

## L'Existència i l'objecte

L'home no se'n pot escapar, de les ombres de la caverna. Mentre creu sortir de la caverna i prova de girar el cap, és a dir, de deixar de mirar les coses per mirar-se a si mateix, els seus pensaments i la seva llibertat, les ombres que defuig no deixen de constrenye'l. Thales, en caure, oblida les estrelles. No són pas unes idees el que fa que aquest objecte sigui vermell i no pas blau; totes les idees s'estavellen contra el fet. El qui ha tornat a la caverna no el té pas, el poder de canviar realment les ombres, ni tan sols, si no és per aproximació, el de predir les ombres que vindran; la ciència és d'un altre ordre que la màgia i l'endevinació, ni perfeccionades, i no ho pot pas fer, que a l'home no el sorprengui cada ombra nova. Tothom doncs és sempre esclau de les ombres. Però l'esclau és superior a l'amo des que coneix l'amo i la naturalesa del propi esclavatge. Fins és possible que sigui aquí l'únic coneixement, i que l'esclau revoltat només pugui alliberar-se per l'esperit. Així, malgrat les aparences, la meditació sobre els límits del poder humà i sobre els invencibles obstacles a la llibertat humana és sens dubte l'únic que dóna realment força i fe a l'esperit, meditació de què podem trobar-ne un bell exemple en Kant, per bé que abstracte.

Existim en el temps. El temps, considerat com a forma de l'existència, és intel·ligible per naturalesa. Potser només el podem abordar en les obres d'art, música, teatre o poesia èpica. Si considerem les arts que es despleguen en el temps, el primer caràcter que colpeix és la irreversibilitat. Una sonata no pot pas començar per la darrera nota i acabar per la primera; una peça de teatre tampoc no pot començar pel desenllaç. Allò propi de l'obra d'art és, diguem, ser dura, refrenar en l'home tot desig de canviar-la. Així, tothom té el sentiment, davant d'un bell quadre, que al costat de tal taca verda no hi podria haver altra cosa que la taca vermella que precisament hi ha; igualment, l'oient d'una bella sonata no pensa mai que després de tal nota en podria sentir una altra que no la que sent efectivament. La sonata i el quadre, però, difereixen que en el quadre puc indiferentment passar la mirada del vermell al verd o del verd al vermell, mentre que l'ordre de successió en la sonata no és pas indiferent. Aquesta remarca sorprèn, si no hi pensem; car la sonata és una cosa fixa, immòbil i diguem que eterna al mateix títol que el quadre. Tenim aquí, doncs, una cosa eterna i tanmateix irreversible, dins del temps i fora alhora. Una oposició semblant es retroba en el lligam de causa a efecte; car per al pensament no hi ha pas raó perquè l'efecte succeeixi a la causa; remarca que aclareix un poc les relacions de la ciència i l'art. Tornem, però, a la sonata. La forma de la música és el ritme, que es tradueix per la mesura; ara, una sèrie de mesures semblants, feta abstracció de les notes de què són forma, és perfectament reversible i no pertany pas al temps; i el ritme sense contingut només té existència en el full de paper, en l'espai de dues dimensions. Ara suposem un so únic repetit unes quantes vegades a intervals regulars; tindrem en el temps una sèrie reversible. D'això, algun bergsonià en dirà, no pas sense raó, que la sèrie no és realment reversible; car, quan el so es repeteix per segona vegada, qui el sent no el percep pas només en si mateix, sinó també com el segon de la sèrie. Si suposem, però, un mateix so repetit durant un temps infinit, els sons llavors deixaran de ser diguem-ne numerats i, amb la imaginació, en podrem canviar l'ordre sense que puguem dir que hi ha hagut realment canvi, perquè tots seran semblants. Si ara suposem que tots els canvis a l'univers es produeixen seguint un ritme, amb períodes tan llargs com es vulgui però absolutament semblants entre ells, de manera que el període sigui de cent mil milions de segles, hi haurà d'haver un instant, al cap d'aquests cent mil milions de segles, exactament idèntic a

aquest en què escric; i igualment al cap de dos cents mil milions de segles, i així successivament; tindriem llavors un temps reversible, és a dir, no hi hauria temps. És remarcable que aquesta hipòtesi dels períodes, si bé no és verificable, sembli almenys considerable entre les possibles i no repugni gens a l'enteniment; el que repugna a l'enteniment és, al contrari, la idea de canvi a l'infinit, que sembla ser la idea justament del temps. Aquest temps repartit en períodes té per figura no pas una línia recta, car tots els punts d'una línia són idèntics, sinó com una catifa que s'estendria indefinidament amb dibuixos sempre idèntics. Podem remarcar aquí que l'espai de dues dimensions és en general el símbol de l'abstracte; potser, com ho indica la geometria, és el reialme de l'enteniment. Quan l'enteniment considera el temps, doncs, el considera sota la forma d'espai de dues dimensions; cosa que explica una concepció abstracta de l'univers, per a la qual el seguit de causes i efectes fóra com estesa des de tota l'eternitat. Aquesta part de l'ànima humana que podem dir-ne la part discorrent és satisfeta, en la música, per la mesura; i no hi pot haver bell musical sense la mesura, perquè el bell suposa la satisfacció i l'acord de tota l'ànima. És per aquesta raó que el teatre és de preferència en vers i és dividit en actes; en general, tot el que hi ha d'abstracte i diguem-ne de mecànic en totes les arts té per fi satisfer l'enteniment. Però aquesta mesura sempre semblant a si mateixa és la forma d'una diversitat absoluta, és a dir, sense regularitat. Si una frase es presenta dos cops en un mateix tros, el compositor, lluny de desitjar que actuï damunt nostre igual el segon cop que el primer, ens convida a reconèixer-la, a considerar-la, en relació al primer cop que l'hem sentida, com alhora semblant i diferent; de tota manera, un tros de música és un canvi continu. Seguint Kant, que defineix el bell com l'acord d'imaginació i enteniment, podríem dir que, si la uniformitat de la música és destinada a satisfer l'enteniment, la diversitat de les notes té per fi el plaer de la imaginació. ¿Creurem, però, que en una simfonia de Beethoven el plaer més elevat és donat per la mesura? ¿Quina fóra llavors la diferència entre Beethoven i un músic mediocre? ¿O haurem de posar la imaginació per sobre de l'enteniment? Val més dir que no són només la imaginació i l'enteniment que són satisfets pel bell, sinó també la reflexió. La hipòtesi d'adés d'un temps dividit en períodes no repugna, dèiem, a l'enteniment; si l'experiència, d'altra banda, no la pot confirmar, és igualment impotent per a infirmar-la, car els períodes de temps són tan llargs com es vulgui; i, tot i això, tinc la certesa que aquesta hipòtesi no és conforme a la veritat, certesa que, si és de naturalesa altra que les geomètriques, no és pas menys ferma; i no pot ser confirmada per un raonament, puix tots els raonaments tracten de l'essència, ans només per la reflexió sobre l'existència. Això ens fa veure que l'existència no és només l'essència feta sensible, com podria fer-ho creure una lectura massa ràpida d'Espinoza, o, fent servir el llenguatge d'Aristòtil, l'essència en acte, sinó que l'existència és d'un altre ordre que l'essència i té la seva pròpia naturalesa; car venim de veure que una hipòtesi que és possible pel que fa a l'essència és absurda pel que fa a l'existència. Plató és ací més rigorós en el mite que els filòsofs en els seus raonaments: car les ombres dels objectes prou en depenen, dels objectes, però també de la naturalesa de l'ombra. Igualment, un objecte existent té una essència que es manifesta en ell; cal que ho creguem, això, encara que no sigui fàcil de dir què pot ser, aquesta essència; però, sigui el que sigui, un objecte, en tant que existeix, és, diguem, d'un altre ordre que la seva essència i es manifesta sota un aspecte que no hi pertany gens, a aquesta essència. Així, no cal pas dir-ho, la idea d'aquesta capsula té totes les característiques d'aquesta capsula amb la sola diferència que la capsula no existeix. La part de l'existència en una sonata és doncs el canvi; però no hi ha res d'arbitrari, en aquest canvi; la paradoxa de la música és que és un seguit de canvis necessaris. Cada nota, al moment que la sentim, és nova, és a dir,

imprevisible; i, tot i això, un cop sentida, cap oient en treu la idea que hauria pogut ser una altra. Ben al contrari, si el seguit de sons fos lliurat a la necessitat mecànica, i per consegüent previsible, fóra llavors que l'oiend tindria per a cada nota la idea que hauria pogut ser una altra. En tant que la música existeix, hi ha contingent, en ella, que és com la pastura de la imaginació: però aquesta novetat sense arbitrari és el domini propi de la reflexió i la marca de la llibertat. N'és la raó que l'home no ha pas de triar entre diverses maneres de ser lliure; no hi ha altra tria que ser o no ser; i és per això que cap acció lliure no pot ser imaginada altra que no és, fora de deixar de ser imaginada com a lliure. Així, cada nota escrita lliurement pel músic només pot ser el que és; i d'altra banda no la podem preveure, car no podem preveure en un instant donat si el músic serà lliure o no a l'instant següent. Tanmateix, si les condicions exteriors fossin constants, com que només hi ha una manera de ser lliure, el tros de música només fóra un conjunt de notes constantment repetit; i l'oiend, en sentir una nota, no podria verament preveure si la nota següent seria bella o no; però podria molt ben dir quina seria, si fos bella. És a dir, que el canvi no pertany al lliure sinó al contingent; i que, si fem abstracció de llibertat i necessitat, resta en la música quelcom d'irreductible a l'esperit que és la matèria de la música, que pertany a l'existència i és sotmesa al temps, i que fa que cada sonata no expressi només l'home, ans encara l'univers sencer.

\*

Per a la raó, no n'hi ha, de necessaris; només hi ha possibles. La sèrie de les causes essent indefinida, no hi pot haver necessitat que tal esdeveniment sigui. Diem, és veritat, que Déu la pot pensar, una sèrie indefinida; però l'home no pot pas. La necessitat, doncs, resta per a l'home purament teòrica, i tot el que existeix és contingent. Un fenomen no és pas tampoc causa d'un altre fenomen; tot l'univers és causa de cada efecte. És cert que diem que hi ha causes negligibles; però ¿com, negligibles? Si és per a la pràctica, ja no es tracta de ciència; si és per a la teoria, oblidem que no hi ha error que acosti a la veritat. Així, ens veiem reduïts a dir que tot l'univers, a tal instant, és causa de tot l'univers a l'instant següent; frase que no té cap sentit. Si fem atenció als mots, ¿com fóra determinat, l'indefinit? L'existència, sigui en el temps, sigui en l'espai, ens engega sempre a una altra cosa. L'essència, diguem, no troba aferrall on agafar-se. No cal pas veure-hi, aquí, una prova de la llibertat; la llibertat és precisament el contrari de la contingència. El que cal veure-hi és que la relació de causa a efecte no pertany ni a l'essència ni a l'existència. No pertany a l'essència perquè conté la durada; no pertany a l'existència perquè l'existència rebutja la necessitat.

Hi ha necessitat absoluta, ja no hipotètica, en el bell. D'altra banda, és evident que la recerca de causes i efectes en els fenòmens existents és una temptativa de reconciliar imaginació i enteniment i és, per consegüent, estètica. L'obra d'art comença alguna cosa; el curs de la primera causa s'atura per efecte del bell. Des que es toca la primera nota d'una sonata, és alguna cosa nova que comença; alguna cosa que no era pas continguda en l'univers existent a l'instant precedent. Un tècnic voldria dir: "¿Què hi ha, aquí, de tan meravellós? Són sons semblants a molts altres; més agradables que molts altres, d'acord; però, en fi, una sonata de Beethoven no difereix pas essencialment del soroll d'un carro; la sonata, com el soroll, consisteix en certes vibracions de l'aire determinades per certs moviments." Aquest raonament té l'aire de ser just, però no ho és pas. La primera nota d'una sonata comença alguna cosa; ¿però què? Des que l'he sentida, espero alguna cosa; alguna cosa que arribarà infal·liblement. Però la segona nota no l'espero pas com espero

la solució d'un problema. Un problema és fora del temps; l'hagi resolt més aviat o més tard, això no en canvia res, del valor de la solució. Contràriament, n'hi ha prou que la segona nota de la sonata arribi massa aviat o massa tard perquè ja no hi hagi bellesa i, per consegüent, ni sonata. És a dir, la necessitat pròpia de la sonata, en contenir la durada, no és la necessitat de l'essència. Tampoc no és la necessitat de l'existència: prou ho sé, que si trenco el piano la nota esperada no existirà. El judici que faig sobre la segona nota de la sonata, en dir que no hauria pas pogut no existir, ¿què vol dir, doncs? Vol dir que, si el músic no hagués tocat la segona nota, la sonata hauria caigut en l'existència ordinària. És doncs un judici de valor. Aquesta segona nota no es pot preveure, perquè existeix en el temps i no és abstracta; quan un músic compon, per a ell no hi ha diferència entre preveure la sonata que farà i efectivament fer-la. La sonata no és pas un producte de l'univers existent; no hi ha música, a la natura. Ara, com que la sonata no es pot comprendre ni per consideracions sobre l'existència ni per consideracions sobre l'essència, podem dir que és un producte de la llibertat. De manera que, d'aquesta llibertat de què l'home en voldria tenir sempre l'experiència immediata, sense que li sigui mai permès, en podem tanmateix contemplar el reflex en les obres d'art. D'aquí, de passada, en podem treure unes quantes remarques sobre la llibertat. La primera és que qui és lliure no és mai un home, sinó la humanitat. És per no haver-ho comprès que els filòsofs s'han embrancat en anàlisis abstractes com les de Lequier<sup>1</sup>. Així, la llibertat, no cal pas cercar-la en les accions solitàries, com la d'arrencar una fulla de bardissa, sinó en les accions que un home fa amb els altres i per als altres, o amb Déu i per a Déu: car Déu és el mite de la humanitat. Després, és clar que el reflex de la llibertat, en la sonata, no és pas en el fet de poder no ser tocada, sinó en el fet de ser tocada; igualment, la llibertat de l'heroi no és pas en el fet de poder triar el vici o la virtut, sinó en el fet de triar la virtut. És un error, i gairebé un pecat, creure que puguem fer lliurement el mal. Mirem, però, de més a prop aquesta llibertat en la sonata, i alhora aquesta necessitat. La llibertat és el contrari de la contingència, perquè els seus efectes són almenys moralment infal·libles. Infal·libles, no pas previsibles; si el pianista que toca deixa de voler i s'abandona a la necessitat mecànica, potser podré, després de cada nota, preveure'n la següent; podré, si tinc una ciència prou desenvolupada, preveure-la sense errar; però ja no tindrè la idea que la nota arribarà infal·liblement; al contrari, tindrè la idea que la nota serà una altra si canvio les condicions existents. La idea de la sonata, al contrari, conté la idea que, en canviar l'univers existent, les notes no canvien. Tot i això, la sonata no n'és pas independent, de l'existència; seria, llavors, abstracta; i només hi hauria una sonata en tota la música. Quan el músic compon, tot l'univers existent actua damunt seu; no compon pas igual si és en una cambra o enmig del bosc. Això no vol pas dir que cada nota d'una sonata sigui determinada per l'univers; vol dir que en conjunt la sonata només és un símbol de la llibertat del músic en superar l'univers existent tal com era en compondre-la. És així en tots els actes lliures. Quan es toca la sonata, en la mesura que la interpretació és un art, cada cop que es toca una mateixa sonata es toca diferentment; però és sempre la mateixa sonata, perquè, quan l'home ha superat lliurement un cop una existència, pot després disposar el cos segons aquesta existència passada. És aquí el principi del record: només recordem el que hem superat. Pel fet de superar l'existència, aturem aquest moviment etern que engega l'esperit d'un fenomen existent a un altre, sigui en el temps, sigui en l'espai; així, a una cosa existent, li donem una realitat interior a ella; li donem l'essència; és aquí, el bell.

Totes aquestes consideracions semblen estranyes al tema. Amb tot, són necessàries per a permetre de descarregar l'existència del que no ho és. Car l'home que ha escoltat la

sonata es representa tot l'univers segons el model de la sonata. L'avenir és imprevisible, però és fatal. Aquesta idea ve del fet que, en només recordar l'home allò que ha superat lliurement, el passat té sempre un caràcter estètic; i l'avenir és imaginat seguint el model del passat: idea que troba en l'experiència una confirmació perpètua, perquè, quan l'avenir és aquí, efectivament ja és passat. A més, en no tenir valor l'existència, tots els esdeveniments, siguin els que siguin, són sense ensenyament per a qui no els supera i contenen un ensenyament per a qui els supera. Ara, només ens recordem del que hem superat: cosa que fa que tots els esdeveniments de la vida tinguin l'aire d'haver-los fet venir, per al nostre progrés en la vida espiritual, una Providència especial; i com que els homes de geni treuen partit de gairebé tot, tot a la seva vida, incloses les faltes, sembla haver-ho ordenat Déu expressament per a ells. ¿Hagués trobat Jean-Jacques Rousseau la bella idea de la consciència infal·lible si no hagués conegut el remordiment? ¿Hauria cantat Laura, Petrarca, si ella l'hagués estimat? És el que digué sant Jeroni en escriure que, per als sants, tot és fet per a la seva instrucció; a què sant Agustí afegí *etiam peccata*<sup>2</sup>. Tot el que és superat per l'esperit té l'aire d'haver estat fet per a l'esperit; i el que no ha estat superat per l'esperit és no-res. L'existència apareix així com un llarg poema èpic on Homer fóra Déu; i l'argument cosmològic pren així tota la seva força, en ser confirmat a cada desvetllament de l'esperit; la comparança de l'univers amb un rellotge ho tradueix malament; la seva vera significació és que el bell és reflex de l'esperit.

La prova que l'existència és parenta de l'esperit és que penso. Al moment que l'esperit es desvetlla i s'adona que les idees són dins seu i no en les coses, l'aprenent de filòsof voldria dir que els astres només descriuen el·lipses a partir de Kepler; cosa que va contra el sentit comú. La veritat és que no en descriuen pas, d'el·lipses, abans del pensament, ni cap espècie de corba; però des del moment que un home pensa, la matèria esdevé germana del seu esperit, car té un cos, ell; la matèria és doncs governada per lleis, tant si ell les coneix com si no; en descobrir aquesta fraternitat, que, com diu Kant, és contingent (car hi ha necessitat en les relacions d'essència a essència, no pas d'essència a existència), l'home és temptat d'entonar un himne de reconeixement; però cau en l'error, que sotja sempre el pensador, de creure que l'existència podria ser altra que no és. Voldriem dir que, si les estacions no fossin regulars, l'home no podria pensar. D'entrada, oblidem que no en són pas, de regulars; que, en un món indefinit pel que fa al temps i pel que fa a l'espai, el mot de regularitat no té sentit; i finalment que, quan es tracta d'un món indefinit i indefinidament variat, no té sentit de dir que podria ser altre que no és. És a dir, oblidem que la idea de possibilitat pertany a l'essència, no gens a l'existència; i així, per un tomb imprevis, la idea de diversos possibles és lligada a la de necessitat i no és gens compatible amb la contingència. I, efectivament, el possible és del pensament, i la contingència no dóna gens de peu al pensament; la contingència és de fet.

////////////////////////////////////

#### Notes:

Sobre el moment de l'autora:

---Simone fa la primària superior i el batxillerat elemental al liceu Fénelon, a París, durant 5 cursos, dels 11 anys als 15.

---com que el professor de filosofia del liceu Fénelon és mediocre, el curs següent s'inscriu al liceu Victor-Duruy per seguir-hi les lliçons de René Le Senne, de qui n'ha sentit a parlar molt bé.

---les classes de filosofia esdevenien sovint un diàleg entre iguals, a dues veus, entre el professor i Simone.

---com a filòsof, Le Senne professa un idealisme absolut, i està molt interessat per la psicologia, mentre que Simone tendeix més a la sociologia.

---del liceu, només l'interessa la filosofia, les altres assignatures les passa tan just com pot.

---a finals de curs, ja fets els 16 anys, és admesa al batxillerat superior de filosofia, i s'inscriu de 1r al liceu Henri IV, d'on Alain és el professor de filosofia, de qui té moltes ganes de ser alumna.

---Alain (Émile Chartier, 1868-1951), nat a Normandia, té un culte per Plató, Descartes i Kant, i per Lagneau, el seu mestre. Nega enèrgicament que hi hagi progrés, en filosofia. Diu que Plató va molt més avançat que no nosaltres. No estima gens els qui canvien de partit o de religió: un cop feta o donada, una fe, cal mantenir-s'hi i esforçar-se a fer-la bona. Veu els grans pensadors més com a herois de voluntat que no com a prínceps d'intel·ligència, i troba que fins en els seus errors podem trobar-hi alguna veritat. Considera que l'enteniment ha de seguir la fe, no pas precedir-la o rompre-la. Arriba a dir: "Només canvien d'opinió els ximpls", "Només pensa el qui creu", "L'atenció és religiosa o no és".

---el primer dia de curs, abans de dir mot, escriu a la pissarra: "Cal cercar la veritat amb tota l'ànima".

---de més gran, Simone tindrà gran estima, afecte i reconeixement per Le Senne, però no haurà deixat gairebé petja en el seu pensament. Alain, en canvi, haurà estat el seu verdader mestre.

De fora el text:

---aquest text és la tria, feta per l'edició, d'un conjunt de fragments que potser havien de conformar un assaig.

---els fragments són escrits el 1926

De dins el text:

1.- Jules Lequier (1814-1862), filòsof francès nat a la Bretanya. Els seus principals escrits tracten exclusivament de la qüestió filosòfica de la llibertat humana (en el sentit del lliure albir) en relació amb el determinisme i la preciença divina, mirant de conciliar l'omnipotència de Déu i l'absoluta llibertat de l'home.

2.- *Etiam peccata*: en llatí, "fins i tot els pecats".