponadto staje się symbolem alienacji Johnny'ego w ujęciu marksistowskim. Muzyk, mimo częstych trudności związanych z brakiem saksofonu, zachowuje krytyczny osąd jakości sprzętu, który ma pod ręką. Jego frustracja w związku z instrumentem, który uważa za bezużyteczny, wynika z faktu, że nie może na nim uzyskać pożądanego efektu. Wzmaga to jego poczucie izolacji od własnej twórczości i artystycznej tożsamości, odzwierciedlając tym samym jego alienację w systemie kapitalistycznym.

Kontrakt, który powinien wspierać jego karierę, zamiast tego potęguje alienację, koncentrując się na materialnych aspektach, a nie na autentycznym rozwoju twórczości muzycznej. To, co tworzy, jest mu odbierane przez rynek przemysłu kulturowego.

Johnny doświadcza alienacji nie tylko z powodu braku instrumentu, ale także przez swoją postawę wobec rynku muzycznego. Jego relacje z innymi muzykami są oparte na transakcyjności; z powodu jego braku troski o pożyczone instrumenty, nikt nie chce mu udostępnić saksofonu, co z kolei pogłębia jego wykluczenie z życia artystycznego. Instrumentaliści związani z Johnnym funkcjonują w cieniu jego talentu; ich relacje mają charakter materialny i komercyjny, ponieważ ich dochody zależą od sukcesu Cartera. Nikt nie interesuje się nim natomiast jako osobą. W ten sposób Johnny, ceniony za swoją użyteczność materialną i afektywną, staje się obiektem adoracji i oczekiwań, a osoby z jego otoczenia dążą do maksymalizacji korzyści płynących z jego talentu: „w gruncie rzeczy jesteśmy bandą egoistów” (370). Muzyk jest świadomy bycia traktowanym jak zwierzę cyrkowe. Jego alienacja pogłębia się przez brak autentycznych więzi międzyludzkich, gdyż jego interakcje ograniczają się do wymiaru czysto zawodowego, a on sam, jak zostało to przedstawione w ustępie o fetyszyzmie seksualnym, jest niezdolny do budowania bliskich relacji partnerskich. W miarę jak staje się coraz bardziej izolowany, zaczyna przejawiać instynktowne zachowania, co prowadzi do jego dalszej dehumanizacji.

Relacja Johnny’ego z Brunem jest przykładem podwójnego fetyszyzmu: religijnego, co zostało już omówione, i towarowego. Dla krytyka wszystko sprowadza się do liczby. Już na początku historii Johnny zauważa wyrachowaną naturę swojego przyjaciela: „A ty nic, tylko liczysz czas – odpowiedział mi wyraźnie w złym humorze – pierwszy, drugi, trzeci, dwudziesty pierwszy... wszystko byś tylko numerował” (350). Bruno, zdając sobie sprawę z uzależnienia Johnny’ego, stara się odsunąć saksofonistę od kontaktu z używkami, ale nie po to, by chronić go jako człowieka, ale by zapewnić mu maksymalną wydajność w pracy. Bruno fetyszyzuje Johnny’ego jako artystę, jednocześnie redukując go do roli towaru w swoim projekcie biograficznym. Mimo odniesionego sukcesu komercyjnego książki krytyk nie uzyskuje akceptacji Johnny’ego, co prowadzi do napięcia między nimi. Johnny czuje się wykorzystywany przez Bruna, dla którego zysk związany ze sprzedażą biografii wyidealizowanej postaci bożyszczka tłumu odbywa się kosztem ukazania ludzkiej twarzy artysty. Bruno zdaje sobie sprawę, że jego biografia nie przedstawia prawdy o Johnnym i kulturze jazzowej. Krytyk nigdy nie osiągnie takiego rozumienia muzyki, jakie ma Johnny, zatem czeka na objawienie, które, jak dobrze wie, nigdy nie nadejdzie¹⁰.

W kontekście przemysłu kulturowego Johnny doświadcza presji ze strony krytyków muzycznych, opiniujących z ramienia wydawnictw muzycznych. Ich opinie kształtują percepcję publiczności i definiują sukces artystów. Widać to chociażby w corocznych

¹⁰ Jorge Luis Borges definiuje to jako fakt estetyczny, to znaczy jako paradoks wiecznego oczekiwania i nieuniknionego rozczarowania (Borges 2013: 154).

ankietach, gdzie są wybierani najlepsi muzycy jazzowi. Bruno podkreśla znaczenie gustów publicznych i modnych trendów, co prowadzi Johnny'ego do obsesji na punkcie perfekcji w wykonaniu. Barbarzyństwo perfekcji w ujęciu Adornowskim zabija w Carterze radość muzykowania, gdyż, jak dowiadujemy się z opowiadania, saksofonista jest gotowy zniszczyć wybitną i niepowtarzalną improwizację w utworze *Amorous* z powodu jednego kiksusa, który w jego ocenie zaważył na całościowym odbiorze nagrania: „Johnny w krzyk, że do dupy z całym tym nagraniem” (374). Carter uczynił ze swojego dążenia do perfekcji fetysz, co, wpisując się w postulat Adorno, niszczy sztukę (Adorno 1990: 114).

Johnny staje przed wyzwaniem wyrażenia swojej autentyczności w świecie komercyjnego sukcesu. Jego walka z fetyszyzmem rynku ukazuje napięcia istniejące między sztuką a komercją oraz wpływ tego konfliktu na tożsamość artysty. Z kolei odkrywając egoistyczne intencje Bruno, co jest niczym innym jak fetyszyzacją muzyki w kapitalizmie, krytykuje go otwarcie za uprzedmiotowienie tej relacji. Przez swój perfekcjonizm ostatecznie sam staje się ofiarą tej samej logiki fetyszyzmu, którą wcześniej potępiał, co prowadzi do wewnętrznego konfliktu i erozji jego artystycznej tożsamości.

Zakończenie

Analiza opowiadania *Pościg* Julio Cortáзара ukazuje skomplikowane relacje w szeroko rozumianym świecie muzyki jazzowej, osadzonym w realiach kapitalizmu oraz interpretowanym przez pryzmat potrójnego wymiaru fetyszyzmu. Muzyka nie jest jedynie tłem wydarzeń, ale staje się wiodącym elementem kształtującym losy bohaterów oraz ich relacje. Cortázar, poprzez postać Johnny'ego Cartera, ukazuje, jak fetyszyzm muzyczny wpływa na tożsamość artysty. Uznany za geniusza oraz wcielenie boskości muzyk staje się obiektem adoracji, co prowadzi do jego alienacji i walki o zachowanie indywidualności. Jego związek z muzyką, a zwłaszcza saksofonem, jest pełen napięcia; instrument staje się częścią jego samego, ale także narzędziem, które w kapitalistycznym systemie pełni rolę towaru. Relacje Cartera z otoczeniem naznaczone są interesownością, przez co muzyk, pomimo ogromnego zainteresowania, czuje się osamotniony. Fetyszyzm religijny manifestuje się w idolatrii: Johnny osiąga status niemal boskiego artysty. Natomiast fetyszyzm seksualny ujawnia się w naznaczonych wzajemnym pożądaniem jego relacjach z kobietami. Z kolei fetyszyzm towarowy pokazuje, jak rynek muzyczny redukuje artystów do roli produktów, co prowadzi do ich dehumanizacji. Bruno, przyjaciel Johnny'ego, staje się nie tylko jego biografem, ale również reprezentantem mechanizmów rynkowych, które uprzedmiotawiają artystę. Ich relacja pokazuje, jak fetyszyzm przenika nie tylko świat muzyki, ale także interpersonalne więzi, prowadząc do interakcji powierzchownych i transakcyjnych.

W swoim opowiadaniu Cortázar demaskuje iluzje związane z życiem jazzmanów, ukazując mroczne strony sukcesu i związane z nim wyzwania. Muzyka jest nie tylko

źródłem przyjemności, ale także cierpienia i alienacji. Jak zostało wspomniane, dla Adorna jazz był synonimem degradacji muzycznej. W tym aspekcie jego ujęcie jest sprzeczne z niektórymi ideałami, jakie przyświecały Johnny'emu Carterowi, gdyż muzyk nie chciał zrezygnować ze swojej indywidualności pomimo nacisków ze strony otoczenia. Ponadto krytyka Adorna dotyczyła swingu, czyli formy jazzu bardzo popularnej w latach 30., i pomimo upływu czasu oraz rozwoju muzyki jazzowej filozof nie zmienił w tej sprawie swojego podejścia. Chociaż ta teoria została sformułowana kilkadziesiąt lat temu i można by podjąć odrębną dyskusję, na ile jego podejście jest właściwe i aktualne, bez wątpienia rzuca ona światło na mechanizmy fetysyzmu, które dominują w rzeczywistości kapitalistycznej. W ten sposób Cortázar, kreując wielowymiarową narrację, angażuje odbiorców w refleksję dotyczącą zarówno wartości sztuki, jak i kondycji artysty w społeczeństwie zdominowanym przez konsumpcję.

Bibliografia

- Adorno T.W., 1990, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa.
- Ávila Ávila V.M., López Ridaura C., 2020, *El concepto de idolatría en el arzobispado de México*. „Relaciones Estudios de Historia y Sociedad”, N° 41(164).
- Biblia Jerozolimska*, 2006. Poznań.
- Baudrillard J., 2001, *Selected writings*, Cambridge.
- Benjamin W., 2003, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, México.
- Borello R.A., 1980, *Charlie Parker: “El perseguidor”*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, N° 364–366.
- Borges L., 2013, *La muralla y los libros*, w: *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona.
- Böhme H., 2020, *Fetichismo y Cultura. Otra teoría de la modernidad*, Argentina.
- Castro Arbeláez M.A., 2018, *Sublimación: el arte de reorientar nuestras angustias*, <https://lamente-esmaravillosa.com/sublimacion-el-arte-de-reorientar-nuestras-angustias/> [dostęp: 23.12.2024].
- Catalán J.R., 2014, *T. W. Adorno y el jazz: un apagón intelectual*. „Revista Realidad”, N° 141.
- Chiyé N., 2014, *El periodo precolonial de pueblos aliados en la costa africana marfileña y las primeras incursiones europeas*. „La Razón Histórica”, N° 25.
- Cortázar J., 1991, *Las armas secretas*, Madrid.
- Cortázar J., 2013, *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, Buenos Aires.
- Cortázar J., 1977, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Kraków.
- Cupers J.-L., 1988, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*. Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, <https://doi.org/10.4000/books.pucl.25849>.
- De Broses Ch., 1992, *O kulcie fetyszów*, Warszawa.
- Freud S., 1930, *The Future of an Illusion Civilization and its Discontents and Other Works*, London.
- Gambarotta E.M., 2009, *El crítico y el perseguidor. Sobre las potencialidades de la crítica a partir de un cuento de Julio Cortázar*. „Question”, N° 1 (24), <https://core.ac.uk/download/pdf/19750903.pdf#:~:text=EL%20CR%C3%8DTICO%20Y%20EL%20PERSEGUIDOR.%20SOBRE%20LAS%20POTENCIALIDADES%20DE%20LAI> [dostęp: 27.12.2024].
- Głowiński M., 1980, *Muzyka w powieści*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2(50).

- González Riquelme A., 2003, *La máquina musical en "El perseguidor" de Julio Cortázar*. „Acta Literaria”, No. 28.
- Hejmej A., 2012, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń.
- Horkheimer M., Adorno T.W., 1998, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid.
- Jitrik N., 1974, *Crítica satélite y trabajo crítico en "El perseguidor" de Julio Cortázar*. „Nueva Revista De Filología Hispánica” (NRFH), N° 23(2).
- León-Dufour X., 1965, *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona.
- Marx K., 1994, *El Capital*, Madrid.
- Pérez Ventura J., 2023, *Música y cine, año a año*, Sevilla.
- Pikaza Ibarrodo X., 2007, *Diccionario de la Biblia. Historia y palabra*, Navarra.
- Rodríguez Abellán A., 2013, *París y el jazz (1918–1945)*, „Individualia”, N° 1.
- Skrzypek M., 1992, *Rozwój teorii fetyszizmu od De Brossesa do Freuda*, w: Ch. De Brosses, *O kulcie fetyszów*, Warszawa.
- Soria Martínez V., 2015, *La experiencia de la regresión de la escucha planteada por Theodor W. Adorno en la producción musical y el arte sonoro de 1990 a 2013*, València.
- Taborska A., 2007, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk.

Biogram

Agnieszka Magdalena Tomala – zainteresowania badawcze: kultura muzyczna Hiszpanii, literatura latynoamerykańska, teoria muzyki, teoria literatury, relacja między muzyką a tekstem literackim, Biblia.

Agnieszka Magdalena Tomala – research interests: musical culture of Spain, Latin American literature, music theory, literary theory, relationship between music and literary text, Bible.