

CZASO PRZESTRZEŃ



Seria wydawnicza „Interdyscyplinaria”

Redakcja serii:

Magdalena Saganiak
Janina Buczkowska
Anna Kozłowska
Dominik Sulej
Marek Szydłowski
Mateusz Werner

Rada Programowa serii:

dr hab. Janina Buczkowska (WFCh UKSW)
prof. dr hab. Teresa Dobrzyńska (IBL PAN)
prof. dr hab. Bogusław Dopart (WP UJ)
dr hab. Anna Kozłowska (WNH UKSW)
dr hab. Corinne Fournier Kiss (Privatdozent, Uniwersytet w Bernie)
prof. dr hab. Siergiej Gindin (Rosyjski Państwowy Uniwersytet
Humanistyczny, Moskwa)
dr hab. Jacek Kopciński (WNH UKSW)
dr hab. Marek Kowalski (WMP UKSW)
prof. dr hab. Anna Lemańska (WFCh UKSW)
prof. dr hab. Jarosław Ławski (UwB)
prof. dr hab. Wiesław Macek (WMP UKSW)
dr hab. Marcin Poręba (IF UW)
dr hab. Magdalena Saganiak (WNH UKSW)
dr Dominik Sulej (WNH UKSW)
prof. dr hab. Marek Szydłowski (UJ)
ks. dr Paweł Tambor (KUL)
dr hab. Marian Turzański (WMP UKSW)
dr Mateusz Werner (WNH UKSW)
prof. dr hab. Zofia Zarębianka (WP UJ)

CZASOPRZESTRZEŃ

·Badania interdyscyplinarne·

Studia pod redakcją
Magdaleny Saganiak, Anny Kozłowskiej i Dominika Suleja

seria
interdyscyplinaria

Warszawa 2020



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

© Copyright by

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2020

Redakcja naukowa

Magdalena Saganiak, Anna Kozłowska, Dominik Sulej

Recenzenci wydawniczy

prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski
dr hab. Żaneta Nalewajk-Turecka

Redakcja i korekta

Justyna Grabska

Projekt graficzny książki i okładki oraz skład

Maciej Faliński

Na okładce wykorzystano obraz

Jerzego Nowosielskiego *Abstrakcja*, 1962 r.

Streszczenia angielskie

Tristan Korecki

ISBN

978-83-8090-712-6 (wersja drukowana)

978-83-8090-713-3 (wersja elektroniczna)

Druk i oprawa

volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Ks. Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
tel. (22) 561 89 23, fax (22) 561 89 11
e-mail: wydawnictwo@uksw.edu.pl
www.wydawnictwo.uksw.edu.pl

Spis treści

Magdalena Saganiak · <i>Zaproszenie do lektury</i>	9
Filozofia	
Szymon Kurpanik · <i>Czas a interdyscyplinarna jedność poznania</i>	13
Marcin Poręba · <i>Czas, przestrzeń, czasoprzestrzeń, czyli o tym, jak Kant prowadzi nas poza Kanta</i>	23
Fizyka i kosmologia	
Wiesław M. Macek · <i>Uwagi o rozumieniu czasu i przestrzeni w fizyce i filozofii</i>	31
Kazimierz Napiórkowski · <i>Uwagi na temat pojęcia czasu</i>	39
Marek Szydłowski, Paweł Tambor · <i>Wyjątkowość ogólnej teorii względności Alberta Einsteina i jego stylu myślowego</i>	41
Lingwistyka	
Mateusz Kowalski · <i>Przestrzenność czasu (rozważania lingwosemiotyczne)</i>	53
Anna Kozłowska · <i>Idiolekt a czas</i>	65
Biblia – historia	
ks. Waldemar Chrostowski · <i>Biblijna koncepcja czasu i historii</i>	73
Jan Zieliński · <i>Papież Sylwester II – Abraham Bzowski – Twardowski. Czas biografii i czas legendy</i>	87
Czas w literaturze	
Teresa Dobrzyńska · <i>Czas doświadczany – czas wystawiony. Przedstawienia czasu w utworach poetyckich (aspekty pojęciowe i językowe)</i>	97
Magdalena Saganiak · <i>Sztuka literacka a struktura świadomości czasu</i>	109
Czas i przestrzeń w sztukach pięknych	
Katarzyna Szymańska-Stułka · <i>Idea przestrzeni muzycznej w ujęciu ogólnym oraz w analizie i interpretacji na przykładzie Mitów op. 30 Karola Szymanowskiego</i>	125
Małgorzata Komorowska · <i>Operowy amortalizm, czyli Čapka i Janáčka Sprawa Makropulos</i>	141
Marcin Maron · <i>Obraz filmowy jako medium odzyskiwania czasu przeszłego. Filmy Wojciecha Hasa w kontekście koncepcji alegorii i obrazów dialektycznych Waltera Benjamina</i>	147
Biogramy Autorów	165

Table of contents

Magdalena Saganiak · <i>Why read this book</i>	9
Philosophy	
Szymon Kurpanik · <i>Time and interdisciplinary unity of cognition</i>	13
Marcin Poręba · <i>Time, space, space-time: or, how Kant leads us beyond Kant</i>	23
Physics and Cosmology	
Wiesław M. Macek · <i>Comments on understanding time and space in physics and philosophy</i>	31
Kazimierz Napiórkowski · <i>Remarks on the notion of time</i>	39
Marek Szydłowski, Paweł Tambor · <i>The singularity of Albert Einstein's general relativity theory and his thought style</i>	41
Linguistics	
Mateusz Kowalski · <i>The spatiality of time. Some linguo-semiotic considerations</i>	53
Anna Kozłowska · <i>Idiolect and time</i>	65
The Bible / History	
The Rev. Waldemar Chrostowski · <i>The biblical concept of time and history</i>	73
Jan Zieliński · <i>Pope Sylvester II – Abraham Bzowski – Master Twardowski. The time of biography and the time of legend</i>	87
Time in literature	
Teresa Dobrzyńska · <i>Time experienced, time expressed. Representations of time in poetry (notional and linguistic aspects)</i>	97
Magdalena Saganiak · <i>Literary art and the structure of consciousness of time</i>	109
Time and Space in fine arts	
Katarzyna Szymańska-Stułka · <i>The idea of musical space as a general concept and in analysis and interpretation. Karol Szymanowski's Mythes Op. 30 as an illustrative example</i>	125
Małgorzata Komorowska · <i>Čapek's/Janáček's The Makropulos Affair: an instance of operatic amortalism</i>	141
Marcin Maron · <i>Motion-picture image as a past-retrieving medium. The films of Wojciech Has in the context of Walter Benjamin's concept of allegory and dialectical imagery</i>	147
Biographies	165

Zaproszenie do lektury

Why read this book

Książka, którą Czytelnik trzyma w ręku, ma charakter interdyscyplinarny. Jej zadaniem jest ukazanie czasu i przestrzeni w różnych sferach doświadczenia ludzkiego, opisywanych dostępnymi językami badawczymi: w naukach ścisłych, humanistycznych, w filozofii, teologii i sztuce.

Jak wiemy, czas i przestrzeń są kategoriami bardzo podstawowymi, zarówno w naukach przyrodniczych, jak i w filozofii oraz w naukach humanistycznych. Ich status – zwłaszcza od czasów Kanta – stale jest dyskutowany. Traktujemy czas i przestrzeń jako te czynniki, które są doświadczane lub formują doświadczenie i obserwację. Przedmiotem zainteresowania autorów stały się te ujęcia, które przyznają czasowi i przestrzeni status obiektywnych cech świata, oraz te, które łączą je ze sposobem przejawiania się świata w doświadczeniu ludzkim, a także ich porównanie.

This book is an interdisciplinary study, seeking to show Time and Space in a variety of spheres of human experience described with use of various research languages – those of exact sciences, humanities, philosophy, theology, and arts.

As is known, both ‘time’ and ‘space’ are quite elementary categories, in natural sciences as well as in philosophy and humanities. The status of these categories has been subject to dispute, at least since Kant’s day. Time and space tend to be seen by us as factors being experienced or forming our experience and observation. The volume’s contributors have been interested in the concepts that grant time and space the status of objective features or characteristics of the world, along with those linking time and space with the way(s) in which the world is reflected in human experience; comparisons of both these approaches are proposed as well.

Monografia przedstawia nowoczesne ujęcia czasu w fizyce i kosmologii (Wiesław M. Macek, Kazimierz Napiórkowski, Marek Szydłowski, Paweł Tambor) i ukazuje filozoficzne aspekty pojmowania tej kategorii (Marek Szydłowski, Paweł Tambor, Szymon Kurpanik, Marcin Poręba). Zawiera refleksję nad językowym obrazem czasu, zarówno przeżywanego indywidualnie, jak i w zbiorowości (Anna Kozłowska, Mateusz Kowalski).

Jak zawsze w pozycjach z tej serii, obszarem szczególnie cennych poszukiwań okazała się sztuka, w której czas bywa opisywany, ale staje się także swego rodzaju tworzywem (czas – zwłaszcza w muzyce i filmie, a przestrzeń – w architekturze, malarstwie, rzeźbie i w filmie) i sposobem organizacji doświadczenia odbiorcy. Badania tu przedstawione ujawniają jednostronność powszechnie przyjmowanych podziałów: muzyka okazuje się także sztuką operującą przestrzenią (Katarzyna Szymańska-Stułka).

Ważnym tematem refleksji okazał się czas jako kategoria przeżycia wewnętrznego (odczucie teraźniejszości, przeszłości, antycypowanie przyszłości, odczuwanie trwania, wieczności i bezczasu) (Magdalena Saganiak), a także jako cecha tego, co zewnętrzne, obserwowane, biorące udział w strumieniu czasu, podlegające wpływowi czasu lub mu się opierające, antycypujące wieczność (Teresa Dobrzyńska, Marcin Maron, Małgorzata Komorowska). Pojawił się aspekt wspólnego doświadczenia czasu i przestrzeni, utrwalonego w kulturze: w języku, w konstrukcji kalendarza, zegara, w wyróżnianiu i akcentowaniu pewnych szczególnych punktów

The monograph presents modern concepts and depictions of time in physics and cosmology (Wiesław M. Macek, Kazimierz Napiórkowski, Marek Szydłowski, Paweł Tambor) and shows philosophical aspects of comprehension of these categories (Marek Szydłowski, Paweł Tambor, Szymon Kurpanik, Marcin Poręba). The reader is offered a reflection on linguistic image of time, whether experienced individually or as part of a collectivity (Anna Kozłowska, Mateusz Kowalski).

As is customary with the series, art appears as an area of particularly valuable search. In art, time is described and becomes a sort of material – particularly in music and film; space is particularly vital in architecture, painting, sculpture, and film. Time is a means of organising the viewer's/consumer's experience. The research presented in this book reveal how single-sided the adopted categorisations tend to be: music is an art that operates with space, for that matter (Katarzyna Szymańska-Stułka).

Time as a category of internal experience (the sensing of the present/the past, anticipating the future, the feeling of duration/persistence, eternity, and timelessness/no-timeness) (Magdalena Saganiak), appears to be an important point in these reflections. In parallel, time appears as a feature of what is external or outward and observed; of what takes part in the flux of time and is subject to the passage of time or resists it, anticipating eternity (Teresa Dobrzyńska, Marcin Maron, Małgorzata Komorowska). An aspect has appeared of common experiencing of time and space, preserved in culture – in language, the structure of calendar and clock; in

w czasie i przestrzeni (początek, koniec, kulminacja), w wyznaczaniu granic (Waldemar Chrostowski, Jan Zieliński). Przypomniano zmiany, jakie w rozumieniu czasu wprowadziła Biblia i chrześcijaństwo (Waldemar Chrostowski).

Odsłoniła się wielka różnorodność ujęcia czasu w kilku sferach doświadczenia i refleksji ludzkiej. Czasoprzestrzeń pozwoliła zaakcentować zmianę, jaka zaszła w rozumieniu tych kategorii pod wpływem fizyki XX wieku. Rzeczywistość, świadectwa zawarte w sztuce i w interpretacji różnych dzieł pokazują, że czas i przestrzeń nie są już rozłącznymi, statycznymi sferami doświadczenia, lecz tworzą dynamiczną „czasoprzestrzeń”, nieodłącznie związaną z działaniem, formowaniem, twórczością, zmianą i życiem. Jednocześnie spoza sfery czasoprzestrzeni ukazuje się rzeczywistość, która nie ma już znamion czasoprzestrzennych, a także uczestniczy w kształtowaniu naszego doświadczenia. Pytanie o czas i przestrzeń nie tylko prowadzi do pogłębionej refleksji na temat świadomości i podmiotu, ale również wiedzie nas z powrotem od podmiotu do rzeczywistości.

Magdalena Saganiak

singling out and emphasising certain particular points in time and space (beginning, end, culmination); and, in setting the boundaries or limits (Waldemar Chrostowski, Jan Zieliński). The changes the Bible and Christianity have brought about in the understanding of time have been recapitulated (Waldemar Chrostowski).

A considerable diversity in the depictions of time in several spheres of human experience and reflection has been revealed. The category of ‘time-space’ highlights the change that has taken place in the comprehension of these categories, influenced by twentieth-century physics. Testimonies offered by art and by interpretations of various works of art show, indeed, that Time and Space are no more disjoint or separate and static spheres of experience: instead, they make up a dynamic ‘time-space’, inherently connected with action, formation, creation, change, and life. In parallel, a reality bearing no spatiotemporal marks yet contributing to the formation of our experience has emerged from outside the time-space sphere. All in all, the question about Time and Space leads to in-depth afterthought of consciousness and subject/entity, whilst also leading us back from (the) subject/entity to (the) reality.

Magdalena Saganiak

FILOZOFIA

SZYMON KURPANIK

Czas a interdyscyplinarna jedność poznania

Pytanie o granice poznania w ujęciu szerszym dotyczy zagadnień przedmiotu, podmiotu, źródeł i prawomocności poznania, z których każde odsyła w pewien sposób do pozostałych. W węższym jednak sensie, co zauważa Jacek J. Jadacki, jest to pytanie o przedmiot¹. Metodologowie, tworząc klasyfikacje nauk, dokonując ich podziału, przeprowadzają pomiędzy nimi linie graniczne. Czynią to według rozmaitych kryteriów: rodzaju przedmiotu, metody badania, stawianych problemów, zadań i celów, sformułowanych twierdzeń, sposobów uzasadniania, stopnia ogólności etc. Na gruncie metodologii wiadome jest od dawna, że kryteria te ściśle splatają się ze sobą, zachodzą na siebie i pozostają we wzajemnej zależności. Jak jednak przyjęło się uważać, wybór metod lub celów poznawczych danej nauki stanowi zawsze – w logicznym porządku poznania – jedynie pochodną właściwości badanego przez nią przedmiotu, co w procesie odgraniczania jednych dyscyplin naukowych od drugich wysuwa kryterium przedmiotowe na pozycję czołową: przyznaje mu, jeśli chodzi o klasyfikowanie poznania naukowych, rolę w pewnym sensie kluczową².

To wyróżnione miejsce – jako kategorii pozwalającej rozstrzygać o tożsamości i odrębności poszczególnych nauk czy szerzej: rodzajów poznania – pojęcie przedmiotu w filozofii zajmowało m.in. Immanuela Kanta. Wskazuje na to znaczenie centralnego pytania *Krytyki czystego rozumu*: jak możliwe są sądy syntetyczne *a priori*? Od odpowiedzi na to pytanie, co podkreśla Offried Höffe, „zależy [...], czy filozofia posiada własny przedmiot dociekań i czy możliwe jest istnienie – odmiennego od nauk analitycznych

1 J.J. Jadacki, *Spór o granice poznania: prolegomena do epistemologii*, Warszawa 1985, s. 33.

2 K. Matraszek, J. Such, *Ontologia, teoria poznania i ogólna metodologia nauk*, Warszawa 1989, s. 153-154.

i empirycznych – poznania autentycznie filozoficznego³. W przypadku Kanta przywiązanie refleksji teoriopoznawczej do figury tego, co przedmiotowe, występuje także tam, gdzie myśliciel z Królewca podejmuje kwestię granic poznania w ogóle. Badaniem granic poznania kieruje u Kanta zasada przedmiotowej ważności, ze względu na którą jego krytyka stanowi w istocie próbę dotarcia do transcendentalnych warunków dostępnej nam przedmiotowości. Zasada ta sprawia, jak się wydaje, że krytyka Kantowska to badanie rozumu w jego użyciu nietranscendentnym, empirycznym, a zatem takim, w granicach którego poznanie nasze, zdaniem uczonego, odnosi się do przedmiotów i jako takie może być ważne. Kant, kwestionując zasadność transcendentnego użycia rozumu – użycia właściwego dla spekulatywnej metafizyki – odrzuca je jako prowadzące w jego przekonaniu do poznań bezprzedmiotowych⁴.

Przywołane uwagi wywołują wrażenie, że wszelka dyskusja nad kwestią granic poznania – w ogóle oraz pomiędzy poszczególnymi typami poznań właściwych odmiennym dyscyplinom wiedzy i formom doświadczeń – oscyluje z istoty swej wokół problematyki przedmiotowości, że centrum jej z zasady stanowią kategorie przedmiotu poznania, wiedzy, doświadczenia czy nauki. Można by powiedzieć w tym kontekście, że powyższe kategorie oraz generowane przez nie problemy (podział dziedzin przedmiotowych czy kryterium przedmiotowej ważności poznania) determinują charakter wspomnianych dyskusji: nadają im kierunek zgodny z założeniem, że granica między jednym rodzajem poznania a drugim to granica między jedną a drugą sferą przedmiotową – że granica między poznaniem a niepoznaniem pokrywa się z granicą między tym, co przedmiotowe, a tym, co nieprzedmiotowe.

Czy jednak w istocie refleksja metodologiczna lub teoriopoznawcza jest aż tak bardzo zależna od idei przedmiotu, by poznanie nasze, w tym także jego konkretne typy i formy, można było charakteryzować wyczerpująco wyłącznie poprzez wskazanie przynależnego im obszaru przedmiotowego? Czy istnienie takich obszarów jako obiektywnie odgraniczonych „pól rzeczywistości” stanowi, by tak rzec, pierwotną podstawę określenia różnych rodzajów poznania i wiedzy? Czy identyfikacja i ewentualny podział tych pierwszych według kryterium przedmiotowego to ujęcie adekwatne w świetle wyzwań współczesnej epistemologii i metodologii nauk – zwłaszcza wobec problemu interdyscyplinarności współczesnych badań naukowych? Wbrew przekonaniu o prymarnej funkcji kategorii przedmiotu odpowiedź na powyższe pytania nie musi być twierdząca. Możliwość taką otwiera zagadnienie przedmiotowości poznania analizowane w świetle problematyki czasowości: ujmowane z perspektywy teorii, które ściśle łączą czas z procesami konstytucji tego, co przedmiotowe.

Zapewne jedną z pierwszych inspiracji do podjęcia takiej analizy jest teoria Kanta. Usytuował on czas po stronie transcendentalnych warunków doświadczenia i włączył go w strukturę elementów, od których w myśl *Krytyki czystego rozumu* zależy kształt całego poznania przedmiotowego⁵. Za właściwą podstawę sugerowanej wyżej reflek-

3 O. Höffe, *Immanuel Kant*, przeł. A.M. Kaniowski, Warszawa 2003, s. 55.

4 P. Łaciak, *Struktura i rodzaje poznania a priori w rozumieniu Kanta i Husserla*, Katowice 2003, s. 45.

5 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 83.

sji uznać należy jednak koncepcje powstałe już współcześnie. Chodzi o koncepcje w rodzaju teorii czasu Edmunda Husserla czy Martina Heideggera, dzięki którym czas staje się główną kategorią wyjaśniającą okoliczność, że coś w ogóle może być nam dane w poznaniu jako przedmiot – koncepcje, które traktują czas jako istotny wymiar sfery warunkującej pojawienie się tego, co przedmiotowe.

W niniejszym artykule chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że zdefiniowanie funkcji czasu w ten sposób nie oznacza wypracowania jego nowego wyobrażenia jako jednej z wielu dziedzin przedmiotowych poznania. Zasadnicza konsekwencja tego stanowiiska ma, jak wskazują na to uwagi Husserla i Heideggera, inny charakter. Polega ona w istocie na możliwości odmiennego ujęcia kwestii statusu dziedzin przedmiotowych w ogóle, w tym m.in. na możliwości podważenia prymatu przedmiotowości w związku z problematyką identyfikacji i klasyfikacji form poznania. Innymi słowy, badanie zjawiska czasu na poziomie jego źródłowej świadomości, jak u Husserla, lub sensu bycia jestestwa, jak u Heideggera, nie oznacza zakwalifikowania czasowości do nowego zbioru przedmiotów. Od strony swych konsekwencji to raczej nowy – pogłębiony o wymiar czasowości – sposób rozumienia konstytucji tego, co przedmiotowe, a także punkt wyjścia do przewartościowania znaczenia przedmiotów dla wyznaczania tożsamości typów poznania i różnic pomiędzy nimi.

Sformułowanie tezy o decydującym wpływie czasu na konstytucję przedmiotowości naszego poznania poprzedzone zostało zakwestionowaniem przedmiotowej i substancjalnej interpretacji czasowości w filozofii obiektywistycznej, a następnie powiązaniem jej źródłowego sensu z pracą świadomości. Od starożytności refleksja filozoficzna wskazywała, że próbując zrozumieć czas, myśl staje wobec zjawiska, które z perspektywy tego, co obiektywnie obecne, okazuje się trudne do pojęcia⁶. Jak twierdzili Henri Bergson, William James czy Husserl, aby wyjaśnić, skąd bierze się w nas doświadczenie następstwa czasowego – dlaczego doświadczamy rzeczy i zdarzeń jako

6 Dowodzi tego rozwój filozoficznych badań nad czasem, który w znacznej mierze tożsamy był z narażaniem świadomości jego aporetycznej „natury”. Rozwój ten łączył się ze wzrastającym poczuciem niemożności orzekania o czasie – w tym o jego istnieniu bądź nieistnieniu – w sposób pewny i ostateczny. Usystematyzowana refleksja filozoficzna bardzo wcześnie, bo już za sprawą Arystotelesa, a później także św. Augustyna, podjęła temat aporetyczności czasu ze względu na jego status bytowy i poznawczy. Jeżeli o przeszłości jako o tym, czego już nie ma, co minęło, przyszłości jako o tym, czego jeszcze nie ma, co nie nadeszło, i terażniejszości jako o tym, co rozpada się na przeszłość i przyszłość, nie sposób powiedzieć, że jest, że istnieje w „mocnym” znaczeniu tego słowa, to status czasu, którego przeszłość, przyszłość i terażniejszość pozostają „składowymi”, staje się dla teorii bytu i poznania trudnym do rozwiązania problemem. Jego istotę wyraża aporia bytu i niebytu czasu: niemożność rozstrzygnięcia, czy i w jakim sensie czas istnieje bądź nie. Aby bliżej scharakteryzować trudność, jaka wiąże się z tym problemem, warto wskazać na przypisywaną czasowi zarówno przez Platona, jak i Augustyna cechę „ontologicznego braku”. Jego odkrycie przypomina, że badając czas, mamy do czynienia z dziedziną o „osłabionej bytowości”. Potwierdza to cała gama symbolicznych ujęć czasu w rozumieniu św. Augustyna, jakie przedstawia Stanislas Boros. „Rozkład”, „choroba”, „kruchość”, „błądzenie”, „niejasność” – jako określenia odniesione do czasowości – wydają się sytuować ją gdzieś na styku istnienia i nieistnienia, tego, co przedmiotowe i nieprzedmiotowe – w obszarze, na którym tradycyjne pojęcia substancji, bytu czy przedmiotu nie są już, by tak rzec, w pełni operatywne (P. Orlik, *Uwarunkowania aporii czasu. Czas jako pieniądz a czas marny – wprowadzenie*, w: *Aporie czasu*, red. tenże, Poznań 2011, s. 7-17).

wcześniejszych lub późniejszych – nie wystarczy zwrócić się „na zewnątrz”, w stronę procesów obiektywnego świata. Obiektywna rzeczywistość, choćby czasowe następstwo zjawisk faktycznie w niej zachodziło, nie może być sama w sobie racją stosowania do czegoś określeń temporalnych. Analiza treści spostrzeżeń obiektywnego świata pokazuje, że wszystko to, co jest nam dane za jego pośrednictwem, jest względem siebie równoczesne: nic nie prezentuje się obiektywnie jako ślad czegoś, co było, ani jako zapowiedź czegoś, co będzie – nic w treści aktualnego spostrzeżenia nie odsyła do jakiegokolwiek „przed” czy „po”.

Fakt, że mimo to odbieramy rzeczywistość w stosunkach czasowych, że w naszym doświadczeniu różnicuje się ona na to, co minione, teraźniejsze i przyszłe, stanowił dla wymienionych autorów argument za tym, iż zjawiska nabierają czasowego charakteru w świadomości. Ich krytyka obiektywistycznego myślenia o czasie wiodła do odkrycia, że uchwycenie autentycznej czasowości możliwe jest dopiero poprzez jej ścisłe powiązanie ze świadomością – poprzez zlokalizowanie źródła czasu w samej świadomości⁷. Zakładając jej niepodzielność i ciągłość, Bergson i James zinterpretowali wewnętrzną czasowość świadomości jako jedność wszystkich modusów czasu: jako płynne przechodzenie w siebie przeżyć minionych, aktualnych i przyszłych – ich wzajemne zachodzenie na siebie i przenikanie się, ciągły przepływ⁸.

Z uwagi na antypsychologizacyjne pojęcie świadomości w fenomenologii ustalenia Husserla w powyższej kwestii mają implikacje ważne także poza teorią czasu jako takiego. Jak wynika z analiz Krzysztofa Michalskiego, przekładają się one na rozumienie statusu poznania i jego przedmiotowości. U Husserla – inaczej niż u Bergsona czy Jamesa – świadomość nie sprowadza się do psychiczności, wewnętrznej sfery przeżyć przeciwstawionej zewnętrznemu światu jako domeny przedmiotu (przedmiot psychologiczny). Według Husserla świadomość to przede wszystkim „pole”, na którym ów zewnętrzny świat może być dany. Czas świadomości to konsekwentnie czas tego właśnie „pola”, a zatem element włączony w mechanizm konstytucji ludzkiego doświadczenia. Komentując rozważania Husserla, Michalski pisze:

„Świadomość” nie jest już tylko „wnętrzem” w opozycji do „świata zewnętrznego” – lecz uniwersalną sferą zjawiania się, ogółem różnorodnych sposobów, w jakich coś może nam się zjawić. Zaś „czas” nie jest wyłącznie następstwem chwil, lecz przede wszystkim właśnie strukturą tego zjawiania się, warunkiem tego, by świat, z którym mamy do czynienia, mógł nam się w ogóle pojawić⁹.

Biorąc w nawias różnice dzielące myśl Husserla i Heideggera, dostrzec można, że czas w ujęciu tego drugiego pełni zasadniczo podobną rolę jak u pierwszego. Według Heideggera jestestwo (*Dasein*) „[...] porusza się wewnątrz pewnego otworu, którego granice przemieszczają się wraz z nim, tworząc horyzont, poza który nie może on

7 K. Michalski, *Czas, świadomość, rzeka czasu*, w: tenże, *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011, s. 127-128.

8 Tamże, s. 142-144.

9 Tamże, s. 164.

przeniknąć, którego nie może opuścić, by znaleźć się na zewnątrz, i który tym samym określa jego rozumienie bytu¹⁰. Jak przypomina Krzysztof Pomian, dla filozofa horyzontem tym jest czas: *Dasein* poprzez swe otwarcie na przeszłość, terażniejszość i przyszłość zwraca się ku byciu i rozumie je w określony sposób¹¹. Czas jest dla niego „transcendentalnym horyzontem pytania o bycie”¹².

Usytuowanie czasu w tak newralgicznym położeniu: w ścisłym centrum świadomości jako „uniwersalnej sfery zjawiania się”, powoduje, że wszystko, co Husserl zdołał ustalić na temat pierwotnej czasowości, stosuje się nieomal automatycznie do kwestii warunków konstytucji naszego doświadczenia świata. Sformułowana przez niego teoria czasu daje do zrozumienia, że czas ujęty źródłowo – w świadomości – nie może być rozpatrywany jako struktura przedmiotowa, coś już ukonstytuowanego. To, do czego odnosi się Husserlowska wewnętrzna świadomość czasu (np. świadomość retencjonalna, a więc źródłowa świadomość bezpośredniej przeszłości) – może to być dopiero co usłyszany dźwięk, ujrzany widok – nie jest jeszcze czymś danym jako przedmiot: „dźwięk retencjonalny nie jest dźwiękiem obecnym, lecz [...] «pierwotnie przypominanym» w terażniejszości: efektywnie nie zawiera się on w świadomości retencjonalnej”¹³.

To coś jest punktową, samą w sobie pozbawioną trwania, praimpresją, która, pojawiając się w świadomości, zostaje przez nią zatrzymana. Nie dzieje się to jednak za sprawą aktów przedmiotowych świadomości, ponieważ te mogą się kierować jedynie ku temu, co ma już określoną rozciągłość w czasie, określone trwanie. W istocie to dopiero owo „zatrzymanie” sprawia, że treść pewnej momentalnej, bezczasowej impresji zaczyna nabierać czasowego wymiaru, zaczyna trwać, być obecna. Dopiero dzięki retencji staje się ona dostępna dla przedmiotowego aktu przypomnienia. Wynika z tego – co podkreślał w swych analizach Michalski¹⁴ – że na poziomie świadomości czasu, tam, gdzie tworzy się czas, gdzie powstają podstawowe formy temporalności, mamy do czynienia z inną, nieprzedmiotową postacią intencjonalności – nieprzedmiotowym rodzajem odniesienia. Sposób, w jaki określa ono stosunek pomiędzy praimpresją a jej retencjonalną modyfikacją, tudzież między samymi retencjonalnymi przekształceniami, odróżnia ów stosunek od relacji akt – przedmiot. Różnica polega na tym, że retencjonalne modyfikacje początkowej impresji nie tyle ujmuje jej obecność w świadomości, ile dołączają się do niej, tworzą wraz z praimpresją nieprzerwany ciąg – swoiste *continuum*: „miejsca czasowe” – jak pisał Husserl – „nie są pooddzielane od siebie poprzez wyodrębniające [je] akty [...]”¹⁵.

Współtworząc zjawisko o charakterze ciągłym, razem stanowią one całość: są nieoddzielnymi *in concreto* fazami tej samej świadomości, gdzie rozróżnienie na akt

10 K. Pomian, *Porządek czasu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 321.

11 Tamże.

12 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2001, s. 51.

13 E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 48.

14 K. Michalski, dz. cyt., s. 145-164.

15 E. Husserl, dz. cyt., s. 125-126.

i przedmiot jeszcze nie zachodzi: „[...] pierwotne przypomnienie dźwięku [...] nie da się rozłożyć na doznany dźwięk i ujęcie jako przypomnienie”¹⁶. Dzięki temu, że retencja ma tę właśnie postać, świadomość czasu nie jest sama w sobie formą przedmiotową. Jak wskazuje natura retencji, świadomość ta przede wszystkim dzieje się, płynie i tworzy nieustannie, co czyni ją odporną na wszelkie próby obiektywizacji. Tylko tak pomyślana może być ona właściwym źródłem czasu – źródłem fenomenu mijania. Co więcej, tylko tak rozumiana – jako ciągła i tworząca się – może konstytuować trwanie w czasie. To poprzez nie coś w ogóle staje się dla nas w ten czy inny sposób obecne: zjawia się jako ten czy inny rodzaj przedmiotu. „Dopiero jako rozciągający się w czasie dźwięk [...] jest konkretnym indywiduum”¹⁷. Paradoksalnie zatem wymykająca się ujęciom przedmiotowym świadomość czasu jest u Husserla warunkiem ich możliwości. Pierwotna czasowość świadomości leży, by tak rzec, u podstaw tego, co jest lub może być doświadczeniem jakiegoś przedmiotu.

Mówiąc o „fundamentalnej ontologicznej funkcji czasu”¹⁸, Heidegger ma na myśli analogiczny co do zasady stan rzeczy. Pełniąc tę funkcję, czas stanowi – jak pisał Bogdan Baran – „[...] podstawę wszelkich egzystencjalnych struktur jestestwa, między innymi obecności i przedmiotowości”¹⁹. Czasowość jako taka to nie „[...] pewien byt pośród reszty bytu [...]”²⁰, ale sens bycia jestestwa²¹. Tak rozumiana – by przywołać komentarz badacza – „jest bardziej «obiektywna» niż przedmiot”²².

Jeżeli czas – jak wynika z ustaleń Husserla i Heideggera – jest bardziej pierwotnym parametrem poznania aniżeli jego przedmiot, to rodzi się pytanie, co oznacza ten fakt dla przedmiotowości w ogóle, jej związku z poznaniem i samego poznania. Co oznacza on w kontekście kwestii granic pomiędzy jego różnorodnymi polami w warunkach narastającej potrzeby interdyscyplinarności? Wydaje się, że sposób, w jaki dynamiczne „podłoże” czasowości wpływa na status „zakorzenionej” w niej przedmiotowości, można opisać za pomocą kategorii charakterystycznych dla ponowoczesnego nurtu filozofii antyfundamentalistycznej. Jej punkt wyjścia, czego dowodzi Gianni Vattimo, stanowi moment rezygnacji z roszczeń do absolutnego ugruntowania: moment uznania ludzkiej myśli za niezdolną do operowania kategoriami „fundamentu” i „podstawy” w znaczeniu tradycyjnej *arché*, a zatem w sensie stale obecnej, statycznej i substancjalnie rozumianej struktury. „Idea fundamentu – pisze filozof – [...] ulega «logicznemu» rozpadowi z perspektywy zasadności swoich roszczeń, mających stanowić normę dla prawdziwego myślenia [...]”²³.

16 Tamże, s. 50.

17 Tamże, s. 126.

18 M. Heidegger, dz. cyt., s. 33.

19 B. Baran, *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004, s. 66.

20 M. Heidegger, dz. cyt., s. 33.

21 Tamże, s. 25.

22 B. Baran, dz. cyt., s. 66.

23 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 158.

W ujęciu Vattima skutkuje to przyjęciem rozumienia bytu jako „podstawy bez podstawy”²⁴. Tak pojęty byt nie znajduje wyrazu w „mocnych” kategoriach filozoficznych. Zgodnie z tą „nihilistyczną ontologią” należy mówić o nim jako o bycie „kruchym” i poddanym „nicestwieniu”, „rozpuszczającym się” i „rozpadającym” – bycie w wersji „osłabionej”²⁵. Jak można przypuszczać, konstytuująca względem przedmiotowości rola źródłowej świadomości czasu u Husserla stawia przedmioty naszego poznania w pozycji analogicznej do bytu według Vattima, tzn. w sytuacji braku umocowania w obecności obiektywnie trwałego elementu. Husserlowskie ustalenie, że to, co jest (przedmiotowość), zawdzięcza swe pojawienie się działaniu sfery przedobiektywnej czasowości, a zatem temu, czego w sensie tradycyjnym nie ma – co z zasady nie jest ani obecne, ani substancjalne – sugeruje możliwość posługiwania się „osłabioną” kategorią przedmiotu.

W świetle filozofii antyfundamentalistycznej „osłabienie” statusu tego, co przedmiotowe, znajduje wyraz w tym, iż fakt obecności danych nam przedmiotów nie jest już pojmowany ani jako pierwotny, ani jako zrozumiały sam przez się. U Heideggera – o czym pisał Bogdan Baran – „bycie w sposób obecności to tylko pewna postać bycia [...]”²⁶, której sens „wymaga eksplikacji”²⁷. Podważenie na pozór oczywistego przeświadczenia, że przedmiot dany jest zawsze na sposób czegoś z góry obecnego, czegoś o trwale ugruntowanej dostępności, sugeruje, iż w refleksji teoriopoznawczej i metodologicznej przeceniano wartość tego, co przedmiotowe, nie bacząc na fakt jego osadzenia w „czasującym podłożu”. Jako podatny na czasowe fluktuacje napięcia obecności i dostępności poznawczej przedmiot nie wydaje się ani pierwszym, ani podstawowym aspektem poznania. Źródłowo czasowe uwarunkowanie przedmiotowości, zmniejszając jej „gęstość” i „stabilność” ontologiczną, obniża znaczenie przedmiotowości jako elementu decydującego o tożsamości poszczególnych rodzajów poznania oraz zachodzących pomiędzy nimi różnicach.

Tak rozumiane „osłabienie” statusu przedmiotowości przesuwają skupioną na niej zwykle uwagę metodologii i teorii poznania w kierunku czasu jako fenomenu, od którego przedmiotowość zależy w opisany wyżej sposób. Przypuszczalnie oznacza ono, że analiza danego typu poznania nie wymaga uściśleń co do właściwego mu przedmiotu jako swego warunku możliwości. Zamiast od zakresu przedmiotowego analiza ta może wyjść od specyficznej formy czasowości, która określa badane poznanie wraz z jego przedmiotem. Wydaje się, że próbę tak ukierunkowanej refleksji podjęła już współczesna teoria historii.

Historia to przykład dziedziny, która z wyraźną rezerwą podchodzi do definiowania samej siebie przez pryzmat faktycznie badanych na jej gruncie przedmiotów. Dostrzeganie trudności w tym miejscu jest u historyków pochodną świadomości drugorzędnej roli przedmiotu w historii: świadomości, iż przedmiot badań historycznych

24 G. Vattimo, *Ethique de l'interprétation*, cyt. za: A. Zawadzki, *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, w: tenże, dz. cyt., s. XI.

25 A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 60-62.

26 B. Baran, dz. cyt., s. 53.

27 Tamże.

nie jest ściśle określony i jako taki nie daje wglądu w „istotę” nauki o historii²⁸. Reinhart Koselleck zauważa, że „w praktyce przedmiotem historii jest wszystko albo nic, może bowiem przez swój sposób stawiania pytań mniej więcej wszystko deklarować jako swój historyczny przedmiot”²⁹. Historia, o której badacz pisze, że „[...] nie ma żadnego przedmiotu [...]”³⁰, jest dyscypliną zmuszoną poszukiwać określających ją założeń i przesłanek inaczej niż za pośrednictwem dziedzin przedmiotowych. Doświadczenie nieokreśloności własnego przedmiotu prowadzi historię do skoncentrowania uwagi na możliwości scharakteryzowania swych form poznania w wymiarze czasowym. Koselleck twierdzi, że „[...] historia może się utrzymać jako nauka, jeśli stworzy teorię czasów historycznych, bez której [...] jako pytająca o wszystko musiałaby się rozpląnąć w bezbrzeżności”³¹. Podejście takie zmienia teoretyczną refleksję badacza nad historią w „poszukiwanie czasu historycznego”³²: oznacza jej temporalizację. Jak podkreśla Krzysztof Zamorski, owa „temporalizacja, czyli [...] uczasowienie historii [...]”, jest w praktyce najpełniejszym określeniem przedmiotu zainteresowań historii³³.

Sytuacja historii, w której nie przedmiot, ale czas stanowi klucz do zrozumienia określonej dyscypliny poznawczej, pozwala spojrzeć pod innym kątem na zjawisko różnorodności typów poznania, w tym zwłaszcza na problem wyznaczania granic pomiędzy nimi. Można by zaryzykować tezę, że różnorodność dostępnych nam poznań, nauk i sposobów doświadczania rzeczywistości stanowi pochodną różnorodności trybów, w jakich pracuje przedobiektywna czasowość czy – mówiąc bardziej językiem Husserla – źródłowa świadomość czasu. W świetle przedstawionych uwag możliwy do przyjęcia staje się pogląd, że istniejące zróżnicowanie dyscyplin poznawczych odzwierciedla wielość form konstytucji przedmiotowej, którą okazuje się sam czas jako struktura sfery zjawiania się świata.

Jeżeli u podstaw różnorodności perspektyw poznawczych leży wielość form warunkowania czasowego, to fakt ten stawia pod znakiem zapytania ważność podziałów poznania przyjętych wyłącznie ze względu na właściwy im zakres przedmiotowy. Co więcej, sugeruje on, że wytyczanie linii demarkacyjnych, np. pomiędzy dziedzinami nauk, nie byłoby możliwe, gdyby nie przynależny każdej formie poznania czas warunkujący swoisty *modus* zjawiania się, trwania i obecności jej przedmiotów. Hipotetycznie oznacza to, iż granice oddzielające jeden typ poznania od drugiego mają w istocie wymiar temporalny i jako takie nie wyczerpują swego sensu w przestrzennej kategorii linii odgraniczającej od siebie dwa obszary lub więcej.

Ponieważ „[...] każdy punkt czasowy jest indywidualnie różny od wszystkich innych, ale właśnie różny, a nie oddzielony”³⁴, granice między dziedzinami poznania jako

28 R. Koselleck, *O niedostatku teorii w naukach humanistycznych*, w: tenże, *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Merecki, Warszawa 2012, s. 276.

29 Tamże.

30 Tamże.

31 Tamże.

32 J. Szacki, *W poszukiwaniu czasu historycznego*, w: R. Koselleck, *Warstwy czasu...*, dz. cyt., s. VIII.

33 K. Zamorski, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii*, Kraków 2008, s. 306.

34 E. Husserl, dz. cyt., s. 126.

granice między określającymi je trybami warunkowania czasowego rozumieć należy inaczej. Źródłowo pojęty czas, co podkreślał zarówno Husserl, jak i Bergson czy James, charakteryzuje jedność i ciągłość jego faz – ich wzajemne przenikanie, zlewanie się i stopienie. Ostre rozróżnienia i precyzyjnie wyznaczone linie graniczne nie znajdują zastosowania w jego płynnym środowisku. Wyraźne, linearne odgraniczenia w obrębie czasu (np. fundamentalne dla uprawiania historii oddzielenie terażniejszości od przeszłości³⁵) przyjmowane mogą być jedynie arbitralnie – na mocy konwencji³⁶. Jak pisze Jacques Le Goff, „[...] rozróżnienie między przeszłością a terażniejszością, którego dokonuje zarówno zbiorowa świadomość, jak i historyk, rzadko jest neutralne”³⁷.

To, że granice wytyczone na płaszczyźnie czasu nie są nigdy liniami ostro rozdzielającymi jej obszary, oznacza, iż cechować może je płynność i przepuszczalność. Granice takie, o ile przyjąć, że stanowią one podstawę zróżnicowania naszych form poznania, nie tylko oddzielają od siebie (różnicują) formy poznania, ale także łączą je z sobą – umożliwiają przepływ i kontakt pomiędzy nimi. W temporalnym ujęciu granice dyscyplin poznawczych wydają się mieć cechy medium. Jako płynne i elastyczne pełnią przypuszczalnie funkcję zbliżoną do „kanałów pośredniczących”, „pasów transmisyjnych” lub „faz przechodnich”, których obecność nie narusza integralności czasowo ukonstytuowanego *continuum* poznań. W tym kontekście wzajemne oddziaływanie różnych typów poznania i odniesień przedmiotowych wydaje się możliwe ze względu na jedność i ciągłość źródłowego czasu, w którym – jak twierdzili Husserl i Heidegger – biorą one swój początek. Występowanie „nauk stykowych”, których pole badawcze powstaje na przecięciu zakresów przedmiotowych co najmniej dwóch dyscyplin³⁸, staje się zrozumiałe w odniesieniu do czasu jako sfery, która, generując różnorodność dziedzin przedmiotowych, jednocześnie nie uzasadnia wytyczania pomiędzy nimi granic nie do przekroczenia.

Z powyższych względów czas w ujęciu Husserla czy Heideggera to kategoria, która może okazać się pomocna przy analizie takich problemów, jak postępująca specjalizacja dyscyplin naukowych, atomizacja i rozproszenie wyników ich badań czy coraz częściej artykułowana potrzeba interdyscyplinarności nauk. Czas jako ciągła, niesubstancjalna struktura i horyzont zjawiania się rzeczywistości to figura, która pomniejszając znaczenie przedmiotu w określeniu tożsamości poznania, pozwala uzasadnić faktyczne przypadki przekraczania i łączenia w nauce odmiennych pól przedmiotowych. Pozwala rozumieć, jak możliwe jest badanie jednego z takich pól jednocześnie z wielu różnych perspektyw poznawczych – wyjaśnia, w jaki sposób poszczególne poznania (nauki) mogą wchodzić w złożone relacje o charakterze interdyscyplinarnym.

Konkludując, można by zaryzykować twierdzenie, że myśl zakładająca powyższą wykładnię czasu najbliższa jest refleksji typu postmetafizycznego w ujęciu Vattima. Jak pisze Andrzej Zawadzki, ten rodzaj refleksji

35 J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 41.

36 K. Zamorski, dz. cyt., s. 308-309.

37 J. Le Goff, dz. cyt., s. 27.

38 K. Matraszek, J. Such, dz. cyt., s. 154-155.

zamiast fundamentu daje pewną płaszczyznę do porozumienia i mediacji [...]. Umożliwia porozumienie między rozbitymi, zatimizowanymi wynikami nauk szczegółowych, próbuje wypracować nie „mocne” scalenie i totalizację [...]”³⁹.

Myśl wywodząca wielość form poznawania świata z przedobiektywnej czasowości – czy to Husserla, czy Heideggera – także z istoty wyklucza możliwość ugruntowania czegokolwiek w substancjalnie trwałym podłożu. Obserwując płynność i otwartość granic czasu, zdolna jest również projektować jedność osadzonych w nim poznać tylko jako stan ich wzajemnego przenikania się, zachodzenia na siebie, wielostronnego dialogu i mediacji. Jak można by sądzić, pokazuje ona, że refleksja nad tradycyjnym problemem relacji „jednego” i „wielości” nie kończy się wraz z odrzuceniem przez filozofię i naukę myślenia kategoriami „fundamentu” i „podstawy”. Dowodzi, że jest ona możliwa także w warunkach postmetafizycznych. Przymuszczalnie w najpełniejszej postaci powraca obecnie za sprawą pytań o interdyscyplinarność i źródłowo pojęty czas jako jej właściwy warunek możliwości.

Streszczenie

W artykule dowodzi się, że interdyscyplinarny charakter współczesnych badań naukowych można wyjaśnić za pomocą kategorii czasu w ujęciu najbliższym rozumieniu Husserla i Heideggera – czasu jako przedobiektywnego źródła konstytucji tego, co przedmiotowe. Powiązanie różnorodności typów poznania przedmiotowego z działaniem dynamicznej i ciągłej struktury pierwotnej czasowości pozwala zaakcentować płynność granic pomiędzy odmiennymi polami doświadczenia. Powiązanie to jest w artykule podstawą tezy, że nauka jako całość stanowi interdyscyplinarne *continuum*, w którym odmienne uwarunkowania temporalne różnicują nasze poznania, nie zamykając ich we własnych obszarach przedmiotowych i nie izolując od siebie nawzajem.

Time and interdisciplinary unity of cognition

Summary

The article argues that interdisciplinary nature of contemporary science can be explained using the category of time – specifically, the concept of time which is closest to that proposed by Husserl and Heidegger – namely, time as a pre-objective source of objectivity. Association between the diversity of types of objective cognition and the operation of a dynamic and continuous structure of primary temporality enables to place an emphasis on the fluid nature of the boundaries between different types of experience. The said association is fundamental to the author’s argument that science as a whole is an interdisciplinary continuum where different temporal conditions diversity our cognitions, rendering them open to other subject areas, while not isolating one from the other.

39 A. Zawadzki, *Koniec nowoczesności: nihilizm...*, w: G. Vattimo, dz. cyt., s. X.

MARCIN PORĘBA

Czas, przestrzeń, czasoprzestrzeń, czyli o tym, jak Kant prowadzi nas poza Kanta

Dawniejsza filozofia, zwana niekiedy „klasyczną”, przez którą rozumiem zarówno myśl starożytną, średniowieczną, jak i nowożytną do Kanta i niemieckiego idealizmu, była zainteresowana przede wszystkim tożsamością, rozumianą jako jedność świata – świata doświadczenia i świata poza jego granicami. Niestrudzenie poszukiwała związków między rzeczami, nawet jeśli nie zawsze przybierało to postać systemu w rozumieniu pewnej wzorowanej na naukach dedukcyjnych formy, organizującej wyniki dociekań. To zainteresowanie jednością bynajmniej nie oznaczało jednak ignorowania czy lekceważenia różnic i tego, co różnorodne, wbrew temu, co poczynawszy od romantyków, nieodmiennie słyszy się ze strony krytyków tradycji filozoficznej. Wręcz przeciwnie, oznaczało ono konieczność zajmowania się przede wszystkim wielością i różnorodnością, nietożsamością i tym, co nietożsame, ponieważ tylko na gruncie różnorodności i nietożsamości, odpowiednio rozpoznanych, opisanych i skonceptualizowanych, można pomyśleć jedność. Myśl o jedności, za którą nie stoi rozpoznana i uznana w jej prawach wielość i różnorodność, to deklaracja bez pokrycia. Można więc powiedzieć, że choć owa dawna filozofia w swych dalekosiężnych celach badawczych i motywacjach jest niewątpliwie filozofią jedności i tożsamości, to przecież w głębszym sensie, w sensie drogi, którą przebywa myślenie, zmierzając ku owej w praktyce nigdy przecież nieosiągniętej jedności, okazuje się ona filozofią różnicy.

Gdy zajmujemy się Kantem, a więc myślicielem należącym do jednej z dawnych i raczej bezpowrotnie minionych epok kultury i myśli – do epoki oświecenia, tę zależność między dążeniem do jedności, do związku, do systemu, a odkrywaną w myśli wielością widać szczególnie dobrze. Jeden z filarów całej filozofii Kanta, bynajmniej nie tylko jego epistemologii, stanowi teza, że myślenie jest w przypadku „skończonych istot rozumnych” możliwe jedynie w konfrontacji z pewną różnorodnością (*Mannigfaltigkeit*),

czyli właśnie wielością – doznań, przedstawień, przedmiotów, wreszcie samych myśli. Myślenie każdorazowo przemierza pewną różnorodność, mierzy ją, ustala jej metrykę, a mówiąc po Kantowsku – syntetyzuje ją. Myślenie, choć dąży do jedności i w pewien sposób rozumianą jedność ma za swój warunek, nie polega na usuwaniu różnorodności, lecz raczej na zmienianiu samego siebie w taki sposób, by napotykaną w doświadczeniu różnorodność czynić bardziej przejrzystą.

Pierwszym przypadkiem różnorodności zadanej myśleniu, niejako jej pierwszą odsłoną, jest u Kanta różnorodność dana w naoczności. Spróbuję pokazać, po pierwsze, jak skomplikowana i nieoczywista jest ta problematyka u filozofa, po drugie, w kontekście jakiego szerszego przedsięwzięcia filozoficznego jest ona u niego usytuowana, po trzecie wreszcie, w jaki sposób Kantowski namysł nad nią prowadzi nas poza Kanta, tzn. poza perspektywę, którą on sam przyjmował i w której umieszczał problematykę przestrzeni i czasu. Problematyka ta wydaje mi się jednym z najważniejszych aspektów filozofii Kanta. Jednocześnie jest to aspekt najtrudniejszy do ujęcia i zinterpretowania, również, a może zwłaszcza wtedy, kiedy zadajemy to pytanie, które w moim przekonaniu filozof ma obowiązek postawić, gdy zajmuje się jakąś filozofią, obojętnie gdzie w czasie usytuowaną, a mianowicie – co z tej filozofii godnego uwagi pozostaje w naszych czasach, w obliczu tego, o czym dziś myślimy, co dzisiaj wiemy albo wydaje nam się, że wiemy, w obliczu tego, jak dzisiaj widzimy świat. Tak się bowiem składa, że właśnie problematyka przestrzeni i czasu należy do najczęściej poruszanych w kontekście pytania o to, co dziś zostaje z Kanta, do czego dzisiaj w związku z jego filozofią możemy się odwoływać nie tylko jako do historycznej ciekawostki, lecz jako do czegoś, z czego wciąż da się czerpać inspirację, co wciąż pozwala nam myśleć o świecie w kontekście tego, co dzisiaj stanowi naszą wiedzę. Przy czym jeżeli chodzi o kwestię przestrzeni i czasu, mowa przede wszystkim o wiedzy w zakresie fizyki i matematyki. Są to dwa podstawowe układy odniesienia, w których musimy sytuować wszelkie próby, tak dawniejsze, jak i współczesne, analizowania i konceptualizowania natury przestrzeni i czasu.

Dla Kanta rozważania nad przestrzenią i czasem były częścią szerszego przedsięwzięcia, jakim było stworzenie od podstaw czegoś, co tradycyjnie nazywa się metafizyką. Zajmował się nią z urzędu, ponieważ prowadził od 1770 roku katedrę logiki i metafizyki, czyli najważniejszą katedrę filozoficzną na uniwersytecie w Królewcu. Filozofia to jest właśnie logika i metafizyka, a Kant znajdował się w samym jej środku, świadom tego, że obie te dyscypliny są absolutnie nie do rozdzielenia, tylko bowiem narzędziami logicznymi można metafizykę uprawiać. Był, jakbyśmy dziś powiedzieli, filozofem analitycznym w pełnym tego słowa znaczeniu. W ramach projektu metafizyki, jaki Kant próbował zrealizować, przede wszystkim w *Krytyce czystego rozumu* i pozostałych krytykach, rozumiał on metafizykę jako dyscyplinę, w której musimy sobie w pierwszej kolejności odpowiedzieć na pytanie o naturę sądu i sądenia. Sąd ma się do sądenia tak jak wytwór do czynności. Sądenie jest to pewna czynność, aktywność, operacja, sąd to wynik tej operacji. Naczelne pytanie Kanta: jak są możliwe sądy syntetyczne *a priori* – można czytać jako pytanie, na które można będzie udzielić sensownej odpowiedzi tylko wtedy, gdy wypracuje się teorię tego, czym jest sądenie.

Nie będę w tych rozważaniach poruszać kwestii fundamentalnej dla rozumienia tego Kantowskiego projektu, w jaki sposób w ogóle teoria sądenia może być metafizyką. Jednak artykuł ten będzie na to pytanie częściową, pośrednią odpowiedzią, i to właśnie w związku z problematyką przestrzeni i czasu.

Zacznę od pewnej obserwacji metodologicznej dotyczącej Kanta. Przy różnych okazjach, i to już na dość długo przed powstaniem *Krytyki czystego rozumu*, np. w rozprawie konkursowej z 1763 roku *O wyrażności zasad naczelnych teologii naturalnej i filozofii moralnej*, a potem oczywiście w pierwszej krytyce, powtarzał, że filozofia powinna raz na zawsze skończyć z naśladowaniem matematyki. Charakter problemów, którymi zajmuje się filozofia, uniemożliwia w zasadzie stosowanie w niej metod matematycznych, co przed Kantem bywało traktowane jako metodologiczny ideał. Uważano, że filozofia mogłaby, a jeśli mogłaby, to i powinna, być uprawiana metodami, jakimi wedle ówczesnych przekonań posługiwano się w matematyce – poprzez formułowanie definicji, najlepiej konstruktywnych, przyjmowanie odpowiednich aksjomatów, czyli pewników, a następnie za pomocą dedukcyjnego wnioskowania wyprowadzanie z nich pewnych twierdzeń. Kant podważa ten ideał, mówiąc, że po pierwsze pojęcia, którymi filozofia się zajmuje – czas, przestrzeń, byt, jedność, przyczyna, dobro, piękno, podmiot, myślenie, sądenie itd. – są niedefiniowalne w takim sensie, w jakim matematycy mogą definiować swoje pojęcia, po drugie zaś, że w filozofii nie ma niczego, co moglibyśmy przyjąć jako wyjściowy pewnik. Nic nie jest tu bowiem oczywiste. Tak wygląda negatywna, by tak rzec, część programu Kanta. Część pozytywną można streścić w zaleceniu, by filozofia zaczęła się wzorować na fizyce zamiast na matematyce. Mówiąc dokładniej, Kant postuluje, tak jak nieco wcześniej Hume, by w filozofii spróbowano postępować podobnie jak od renesansu postępowano w badaniach przyrodniczych, co znalazło swój najpełniejszy wyraz w filozofii przyrody Newtona, poprzez połączenie empirii (obserwacji i eksperymentu) z budowaniem matematycznych modeli badanej dziedziny zjawisk.

Tak wygląda „oficjalna warstwa” doktryny Kanta. Pod nią jednak znajduje się warstwa mniej oficjalna, na którą składa się m.in. to, że filozof czerpał z matematyki pełnymi garściami, a przy tym czynił to w bardziej fundamentalnych punktach swej filozofii i w sposób bardziej fundamentalny dla jego filozofii niż tam, gdzie od takich zapożyczeń programowo się odżegnywał. Najlepiej widać to wtedy, gdy okazuje się, że metafizyka musi przybrać postać filozoficznej teorii sądu i sądenia. Do zbudowania tej filozoficznej teorii sądu, a wraz z nią filozoficznej teorii pojęć i myślenia w ogóle, Kant wykorzystał pojęcie funkcji, które wówczas, mniej więcej w połowie XVIII wieku, zaczęło robić ogromną karierę właśnie w matematyce, a nie w filozofii. Termin ten już wtedy był fundamentem analizy. Wówczas jeszcze filozof z prawdziwego zdarzenia mógł być zarazem kompetentny w matematyce i Kant do tej właśnie kategorii należał. W 1748 roku ukazała się dwutomowa praca Leonharda Eulera, jedno z ważniejszych dzieł ówczesnej matematyki, *Introductio in analysin infinitorum* (*Wstęp do analizy wielkości nieskończonych*), w którym pojęcie funkcji, rozumianej jako pewna operacja przekształcająca jedne obiekty w inne, ma znaczenie fundamentalne, jest filarem rozważań. Kant był pod ogromnym wrażeniem tego stanu rzeczy. Wedle

mojej wiedzy jednym z pierwszych, którzy to pojęcie zaproponowali na użytek rozważań matematycznych, był Leibniz (w liście do Johanna Bernoulliego). Stało się to na przełomie XVII i XVIII wieku, po czym bardzo szybko, w ciągu kilkudziesięciu lat, zyskało ono fundamentalne znaczenie w matematyce. Otóż Kant wpadł na pomysł, by to samo pojęcie wykorzystać w analizie filozoficznej, do rozważań nad relacjami i zagadnieniami nie *stricte* matematycznymi, ale poddającymi się analizie metodami matematycznymi. Stąd zapewne wziął się jego projekt, by o sądzeniu jako o podstawowej operacji umysłowej zacząć myśleć w kategoriach operacji, która pewne dane wejściowe przekształca w coś innego, w pewną strukturę. U Eulera funkcje były określone przede wszystkim dla różnego rodzaju liczb. Kant natomiast zaproponował, by dziedzinę, w której występują funkcje sądzenia, zasadniczo rozszerzyć na wszelkie w ogóle przedmioty, o których możemy myśleć i o których możemy coś sądzić. Potrzebował do tego metody reprezentowania tych skrajnie niekiedy zróżnicowanych, niejednorodnych obiektów, o których mamy sądzić za pomocą pewnych operacji, zasadniczo bardzo zbliżonych do siebie pod względem logicznym. Gdzie jest element unifikujący tę nieskończoną różnorodność? Kant dostrzegł go w przestrzeni i czasie jako pewnych systemach, które z jednej strony są systemami różnic, odstępów, interwałów, rozdzielających różne rzeczy, z drugiej zaś – stanowią medium, które pozwala jednolicie o różnych rzeczach sądzić, jako ujęcie tych rzeczy traktując ich reprezentację w przestrzeni i czasie. Cokolwiek ma być przedmiotem sądzenia, argumentem możliwego sądu, musi mieć reprezentację przestrzenną i czasową. W języku Kanta, nieco odmiennym od tego, którym dziś zwykliśmy mówić o tych sprawach, brzmi to tak: cokolwiek ma być przedmiotem sądzenia, musi być zjawiskiem bądź przedstawieniem. By jednak uniknąć pewnych dezinterpretacji filozofii Kanta w duchu idealistycznym, należy pamiętać o tym, że gdy mówił on „przedstawienie”, nie miał na myśli stanu umysłu przedstawiającego coś od niego różnego, lecz to, co przedstawiane, przedmiot jako to, co jest przedstawiane, a więc rozważany z punktu widzenia jego miejsca w systemie naszych przedstawień, którego strukturę wyznaczają czas i przestrzeń.

To pierwszy punkt, w którym Kant wychodzi poza własną perspektywę i wskazuje na coś, co jest nam znacznie bliższe. Jego koncepcja, by myśleć o sądzeniu w kategoriach matematycznych, chociaż nie naśladując matematyki i matematycznego sposobu dowodzenia twierdzeń, tylko po prostu używając pojęć matematycznych, jak choćby pojęcia funkcji, wyznacza tor, którym pójdzie sto lat później nowoczesna logika. Jej rozwój, w trakcie którego, począwszy od końca XIX wieku, stała się ona stopniowo tym, czym jest dzisiaj, wynikał z przekonania, że jeśli chcemy pchnąć logikę na drogę naukową, to musimy przestać ją uprawiać jako dyscyplinę nieformalną, a musimy zacząć definiować podstawowe pojęcia logiczne za pomocą pojęć matematycznych. I to zdało egzamin.

Ważniejsze jednak w związku z kwestią aktualności filozofii Kanta wydaje mi się coś innego, a mianowicie jego doktryna przestrzeni i czasu jako form oglądania czy też form naoczności. Kant sformułował ją dziesięć lat przed *Krytyką czystego rozumu*, w 1770 roku, w dysertacji zatytułowanej *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*

(*O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego*)¹. W rozprawie tej po raz pierwszy wysunął tezę, którą wiąże się najczęściej z *Krytyką czystego rozumu*, że czas i przestrzeń nie są przedmiotami ani własnościami na zewnątrz umysłu, ani nawet relacjami, czyli abstraktami, jak u Leibniza łączącymi różne substancje, tylko sposobem, w jaki umysł ogląda wszystko². Kant włączył tę doktrynę praktycznie bez zmian do starszej o dziesięć lat *Krytyki czystego rozumu*. Jest to sytuacja dziwna, ponieważ w tym dziele filozof w zasadzie doktryny tej już nie wyznaje. Jest już o wiele dalej niż ta koncepcja czasu i przestrzeni jako subiektywnych czy podmiotowych form naoczności. Przez dziesięć lat, które upłynęły między napisaniem przez Kanta dysertacji profesorskiej a ukazaniem się *Krytyki czystego rozumu*, filozof zdążył zmienić poglądy na większość spraw. Dlaczego w takim razie Kant zachował tę archaiczną koncepcję? Trudno powiedzieć. Może po prostu, mimo że uważał ją za zasadniczo błędną, cały czas ją lubił. W filozofii, choć nieuchronnie zmieniamy poglądy, zwykle te dawne wciąż lubimy, bo są nasze, były kiedyś nasze i nigdy do końca naszymi być nie przestają.

Jednak właściwa Kantowska doktryna przestrzeni i czasu znajduje się gdzie indziej, a mianowicie w rozdziale zatytułowanym „Odparcie idealizmu”, który stanowi najbardziej zaawansowany teoretycznie i metodologicznie fragment całego dzieła filozofa. Znajduje się tam, dokładnie w drugim wydaniu *Krytyki czystego rozumu* z 1787 roku, fragment zawierający pewne rozumowanie, które Kant nazywa „odparciem idealizmu”³, a w którym dowodzi ni mniej, ni więcej tylko tego, że istnieją rzeczy w przestrzeni poza nami, na zewnątrz umysłu. Proszę zważyć, jak to się ma do twierdzenia, że czas i przestrzeń to tkwiące w umyśle, subiektywne formy oglądania. Otóż ma się nijak, a raczej, ściślej biorąc, stoi z nią w sprzeczności. Do tego, by coś znajdowało się w przestrzeni na zewnątrz umysłu, również przestrzeń musi tam być. Najciekawszą rzeczą w tym dowodzie jest jednak argument Kanta wykazujący konieczność przyjęcia istnienia rzeczy w przestrzeni poza nami. W zarysie jest on następujący. Nawet idealiści, którzy powątpiewają w istnienie rzeczy fizycznych, zgadzają się co do tego, że mamy dostęp do własnych stanów umysłowych (różnie nazywanych – ideami, percepcjami, przedstawieniami itp.). Chodzi o stany wewnętrzne, które są niepowątpiewalne, a tym, co podlega dyskusji, jest istnienie rzeczy fizycznych, będących ich domniemanym odpowiednikiem zewnętrznym. Otóż Kant powiada, że częścią założenia, iż posiadamy dostęp do naszych własnych stanów wewnętrznych, jest przyjęcie, że umiemy te stany wewnętrzne porządkować w czasie, tzn. ustalać ich następstwo czasowe i interwały między nimi. Jednak zdaniem filozofa to nie zadziała, jeżeli będziemy polegali jedynie na wewnętrznym poczuciu czasu. Opieranie się na własnym poczuciu czasu w celu ustalenia, co i kiedy się zdarzyło, przypomina – by odwołać się do analogicznej sytuacji opisywanej przez Ludwiga Wittgensteina⁴ – kupowanie

1 I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego*, przeł. A. Banaszkiewicz, Kraków 2004.

2 Tamże, s. 31-32, 36-37.

3 Tenże, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1986, s. 398-404.

4 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972. Zob. zwłaszcza paragrafy 265-267.

kolejnych egzemplarzy tego samego wydania jakiejś gazety, aby sprawdzić, czy to, co tam napisano, jest prawdą. Jeśli chcemy ustalić obiektywny porządek czasowy, musimy odwołać się do zegara albo czegoś, co może pełnić jego funkcję. Może być to zarówno sztuczny, mechaniczny lub elektryczny przyrząd, jak i dowolny proces, który cechuje pewna regularność i powtarzalność (cykliczność) i który jest w wystarczającym stopniu dostępny naszej percepcji lub do którego możemy zyskać dostęp za pomocą odpowiedniej aparatury (dobowy i roczny ruch Ziemi, zmiany pór roku, rozpad promieniotwórczy itd.). Jedyną rzeczą, której z całą pewnością nie możemy użyć do mierzenia czasu, jest on sam. Możemy go mierzyć – z większą lub mniejszą dokładnością – jedynie za pomocą czegoś, co dzieje się **w** czasie. Otóż wspólną cechą wszystkich zegarów (dokładnych i niedokładnych, sztucznych i naturalnych), w odróżnieniu od wyobrażeń zegara, a więc zegarów tylko wyobrażonych, jest to, że znajdują się one na zewnątrz umysłu, że są czymś różnym od jego stanów. Są fizycznymi urządzeniami lub procesami, na które możemy spojrzeć, żeby „złapać” czas, w którym coś się dzieje. Gdy chcę sprawdzić, która jest godzina, nie ma sensu próbować sobie wyobrazić zegar i w tym wyobrażeniu szukać takiego ustawienia wskazówek, które wyda mi się właściwe. Trzeba spojrzeć na zegar, na ten prawdziwy – jest piętnaście po dwunastej. A ten prawdziwy zegar jest zawsze na zewnątrz.

Taki jest argument Kanta. Musimy przyjąć istnienie świata zewnętrznego jako warunek możliwości określić czasowych, ponieważ świat ten to są zegary. Jeśli istnieje świat wewnętrzny, który potrafimy porządkować w czasie, to istnieje też świat zewnętrzny, który służy jako zegar lub system zegarów. Tak wygląda w skrócie logika tego dowodu istnienia świata zewnętrznego, dowodu zwanego przez Kanta „odparciem idealizmu”.

Jak to prowadzi poza Kanta? Jak sam Kant prowadzi tu poza siebie, w każdym razie poza „podręcznikowego” siebie? Bo ten podręcznikowy Kant to przecież ktoś, kto twierdzi, że zarówno czas, jak i przestrzeń są tylko w nas i tylko subiektywnie porządkują materiał wrazeniowy. Kant, który prowadzi poza tego podręcznikowego Kanta, to ten, który twierdzi, że czas i przestrzeń są pewnymi porządkami zarówno świata, jak i naszego umysłowego postrzegania tegoż świata. To zaś, co chce o nich powiedzieć istotnie nowego, to że są one jak najściślej ze sobą powiązane. Porządek czasowy jest nie do pomyślenia bez pewnych procesów zachodzących w przestrzeni. Podobnie w innych kontekstach Kant mówi, że również relacje przestrzenne są niemożliwe do pomyślenia bez porządku czasowego. Przestrzeń mierzymy czasem, potrzebnym np. na przebycie jakiegoś jej odcinka. Czas mierzymy przestrzenią, np. taką, jaką przebywa wskazówka zegara. Innej miary nie mamy. Do czasu dochodzimy przez przestrzeń, do przestrzeni dochodzimy przez czas, a co za tym idzie (choć tego Kant wyraźnie nie mówi), układ odniesienia czysto przestrzenny i układ odniesienia czysto czasowy powstają wyłącznie przez abstrahowanie od pewnej bardziej podstawowej rzeczywistości, która je w sobie łączy.

Kantowska teoria przestrzeni i czasu w późniejszych latach, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, nie miała dobrej prasy, przede wszystkim w kontekście szczególnej teorii względności. Argumentowano, że jest to jeden z tych elementów filozofii

Kanta, które w świetle nowej fizyki tracą jakąkolwiek ważność dla współczesnego myślenia. Ja zaryzykowałbym twierdzenie, że było tak dlatego, że miano przede wszystkim na uwadze teorię czasu i przestrzeni jako form oglądania. Sądzę, że drugi Kant, ten, który jest w głębi *Krytyki czystego rozumu*, jest o wiele bliższy duchowi nowej fizyki, bliższy niż np. przywoływany niejednokrotnie Leibniz, również w tym sensie, że Kant wskazuje na to, iż nasza zdolność ustanawiania czy też porządkowania czasu i przestrzeni, czyli ustalania relacji czasowych i przestrzennych, okazuje się zawsze z konieczności związana z pewnym punktem widzenia, jaki przyjmujemy w tej czasoprzestrzennej rzeczywistości, i wobec niego zrelatywizowana. Kant nie dostrzegał jednej rzeczy. Nie widział, jak daleko prowadzą konsekwencje takiego spojrzenia, a to m.in. z tej racji, że nie mógł przewidzieć pewnych empirycznych ustaleń, które przyszły później, takich choćby jak stałość prędkości światła we wszystkich inercjalnych układach odniesienia. Jednak pewne ramy pojęciowe, w tym zwłaszcza zrozumienie tego, że porządek czasowy i przestrzenny jest ustalany zawsze z pewnego punktu widzenia usytuowanego w czasie i przestrzeni, a nie spoza nich, nie z jakiejś, nazwijmy to, transcendentnej perspektywy, już u Kanta znajdujemy.

Streszczenie

W artykule rozważam Kantowską koncepcję czasu i przestrzeni jako czystych form naoczności, pokazując, że wbrew rozpowszechnionym interpretacjom między oboma sposobami porządkowania danych naocznych zachodzi ścisły związek. Sprawia on, że czasu i przestrzeni nie można uważać za odrębne i niezależne od siebie porządki, lecz jedynie za dwa aspekty jednego, ogólniejszego porządku, który można nazwać czasoprzestrzenią. Pozwala to moim zdaniem uznać koncepcję Kantowską za pod pewnymi względami prekursorską w stosunku do rozważań, które legły u podstaw szczególnej teorii względności. Pokazuję również, opierając się głównie na argumentacji Kanta zawartej w rozdziale „Odparcie idealizmu” w drugim wydaniu *Krytyki czystego rozumu*, że jego teorię naoczności i doświadczenia należy interpretować w duchu epistemologicznego realizmu, gdyż przestrzeń trzeba tu rozumieć nie tyle jako formę oglądania zewnętrznego, ile jako porządek rzeczywistego istnienia przedmiotów poza umysłem.

Time, space, space-time: or, how Kant leads us beyond Kant

Summary

The paper discusses the Kantian conception of space and time as pure forms of intuition, showing that, contrary to many received interpretations, both modes of ordering sensory data are intimately related to each other. This close relationship between them justifies regarding them not as separate and mutually independent orders but as merely two aspects of one, more general order deserving to be called space-time. This allows, in my opinion, to regard Kant's conception as in some respects precursory to the considerations that led to the special theory of relativity. I also try to show, relying chiefly on Kant's argumentation proposed in „Refutation of Idealism”, a chapter in the second edition of the *Critique of Pure Reason*, that his theory of

intuition and experience should be interpreted in the spirit of epistemological realism, since space is here to be understood not merely as the form of outer sense but also as an order of real existence of objects outside the mind.

FIZYKA I KOSMOLOGIA

WIESŁAW M. MACEK

Uwagi o rozumieniu czasu i przestrzeni w fizyce i filozofii

Czym jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem.
Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem.

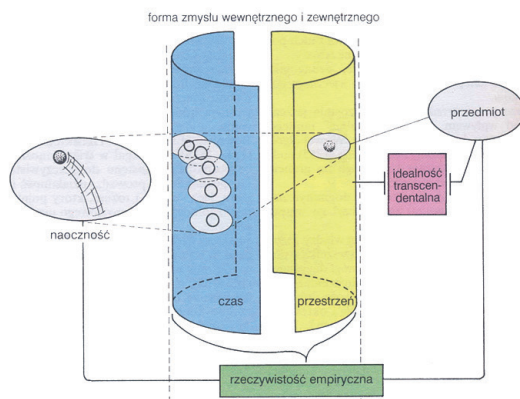
św. Augustyn, *Wyznania*

Klasyczne koncepcje czasu i przestrzeni

Klasyczne wyobrażenie o absolutnej płaskiej przestrzeni pochodzi od starożytnego matematyka Euklidesa z Aleksandrii (365-270 przed Chr.)¹. Trzeba przyznać, że do tej pory geometria euklidesowa dobrze opisuje przestrzeń fizyczną na skalach makroskopowych, ale załamuje się na bardzo małych odległościach porównywalnych z rozmiarami atomów (rzędu 10^{-10} m), gdzie zaczynają być istotne efekty kwantowe, a także w pobliżu bardzo silnych pól grawitacyjnych, np. w otoczeniu czarnych dziur o niewielkich rozmiarach rzędu kilkunastu kilometrów i o masach porównywalnych do masy Słońca albo większych od niej.

Natomiast filozoficzne podstawy ujęcia czasu i przestrzeni zawdzięczamy niemieckiemu filozofowi z Królewca Immanuelowi Kantowi (1724-1804), który co prawda uważał, że czas i przestrzeń dotyczą rzeczywistości empirycznej (patrz rys. 1), ale w swej koncepcji idealnych form transcendentálnych wiązał je z wyobrażeniami umysłu, który nie jest w stanie wyobrazić sobie materii inaczej jak tylko poprzez aprioryczne kategorie czasu i przestrzeni.

1 Euklides, *Elementy. Teoria proporcji i podobieństwa*, przeł. P. Błaszczuk, K. Mrówka, Kraków 2014.



Rys. 1. Kanta koncepcja czasu i przestrzeni jako podstawowych form zmysłowych

Dla Isaaca Newtona (1643-1727), który pojmował świat w sposób mechanistyczny, absolutna przestrzeń była jakby „workiem” na rozmaite ciała materialne, które poruszają się w czasie po trajektoriach zgodnie z prawami mechaniki; czas i przestrzeń są od siebie całkowicie niezależne². Naturalnie w tym podejściu można wyobrazić sobie nawet pustą przestrzeń bez materii. Nawiasem mówiąc, Pierre Simon de Laplace (1749-1827) był nawet przekonany, że gdybyśmy znali położenia początkowe tych ciał, to na podstawie praw mechaniki newtonowskiej byłibyśmy w stanie przewidzieć dowolne zdarzenie w dowolnym czasie i w dowolnym miejscu w przestrzeni.

Natomiast Gottfried W. Leibniz (1646-1716) myślał o czasie i przestrzeni jako o relacjach porządkujących rzeczy lub zdarzenia. Dlatego wedle niego Bóg stworzył Wszechświat razem z czasem i przestrzenią. Nie można wyobrazić sobie przestrzeni bez materii. Mamy tu więc zapewne początek myślenia o pojęciu czasoprzestrzeni.

Podsumowując, zgodnie z mechaniką klasyczną ciała materialne poruszają się w przestrzeni po swych torach z powodu sił działających na te ciała. Zgodnie z zasadą przyczynowości siły te są niezbędne do zmiany prędkości bądź trajektorii ruchu tych ciał.

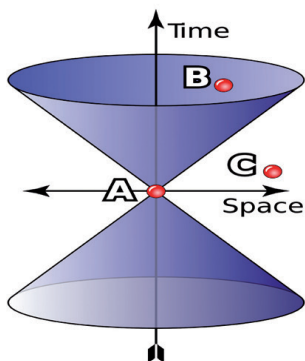
Szczególna teoria względności

Nowoczesną koncepcję czasoprzestrzeni jako zbioru zdarzeń zlokalizowanych w czasie i przestrzeni zawdzięczamy niewątpliwie geniuszowi Alberta Einsteina (1879-1955). W 1905 roku zaproponował on bowiem szczególną teorię względności, która opisuje dynamikę ciał materialnych przy dużych prędkościach, nawet tych porównywalnych z prędkością światła.

Einstein posłużył się tu pojęciem czterowymiarowej czasoprzestrzeni sformułowanej przez Hermanna Minkowskiego (1864-1909). Punkty są w niej określone przez cztery składowe: jeden wymiar odpowiada czasowi, a trzy pozostałe wymiary – klasycznej

2 I. Newton, *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, przeł. J. Wawrzycki, Kraków 2011.

przestrzeni fizycznej. Dla danego punktu czasoprzestrzeni możemy skonstruować tzw. stożek świetlny, czyli zbiór punktów, którego odległość czasoprzestrzenna jest zerowa; oznacza to, że zdarzenia te można połączyć sygnałem z graniczną prędkością światła (patrz rys. 2).



Rys. 2. Stożek świetlny w szczególnej teorii względności

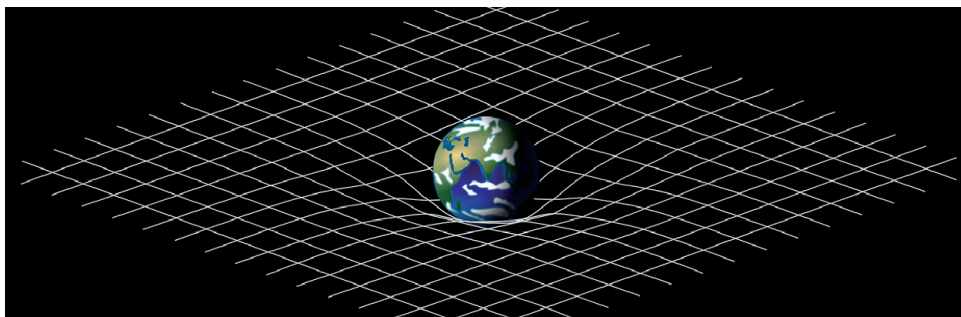
Okazuje się, że z uwagi na zasadę względności prawa dynamiki powinny być takie same we wszystkich inercjalnych układach odniesienia (tzn. poruszających się ruchem jednostajnym prostoliniowym). Jeśli ponadto prędkość światła w próżni c , która jest maksymalną prędkością rozchodzenia się sygnałów we Wszechświecie, nie zależy od układu odniesienia, powinniśmy zgodnie z transformacją sformułowaną przez holenderskiego fizyka Hendrika Lorentza (1853-1928) mieć do czynienia z dylatacją czasu i skróceniem długości w układach poruszających się względem obserwatora. W szczególności pojęcie równoczesności staje się względne, czyli zależy od układu odniesienia. Ponadto dowolna masa m jest równoważna energii E , zgodnie ze znanym wzorem Einsteina: $E = mc^2$.

Czas w ogólnej teorii względności

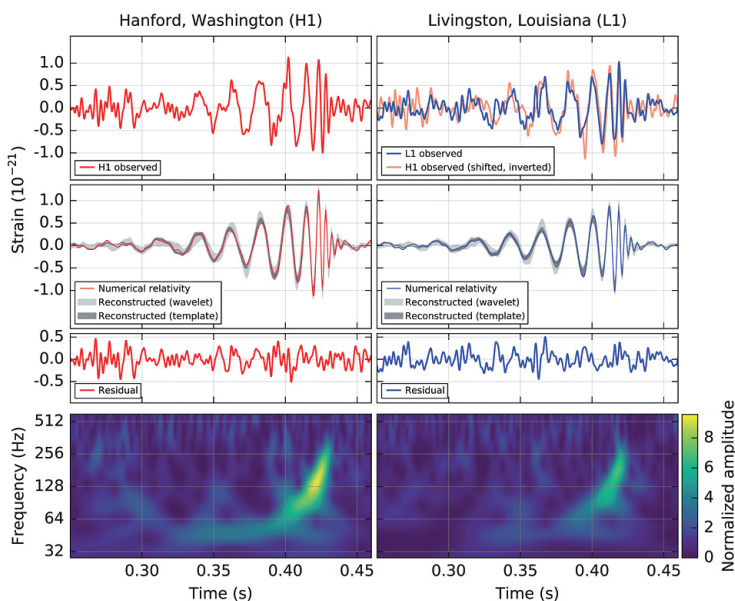
Jednakże prawdziwa rewolucja w naukowym rozumieniu czasu i przestrzeni dokonała się dopiero ponad sto lat temu (1916) dzięki powstaniu ogólnej teorii względności, która opisuje dynamikę materii w przypadku silnych pól grawitacyjnych. Okazuje się, iż z ogólnej zasady względności, aby prawa fizyki nie zależały od układu odniesienia (nawet w układach nieinercjalnych, tzn. poruszających się z przyspieszeniem), wynika, że czasoprzestrzeń i materia nie mogą być od siebie niezależne.

Wedle Einsteina grawitacja objawia się bowiem zakrzywieniem lokalnej czasoprzestrzeni (rys. 3). Zamiast płaskiej czterowymiarowej przestrzeni Minkowskiego mamy do czynienia z przestrzenią nieeuklidesową o krzywiznie dodatniej (sferycznej) lub ujemnej (hiperbolicznej), czyli z przestrzenią Geорга F.B. Riemanna (1826-1866). Geometria Minkowskiego (czterowymiarowy odpowiednik trójwymiarowej przestrzeni Euklidesa) jest więc jedynie szczególnym przypadkiem geometrii Riemanna. Dlatego w wielkim skrócie można powiedzieć, że:

- masa (energia) wskazuje czasoprzestrzeni, jak się zakrzywić,
- czasoprzestrzeń mówi masie, jak się poruszać.



Rys. 3. Zakrzywienie przestrzeni Riemanna



Rys. 4. Pomiary eksperymentalne LIGO wraz z przewidywaniami teoretycznymi
(Phys. Rev. Lett., 116, 061102, 2016)

Odkrycie fal grawitacyjnych

Dzięki odkryciu fal grawitacyjnych przez międzynarodowy zespół LIGO w roku 2016, czyli w setną rocznicę powstania ogólnej teorii względności, jesteśmy obecnie świadkami niezwykle doświadczalnego potwierdzenia ogólnej teorii względności (patrz rys. 4). Zgodnie ze scenariuszem przedstawionym na rys. 5 tak silne fale grawitacyjne powstały kilka miliardów lat temu w wyniku połączenia się dwóch czarnych dziur o masach rzędu 30 mas Słońca. Spora część tej olbrzymiej energii wyzwolonej w tym procesie (ok. 5%, odpowiadającej trzem masom Słońca) została wysłana w postaci fal

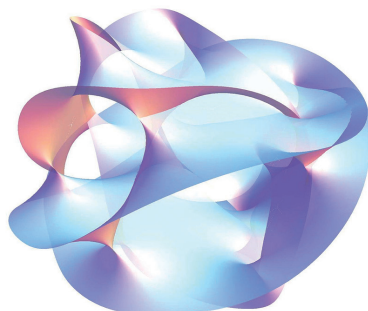


Rys. 5. Symulacja zjawiska łączenia się czarnych dziur, które wytwarza silne fale grawitacyjne

grawitacyjnych, które są w rzeczy samej zaburzeniami zakrzywionej czasoprzestrzeni w pobliżu czarnych dziur.

Pojęcie hiperprzestrzeni

Aby zrozumieć siły grawitacyjne na ekstremalnie małej skali Plancka (rzędu 10^{-35} m), gdzie efekty kwantowe powinny odgrywać istotną rolę, rozważa się pojęcie hiperprzestrzeni³. Te dodatkowe wymiary odpowiadają za grawitację; są one jednak tak niewielkie w porównaniu ze skalami makroskopowymi, że nie możemy ich praktycznie dostrzec w obserwowanym świecie. Mówimy zatem o wymiarach „zwiniętych”, czyli skompaktyfikowanych. Przykładem takiej hiperprzestrzeni jest tzw. rozmaitość (kształt) Calabiego–Yau, użyteczna w teorii strun. Dwuwymiarowy obraz takiej sześciowymiarowej hiperprzestrzeni jest przedstawiony na rys. 6⁴.



Rys. 6. Projekcja przestrzeni Calabiego–Yau ukazująca skompaktyfikowanie dodatkowych wymiarów odpowiedzialnych za grawitację w teorii strun

³ W.M. Macek, *On the Origin and Existence of the World*, „Studies in Science and Theology” 2015, vol. 15, s. 69-81.

⁴ S.T. Yau, S. Nadis, *Geometria teorii strun. Ukryte wymiary przestrzeni*, przeł. B. Bierniok, E.L. Łokas, Warszawa 2012.

Kwestia rzeczywistości w mechanice kwantowej

Ty wierzysz w Boga, który gra w kości,
a ja w prawa i zupełny porządek.

Albert Einstein, List do Maxa Borna

Pojęcie klasycznej czasoprzestrzeni załamuje się w teorii kwantowej. Zgodnie z zasadą nieokreśloności Wernera Heisenberga (1901-1976) położenie i czas nie mogą być jednocześnie określone⁵.

Paradoks Einsteina–Podolskiego–Rosena

W roku 1935 Albert Einstein, Borys Podolski i Natan Rosen zademonstrowali swe poglądy na rzeczywistość w mikroświecie, argumentując, że trzy – zdawałoby się oczywiste – zasady:

- realizm
- indukcja
- lokalność,

nie mogą być jednocześnie spełnione w teorii kwantowej⁶.

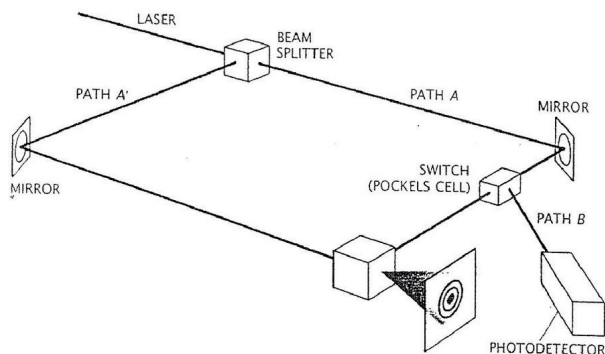
Dualizm w mechanice kwantowej

W roku 1935 Erwin Schrödinger (1887-1961) zaproponował pewne doświadczenie myślowe (*thought experiment*) z metaforą kota, zwanego odtąd w literaturze naukowej „kotem Schrödingera”. W doświadczeniu, pokazanym na rys. 7, foton ze źródła laserowego pada na posrebrzane półprzepuszczalne zwierciadło. Powiedzmy, że z prawdopodobieństwem $1/2$ foton przejdzie przez zwierciadło oraz z tym samym prawdopodobieństwem zostanie on od zwierciadła odbity. Naturalnie, jeśli foton zostanie odbity, to możemy obserwować jego właściwości falowe, np. obraz interferencyjny wzmacniających i osłabiających się oddziałujących na siebie fal, a zatem nic dramatycznego dzieć się nie może. Jeśli natomiast foton przejdzie przez zwierciadło, może być zarejestrowany przez detektor w pewnym pudełku ustawionym na jego drodze. Tym razem detekcja fotonu służy jako zapalnik jakiegoś urządzenia rozrywającego butelkę z cyjankiem, która z kolei zabija kota siedzącego w tymże pudełku. Trzeba tylko zastosować tak szybki przełącznik za zwierciadłem, który gwarantuje, że foton nie może zostać poinformowany o tym, czy ma się zachować jak cząstka, czy jak fala, dopóki nie zostanie zarejestrowany (jest to technicznie możliwe). Wtedy nie możemy więc określić, czy kot jest żywy czy martwy, dopóki nie otworzymy pudełka.

Z filozoficznego punktu widzenia ten wniosek jest paradoksalny, choć mamy już całkiem przekonujące dowody eksperymentalne potwierdzające dziwną naturę rzeczywistości w bardzo małych skalach. Okazuje się zatem, że z uwagi na dualizm

5 B. d’Espagnat, *In Search of Reality*, New York–Berlin 1983.

6 W.M. Macek, *Teologia nauki według księdza Michała Hellera*, Warszawa 2010, wyd. II – 2014.



Rys. 7. Detekcja fotonu w doświadczeniu EPR

korpuskularno-falowy nie można się już trzymać wyłącznie klasycznego pojęcia bytu i czasoprzestrzeni w teorii klasycznej⁷. Nowa fizyka⁸ powinna zatem dostarczyć ostatecznego wyjaśnienia Wszechświata⁹, który, jak wierzymy, nadaje sens także naszemu istnieniu¹⁰.

Podsumowanie

Pomimo rozmaitych sposobów interpretacji nie ma raczej wątpliwości, że szczególna i ogólna teoria względności oraz teoria kwantowa stawiają filozofię wobec nowej koncepcji czasu i przestrzeni. Można się spodziewać, że zrozumienie problemu czasu i przestrzeni rzuci nowe światło na fundamentalne pytanie Leibniza o rację istnienia Wszechświata: „Dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”.

Streszczenie

Rewolucja w nauce współczesnej, m.in. powstanie szczególnej i ogólnej teorii względności, które dotyczą odpowiednio obszarów dużych prędkości bliskich prędkości światła oraz silnych pól grawitacyjnych, a także teorii kwantowej dla bardzo małych odległości, ma istotne skutki filozoficzne. Okazuje się bowiem, że teorie fizyczne domagają się nowego pojęcia czasu i przestrzeni, wychodzącego poza klasyczne pojęcia przestrzeni euklidesowej i bezwzględnego czasu. Można zatem się spodziewać, że zrozumienie problemu czasoprzestrzeni rzuci nowe światło na fundamentalne pytanie Leibniza o rację istnienia Wszechświata: „Dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”.

7 Tenże, *On being and non-being in science, philosophy, and theology*, w: *Interpretations of Reality: a Dialogue among Theology and Sciences*, ed. P. Coda, R. Presilla, Rome 2000, s. 119-132.

8 M. Heller, *Nowa fizyka i nowa teologia*, Tarnów 1992.

9 Tenże, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, Kraków 2008.

10 Tenże, *Sens życia i sens Wszechświata: studia z teologii współczesnej*, Tarnów 2002; W.M. Macek, *Teologia nauki*, w: *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera (Księga Jubileuszowa)*, red. B. Brożek, J. Mączka, W.P. Grygiel, M.L. Hohol, Kraków 2011, s. 203-237.

Comments on understanding time and space in physics and philosophy

Summary

The revolution in contemporary physics including the foundation of special and general theories of relativity describing, respectively, the regions of large velocities close to the speed of light and strong gravitational forces; and, the development of a quantum theory on very small distances, should give rise to important philosophical consequences. It appears that these new theories require quite novel notions of space and time going far beyond the classical concepts of Euclidean space and absolute time. Hence one can expect that understanding the question of space-time could shed a new light on the fundamental dilemma raised by Leibniz about the reasons of the existence of our world: Why is there something rather than nothing?

KAZIMIERZ NAPIÓRKOWSKI

Uwagi na temat pojęcia czasu

Zamierzam tutaj poruszyć pewien problem związany z pojęciem czasu stosowanym w fizyce. Nie będzie mi chodziło o rewolucję związaną z tym pojęciem, wywołaną przez teorię względności (szczególną) Einsteina. W XIX wieku powstał problem mniej znany wśród laików, a chyba głębiej sięgający w podstawy filozoficzne fizyki. Jest to problem kierunku czasu w fizyce.

Wyróżnianie kierunku czasu w codziennym doświadczeniu jest oczywiste. Skoro szklanka się stłukła i mleko rozlało, to nic się na to nie poradzi. Nie da się przeprowadzić procesu odwrotnego, można najwyżej obejrzeć nakręcony film w odwrotnym kierunku. O co więc chodzi? Problem sprawiają podstawowe prawa dotyczące ruchu punktów materialnych (czyli prawa Newtona) oraz koncepcje dotyczące budowy ciał – złożonych z małych kulek działających na siebie siłami i zderzających się sprężysto, tzn. bez straty energii kinetycznej. Otóż zarówno prawa Newtona, jak i prawa zderzeń sprężystych nie wyróżniają kierunku czasu.

Szczególnie wyraźnie wystąpiło to w analizie własności i procesów zachodzących w gazach. Wiadomo, że procesy takie jak dyfuzja, przepływ ciepła i inne odbywają się tylko w jednym kierunku. Ludwig Boltzmann stworzył opis gazów, przyjmując za podstawę prawa mechaniki. Drugim zasadniczym elementem – i tutaj tkwi sedno sprawy – było użycie kategorii prawdopodobieństwa. Mówiąc w wielkim uproszczeniu, Boltzmann obliczał, jaki jest najbardziej prawdopodobny przebieg procesu. Jednokierunkowy charakter ewolucji wynikał z przechodzenia ze stanów mniej prawdopodobnych do bardziej prawdopodobnych. Argument ten ma jednak słabą stronę: jeśli zapytamy, jaki jest najbardziej prawdopodobny stan poprzedzający stan obecny, to również otrzymamy stan bardziej prawdopodobny. Prowadziłoby to do paradoksalnych wniosków – bardziej prawdopodobne byłoby to, że ślady przeszłości, np. ruiny zamku, powstały przypadkowo, a nie tak, jak sądzimy, że świadczą one o działalności człowieka.

Trudność polega tutaj na tym, że pojedyncze procesy są nadal ściśle odwracalne, natomiast średnie wielu procesów, co ujmuje rachunek prawdopodobieństwa, zachowują się już jak nieodwracalne. Proponowano różne sposoby pokonania tej trudności, powołując się (jak czynił to Boltzmann) np. na fluktuacje.

Wydaje mi się, że najciekawsze i chyba najlepsze rozwiązanie problemu zaproponował Carl Friedrich von Weizsäcker¹. Odnosi się ono do struktury doświadczenia i warunków jego możliwości.

Rozwiązaniem tego problemu jest przyjęcie – tu cytuję von Weizsäckera – że

[...] w każdej chwili cała przeszłość jest faktem dokonany, który zasadniczo możemy uważać za znany; przyszłość natomiast jest jeszcze nieokreślona i w zasadzie może być przepowiedziana za pomocą metod statystycznych.

Znaczenie rozróżnienia między przeszłością a przyszłością staje się wyraźniejsze, gdy zastanowimy się nad strukturą doświadczenia. W fizyce, a także w innych naukach przyrodniczych, przygotowuje się przedmiot doświadczenia, następnie bada się jego zachowanie. Można wysunąć hipotezę, że rozróżnienie między przeszłością a przyszłością tkwi nie tylko w metodyce doświadczenia i dotyczy nie tylko nauk przyrodniczych, lecz jest warunkiem wstępnym wszelkiego doświadczenia. Bliskość filozofii Kanta nie jest tutaj przypadkowa.

Streszczenie

Artykuł wyjaśnia, skąd się wziął w fizyce problem wyróżnienia kierunku czasu, i przedstawia próbę uporania się z nim podjętą przez Carla Friedricha von Weizsäckera.

Remarks on the notion of time

Summary

The article is concerned with the problem of the direction of time, its origin in physics, and an attempt at tackling it taken by Carl Friedrich von Weizsäcker.

¹ W przedstawionych tutaj rozważaniach korzystam w istotnej mierze z artykułu C.F. von Weizsäckera („Annalen der Physik” 1939, Bd. 36, zamieszczonego w jego książce *Einheit der Natur* (wersja polska: C.F. von Weizsäcker, *Jedność przyrody*, przeł. K. Napiórkowski, Warszawa 1978, rozdz. II, 2).

MAREK SZYDŁOWSKI, PAWEŁ TAMBOR

Wyjątkowość ogólnej teorii względności Alberta Einsteina i jego stylu myślowego¹

Wstęp

W roku 2015 upłynęło 100 lat od sformułowania przez Alberta Einsteina ogólnej teorii względności (OTW), jednej z najważniejszych, jakie pojawiły się w dziejach fizyki i całej nauki. Teoria ta doskonale opisuje zjawisko grawitacji i odpowiada na niepostawione przez Izaaka Newtona pytanie o jej naturę. W koncepcji Einsteina oddziaływania grawitacyjne są aspektem własności geometrii czasoprzestrzeni. Tym samym grawitacja ma naturę geometryczną.

Zgodnie z prawem grawitacji Newtona siła ciężenia między dwoma masami punktowymi jest wprost proporcjonalna do tych mas i odwrotnie proporcjonalna do kwadratu odległości między nimi. Teoria ta podaje prawo (mające charakter relacji algebraicznej) oddziaływania między masami, nie wnikając w to, czym jest grawitacja. Doskonale się sprawdza przy ciężeniach występujących w układzie planetarnym podobnym do słonecznego, lecz załamuje się przy większych ciężeniach. Teoria Einsteina musi zastąpić teorię Newtona w większych skalach energii pola grawitacyjnego. Dla słabych pól grawitacyjnych teoria Einsteina przechodzi w teorię Newtona, ale ta korespondencja ma charakter formalny, ponieważ te dwie koncepcje są pojęciowo odrębne; używają innych języków pojęciowych i odmiennych narzędzi matematycznych. Jednak piękno fizyki polega m.in. na tym, że fizycy dysponują szeregiem tzw. teorii efektywnych, które opisują świat w różnych skalach – poprawnie i wiarygodnie.

¹ Artykuł w nieco zmienionej formie ukazał się w czasopiśmie „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2012, nr 18.

Rewolucyjność teorii Einsteina zasadza się na nowym i niezwykle przenikliwym zrozumieniu pojęcia czasu i przestrzeni oraz na nowatorskim opisie dynamicznej natury przestrzeni w kontekście obecności w niej mas, energii, co umożliwia opis zjawisk ciężenia w bardzo wielkim obszarze zjawisk. Fizykom OTW służy do opisu układów fizycznych; kosmologom i astrofizykom – do konstrukcji modeli będących, zgodnie z określeniem Nancy Cartwright, autonomicznymi jednostkami badawczymi, którymi uczeni zajmują się w swojej pracy. Na przykład odkrycie fali grawitacyjnej nie byłoby możliwe, gdyby wcześniej nie opracowano modelu dwóch zderzających się galaktyk zawierających we wnętrzu czarne dziury. Dzięki temu modelowi wiedziano, jakiego sygnału poszukujemy.

Największym układem grawitacyjnie związanym, do którego teoria grawitacji może być odnoszona, jest Wszechświat jako całość. Jest on największym modelem teorii grawitacji Einsteina. Jeśli zbudujemy prosty model kosmologiczny oparty na zasadzie kosmologicznej sformułowanej przez uczonego (tylko nazwa „zasada kosmologiczna” pochodzi od Edwarda A. Milne’a), to w modelu tym pojawiają się osobliwości kosmologiczne, w których model się załamuje (nieskończone gęstości energii, krzywizny etc.). Naturalną interpretacją tego faktu jest tzw. obcięcie energetyczne modelu kosmologicznego na skalach energii Plancka, co oznacza zastąpienie modelu Einsteina modelem kwantowym. W przypadku ogólniejszym pole grawitacyjne (potencjał pola) spełnia równanie Poissona, które jest równaniem różniczkowym drugiego rzędu na potencjał tego pola przy zadanym rozkładzie mas w przestrzeni.

Ogólna teoria względności koresponduje z teorią Newtona dla słabych pól. W tej koncepcji występuje tzw. stała grawitacji, która pochodzi z teorii Newtona i jest śladem po korespondencji obu koncepcji. W ujęciu Einsteina trójwymiarowa przestrzeń jest zastąpiona czterowymiarową czasoprzestrzenią, której trzy wymiary są przestrzenne oraz jeden wymiar jest czasowy. Czasoprzestrzeń jest realnością, do której odnoszą się prawa fizyki relatywistycznej, jej natura jest fundamentalna. Przestrzeni nie można wydzielić z czasoprzestrzeni, ponieważ czas i przestrzeń są ze sobą zespolone z natury. Warto zauważyć, że pojęcie czasoprzestrzeni pojawiło się w fizyce już wcześniej, w kontekście szczególnej teorii względności, będącej teorią pomiaru czasu i przestrzeni dla zjawisk relatywistycznych.

Pojęcie czasoprzestrzeni zostało do fizyki wprowadzone przez Hermanna Minkowskiego (dzisiaj tę czasoprzestrzeń, która zawiera się w szczególnej teorii względności, nazywamy czasoprzestrzenią Minkowskiego) i spotkało się z ostrą krytyką środowiska fizyków, w tym Einsteina. Wykład Minkowskiego w Kolonii, w którym to pojęcie po raz pierwszy się pojawiło, został przyjęty niezwykle chłodno, a przez niektórych był uznany za bulwersujący. Einstein uznał to pojęcie za niepotrzebne, ponieważ geometria euklidesowa powinna być wystarczająca w fizyce. Geometria czasoprzestrzeni Minkowskiego, tak samo jak geometria ogólnej teorii względności, jest nieeuklidesowa, ponieważ w czasoprzestrzeni fundamentalna struktura to struktura kauzalna wynikająca z faktu, że prędkość światła jest maksymalną prędkością przekazu informacji.

Czasoprzestrzeń OTW jest dynamiczna i ten fakt stanowi podstawowe odkrycie Einsteina. Jej elementami są zdarzenia. Dynamiką czasoprzestrzeni rządzą

Einsteinowskie równania pola, które są zadane dla metryki tej czasoprzestrzeni. Równania te stanowią bardzo skomplikowane układy równań cząstkowych drugiego rzędu, dla których znamy tylko pewne szczególne rozwiązania. Lewa strona tych równań opisuje krzywiznę czasoprzestrzeni, natomiast prawa – opisuje źródło pola grawitacyjnego.

W tej pracy zawężymy nasze uwagi na temat koncepcji Einsteina do zagadnienia kosmologicznego. Uczony jest uważany za twórcę kosmologii relatywistycznej i pierwszego relatywistycznego modelu Wszechświata, który powstał w roku 1917. Ten model bazuje na szczególnym rozwiązaniu Einsteinowskich równań pola dla Wszechświata statycznego, wypełnionego materią spełniającą tzw. zasadę kosmologiczną. Zgodnie z tą zasadą własności Wszechświata nie zależą od punktu przestrzeni (jednorodność) oraz kierunku wyprowadzonego z danego punktu (własność izotropowości). To założenie zdecydowanie upraszcza równania Einsteina, sprowadzając je do równania różniczkowego zwyczajnego na pojedynczą funkcję czasu zwaną czynnikiem skali. Czynnikiem skali charakteryzuje ewolucję Wszechświata dla różnych jego parametrów, które musimy zadać. Rozwiązania uczonego dotyczące Wszechświata określają lokalną strukturę czasoprzestrzeni, pozostawiając wolnym parametrem jego kształt (topologię).

Filozofia fizyki Einsteina była dyskutowana w pracach Leszka M. Sokołowskiego i Andrzeja Staruszkiewicza². W artykule zwracamy uwagę na kontekst kosmologiczny tej filozofii. Dla zbadania charakterystyki myślenia Einsteina o kosmologicznych konsekwencjach jego ogólnej teorii względności ograniczymy się do dwóch kontekstów: odkrytego przez niego statycznego rozwiązania oraz problemu stałej kosmologicznej. Dokonamy wreszcie podsumowania koncepcji czasoprzestrzeni OTW, w której Wszechświat jest jednym z modeli. Postawimy pytanie natury ontologicznej: jaka jest natura pojęcia czasoprzestrzeni OTW.

Myślenie kategoriami Newtona źródłem paradoksów i błędnych interpretacji zjawisk natury relatywistycznej – czyli o wysiłku wyjaśniania w kategoriach relatywistycznych

Ostatnio Marek Abramowicz pokazał negatywne skutki, jakie może spowodować myślenie o ekspansji Wszechświata w kategoriach separacji czasu i przestrzeni³. Jako studium przypadku wybrał zjawisko, które jest efektem czysto relatywistycznym. Kiedy Wszechświat nie jest traktowany jako czasoprzestrzeń, ale jako odseparowana przestrzeń i czas (relikt myślenia kategoriami newtonowskimi w teorii relatywistycznej), powstają błędy w rozumieniu ekspansji kosmologicznej.

2 L.M. Sokołowski, *Alberta Einsteina filozofia fizyki*, w: *Filozofować w kontekście nauki*, red. M. Heller i in., Kraków 1987, s. 1-11; A. Staruszkiewicz, *Filozofia fizyki teoretycznej Einsteina i Diraca*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 149-160.

3 M.A. Abramowicz, *Spacetime is not just space and time*, „New Astronomy Review” 2008, no. 51, s. 799-802.

Odkrycie idei ekspansji Wszechświata jest przykładem, jak rodzą się nowe idee oraz jak przebiega proces ich percepcji⁴. Istotną rolę odgrywają w nim aspekty, które można zrozumieć na gruncie Fleckowskiej koncepcji stylów myślowych⁵. Idea rozszerzającego się Wszechświata długo konkurowała z ideą Newtonowskiego Wszechświata statycznego. Idea Newtonowskiej przestrzeni okazała się jeszcze trwalsza.

Zagadnienie to można przedstawić na przykładzie odkrycia liniowego prawa Hubble'a, opisującego zależność prędkości oddalania się galaktyk od ich względnej odległości. Zależność tę możemy wyprowadzić na różne sposoby. Jednym z nich jest odwołanie się do postulatu zwanego zasadą kosmologiczną. Zgodnie z nią Wszechświat w dużej skali jest taki, że dla obserwatora patrzącego w dowolnym kierunku i z dowolnego miejsca jego obraz jawi się jako identyczny. To założenie jest punktem wyjścia kosmologii i zostało wprowadzone do niej przez samego Einsteina. Dzisiejsze obserwacje astronomiczne anizotropii promieniowania relikтового dobrze potwierdzają tę zasadę. Z teoretycznego punktu widzenia miała ona kapitalne znaczenie, ponieważ pozwoliła na zdecydowane ograniczenie liczby możliwych rozwiązań Einsteinowskich równań pola i konstrukcję modelu kosmologicznego. Odkrycie liniowej zależności Hubble'a miało też wpływ na samego Einsteina, który dowiedziawszy się o jej odkryciu, wycofał się z wprowadzenia stałej kosmologicznej do równań pola⁶. Jak ogólnie wiadomo, fizyk wprowadził tę stałą dla uzyskania rozwiązania statycznego, zgodnego z jego przekonaniem, że Wszechświat (tak jak u Newtona) jest zasadniczo niezmienny⁷. Tak więc sam Einstein, z którego teorii wynika nowy obraz przestrzeni, przejawiał przywiązanie do modelu Newtonowskiego.

Niektórzy autorzy popularyzujący dokonania kosmologii przedstawiają prawo Hubble'a jako potwierdzenie ogólnej teorii względności. Nie jest to jednak prawda, ponieważ prawo to otrzymaliśmy, zakładając jedynie zasadę kosmologiczną (albo równoważnie metrykę Robertsona–Walkera). Z powyższych rozważań wynika, że prawo Hubble'a zostało dopasowane do przewidywań modelu kosmologicznego z liniową ekspansją radialną i bliscy współpracownicy amerykańskiego astronoma mieli świadomość, że uzyskane dane obserwacyjne (zmiany w obrazie widma świetlnego pierwiastków, tzw. przesunięcie ku czerwieni) nie muszą potwierdzać któregoś z modeli: statycznego lub dynamicznego. Uważali, że odkryta przez nich zależność miała charakter empiryczny. Innymi słowy: nie używali oni prawa Hubble'a jako testu dla modelu kosmologicznego. We wspólnej pracy Edwina Hubble'a i Richarda C. Tolmana czytamy, że najłatwiejszym wyjaśnieniem otrzymanej przez astronoma zależności jest ucieczka mgławic (rozszerzanie się Wszechświata)⁸. Lecz nie wykluczali oni in-

4 M. Szydłowski, A. Krawiec, *Idea ewolucji Wszechświata, jej geneza, percepcja i filozoficzne uwarunkowania*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2012, nr 8, s. 7-31.

5 Tamże.

6 H. Nussbaumer, *Einstein's conversion from his static to an expanding universe*, „The European Physical Journal H” 2014, no. 39, s. 37; C. O'Raiheartaigh, B. McCann, W. Nahm, S. Mitton, *Einstein's steady-state theory: an abandoned model of the cosmos*, „The European Physical Journal H” 2014, no. 39, s. 353-367.

7 S. Walter, *Hermann Minkowski and the scandal of spacetime*, „ESI NEWS” 2008, no. 3, s. 6-8.

8 E. Hubble, R.C. Tolman, *Two methods of investigating the nature of the nebular red-shift*, „Astrophysical Journal” 1935, no. 82, s. 302-337.

nej interpretacji, np. takiej, że jest to związane z ruchem w lokalnym spoczywającym układzie współrzędnych, jak to ma miejsce w modelu Milne'a, gdzie przesunięcie ku czerwieni jest efektem kinematycznym⁹. Te dwa zasadniczo różne efekty długo nie były odróżniane, a obie przyczyny mogły prowadzić do poczerwienienia w widmach galaktyk.

W odróżnieniu tych dwóch efektów (i odseparowaniu tego, który ma znaczenie kosmologiczne) kluczową rolę odegrał Georges Lemaître¹⁰. Od niego pochodzi termin „pozorny efekt Dopplera”. Jego praca została opublikowana dwa lata przed dziełem Hubble'a. Niewątpliwą zasługą Lemaître'a było skojarzenie przesunięcia ku czerwieni widm odległych galaktyk z ekspansją Wszechświata, ponieważ Humason, Hubble i Tolman nie widzieli powodu, aby łączyć go z teorią względności Einsteina, i nawet wtedy, gdy *redshift* był interpretowany kosmologicznie, to efekt ten rozpatrywali oni raczej w ramach kosmologii Milne'a jako zjawisko czysto kinematyczne¹¹. Konrad Rudnicki wspomina wystąpienie Haltona Arpa (na konferencji Apeironu w Paryżu w 1990 roku), który powiedział, że Hubble, wbrew namowom pewnych fizyków, nie dał się przekonać¹² i wzbraniał się przed przyjęciem kosmologicznej interpretacji odkrytego przez siebie efektu. Środowisko astronomiczne długo jeszcze nie było skłonne do przyjęcia nowej interpretacji kosmologicznej: ekspansji przestrzeni (a nie ekspansji w statycznie pojmowanej przestrzeni).

Popatrzmy na ten problem z punktu widzenia kryterium prostoty, które – jak tego dowodzi historia nauki – wielokrotnie okazywało się skuteczne. W środowisku astronomów zależność odkryta przez Hubble'a była utożsamiana z ucieczką galaktyk (kinematyczny efekt lokalny) w przestrzeni statycznej. Interpretacja taka zawiera co prawda element naoczności, ale ten nie mógł być doceniony przez środowisko relatywistów. Dla nich to ekspansja Wszechświata wydaje się najprostszym wyjaśnieniem prawa Hubble'a, zresztą to samo dotyczy wyjaśnienia znanych paradoksów, jakie pojawiły się przy próbach zastosowania teorii Newtona do budowy modelu kosmologicznego (paradoks fotometryczny i grawitacyjny).

Pomimo że Einstein dokonał rewolucji w naszym rozumieniu pojęć czasu i przestrzeni, pokazując, iż sens fizyczny ma czasoprzestrzeń unifikująca obie te kategorie (w opinii filozofów nauki przejście od koncepcji Newtona do koncepcji Einsteina nosi znamiona rewolucji naukowej w sensie Kuhna), nasz umysł (intuicja fizyczna) separuje je od siebie. Jest w naszych umysłach newtonowski obraz świata, w którym zjawiska fizyczne zachodzą na nieruchomej scenie, a ich przebieg w żaden sposób od niej nie zależy. W tym obrazie fizyka ma jasną i jednoznaczną ontologię. Newton i jego kontynuatorzy podali nam metodę, jak badać świat cząstek, na które działają siły. W tak „poukładanym” świecie od początku do końca można czuć się komfortowo, ponieważ

9 E.A. Milne, *Stellar kinematics and the K-effect*, „Monthly Notices of the Royal Astronomical Society” 1935, no. 95, s. 560-561.

10 G. Lemaître, *Un Univers homogène de masse constante et de rayon croissant rendant compte de la vitesse radiale des nébuleuses extra-galactiques*, „Annales de la Société Scientifique de Bruxelles” 1927, A47, s. 49-59.

11 K. Rudnicki, *Zasady kosmologiczne*, Bydgoszcz 2002, s. 62.

12 Tamże, s. 63.

wiemy, jak go badać przy pomocy metodologii, którą nakreślił Newton. Istnieje w nas pokusa interpretacji newtonowskiej, ponieważ nasza intuicja bierze się z doświadczenia, którego nabieramy podczas obserwacji świata, a w nim nie występują dające się spozrzeć naszymi zmysłami efekty relatywistyczne.

Wracamy teraz do koncepcji Abramowicza. Zauważa on, że ignorowanie faktu, iż rzeczywistością jest czasoprzestrzeń, a nie osobno czas i przestrzeń, często prowadzi do zamętu i paradoksów¹³. Ilustruje on swoją obserwację za pomocą dwóch przykładów.

Rozważmy dwie sytuacje. W pierwszej – galaktyki poruszają się względem siebie w nieekspandującej przestrzeni płaskiej. W tym przypadku kosmologiczny *redshift* może być wyjaśniony przy pomocy efektu Dopplera. W drugiej sytuacji galaktyki pozostają nieruchome (układ współporuszający), a sama przestrzeń się rozszerza. Pozornie oba obrazy wydają się równoważne. Zgodnie z naszą nierelatywistyczną intuicją nie bierzemy pod uwagę czasoprzestrzennej natury problemu. Drugi przykład przedstawia problem w czasoprzestrzeni. Pierwsza sytuacja odpowiada ruchowi galaktyk w nieekspandującej płaskiej czasoprzestrzeni Minkowskiego. W drugiej – mamy czasoprzestrzeń zakrzywioną, opisującą galaktyki w ekspandującym Wszechświecie. Ten drugi opis jest poprawny. To czasoprzestrzenna krzywizna sprawia, że trajektorie fotonów różnią się fizycznie w obu sytuacjach. Abramowicz konkluduje: „Jest to odzwierciedleniem faktu, że kosmologie – newtonowska i relatywistyczna opisująca świat izotropowy i jednorodny – są równoważne tak długo, dopóki nie rozważy się propagacji światła”¹⁴. Innymi słowy, jak długo nie będziemy myśleć o tych problemach w kategoriach czasoprzestrzeni i w tym schemacie pojęciowym ich rozważać, tak długo będziemy narażeni na paradoksy, nieporozumienia, błędne interpretacje. Źródło popełnianych błędów jest w naszej intuicji, która pojęciom czasu i przestrzeni nadaje odmienne znaczenia. Nasz punkt widzenia ciąży w kierunku myślenia, że istnieje uniwersalny czas kosmologiczny, którym odmierzamy historię zjawisk fizycznych. W podobny sposób, chcąc przejść od opisu klasycznego grawitacji do kwantowego, stosujemy tzw. formalizm ADM (Arnovitta–Desera–Misnera). Formalizm ten pozwala na pofoliowanie czasoprzestrzeni na rodziny przestrzennopodobnych hiperpowierzchni. Dzięki takiemu założeniu możemy aplikować teorie kwantowego opisu, wykorzystując skonstruowany hamiltonian układu klasycznego.

Tony Rothman i George F.R. Ellis¹⁵ zaprezentowali pewną interpretację równań Einsteina opartą na zasadzie akcja–reakcja, co jest nawiązaniem do trzeciej zasady Newtona. Ta interpretacja jest bardzo interesująca, bo tłumaczy też, dlaczego Einstein nie akceptował stałej kosmologicznej w swoich równaniach pola. Jeśli spojrzeć na jego równania, to stała kosmologiczna Λ jest mnożona przez metrykę g_{ab} . Oprócz niej przez metrykę jest mnożony skalar Ricciego, mamy bowiem w tensorze Einsteina człon Rg_{ab} . Zasada akcji i reakcji w wydaniu OTW może być wypowiedziana następująco: procesy fizyczne modelują krzywiznę i – na odwrót – krzywizna wpływa na

13 M.A. Abramowicz, dz. cyt.

14 Tamże, s. 800.

15 T. Rothman, G.F.R. Ellis, *Metaflacja*, „Postępy Fizyki” 1987, nr 38, s. 511-534.

przebieg samych procesów fizycznych. Jeśli więc spojrzeć na Rg_{ab} , to rzeczywiście, jeżeli R się zmienia, to i prawa strona równań Einsteina T_{ab} też się zmienia. Z drugiej strony, jeśli T_{ab} się zmienia, to i skalar Ricciego R . W przypadku, gdy stałą kosmologiczną umieścimy po lewej stronie równań pola, tak nie jest, i cokolwiek działałoby się we Wszechświecie i jak zmieniłoby się T_{ab} , to Λ pozostaje stałą! Tak więc T_{ab} nie wpływa na Λ , ale Λ poprzez równania Einsteina wpływa na T_{ab} . Reasumując, obecność stałej kosmologicznej łamie zasadę akcja–reakcja, którą Einstein chciał mieć spełnioną w swojej interpretacji OTW.

W kosmologii relatywistycznej, opartej na zasadzie kosmologicznej, podstawowymi równaniami opisującymi ewolucję Wszechświata są tzw. równania Friedmana na funkcję zwaną czynnikiem skali, która określa, w jaki sposób Wszechświat może ewoluować w czasie kosmologicznym. Jeśli w tych równaniach zastąpić tę funkcję odległością galaktyki o ustalonym położeniu $r(t)$ od hipotetycznego centrum w $r = 0$, to dostaniemy ich newtonowską interpretację.

Z tej analogii skorzystali William McCrea i Edward Milne¹⁶, konstruując model kosmologiczny bez pomocy einsteinowskich równań pola. Milne nigdy nie zaakceptował teorii Einsteina i zaproponował alternatywne podejście do kosmologii na podstawie kilku zasad przyjętych do zbudowania modelu kosmologicznego, który okazał się też szczególnym rozwiązaniem równań Friedmana. Wszelkie próby budowy takich modeli kosmologicznych na gruncie newtonowskiej teorii grawitacji były krytykowane ze względu na brak konsystencji.

Analogia jest czysto formalna. Budując newtonowski model kosmologiczny, wiemy, do czego mamy dojść (standardowy model kosmologiczny). Poprzez odpowiednią interpretację stałych całkowania możemy uzyskać formalną analogię równań. Co więcej, w newtonowskim podejściu do kosmologii Wszechświat posiada centrum, które jest środkiem sfery $r = 0$, na powierzchni której znajduje się rozważana galaktyka, grawitacyjnie oddziałująca z masą $M(r)$ wypełniającą kulę o promieniu r . Wkład ciśnienia jest efektem relatywistycznym, co oznacza, że nie istnieje wpływ żadnego ze składników materii na ewolucję Wszechświata poza pyłem. Innymi słowy, nie ma sposobu wprowadzenia ciśnienia, poza ciśnieniem pyłu, do teorii Newtona.

Wyjątkowość stylu myślenia Einsteina

Einsteina rozumienie i wyjaśnianie Wszechświata było wyjątkowe. Często w badaniach humanistycznych podkreśla się, że w odróżnieniu od badań w naukach ścisłych i przyrodniczych, wymagają one za każdym razem oryginalnego spojrzenia, niepowtarzalnego podejścia i zastosowanych metod. Podobne stanowisko można odnaleźć w pracy badawczej uczonego. Andrzej Staruszkiewicz zestawia podejście do fizyki teoretycznej Einsteina i Paula Diraca. Tych dwóch fizyków łączy myślenie w kategoriach

¹⁶ W.H. McCrea, E.A. Milne, *Newtonian Universes and the curvature of space*, „The Quarterly Journal of Mathematics” 1934, no. 5, s. 73-80.

estetycznych, a nawet traktowanie kryterium estetycznego jako kryterium poprawności teorii naukowej.

Staruszkiewicz rekonstruuje problem, z którym zmierzył się Einstein, w swojej drodze od empiriokrytycyzmu po hipotetyczny racjonalizm. Problem ten w istocie dotyczy relacji między tym, co aprioryczne i aposterioryczne w fizyce teoretycznej. Staruszkiewicz dokonuje pewnej operacjonalizacji tej kwestii, sprowadzając ją do stosunku między światem M – obiektów matematycznych, których własności badamy dedukcyjnie na podstawie zbioru aksjomatów, a światem F – obiektów fizycznych, badanych empirycznie, ale których własności można modelować za pomocą obiektów świata M.

Dokonuje się tego na wiele sposobów, np. w procesie ściśle indukcyjnym, który ilustruje cytat z *Matematycznych zasad filozofii przyrody* Newtona: „Całe zadanie filozofii przyrody polega na tym, żeby ze zjawisk odczytać siły, a następnie ze znajomości sił przewidzieć dalsze zjawiska”¹⁷. A zatem ruch poznawczy dokonuje się na zasadzie zwrotnej relacji między światami F i M. Najpierw w procesie uogólniania od świata F do M, potem – predykcji od M do F.

Metodologia pracy badawczej Einsteina jest radykalnie inna, zgodniejsza z hipotetycznym dedukcjonizmem. W rekonstrukcji Staruszkiewicza przejście od poziomu świata fizycznego (F) do matematycznej formalizacji (M) dokonuje się na podstawie minimalnej liczby faktów, natomiast w przeciwnym kierunku (od M do F) mamy do czynienia z aprioryczną konstrukcją. Staruszkiewicz zwraca uwagę na to, że ta zmiana metodologii dokonała się bardzo świadomie. Warta uwagi jest nie tylko zmiana w procesie stawiania hipotez naukowych, ale także docenianie kryteriów pozaempirycznych w procesie szacowania wartości teorii naukowej, takich jak prostota, piękno, zgodność z danymi obserwacyjnymi. Jako przykład uczonego, który podobnie jak Einstein wręcz faworyzował walory estetyczne równań fizyki, podaje Staruszkiewicz Diraca i w niezwykle sugestywny sposób pokazuje nadrzędność teorii w stosunku do obserwacji:

Najkrócej stanowisko Diraca można podsumować tak: estetyczna (piękna) teoria może być prawdziwa lub fałszywa, o tym decydują obserwacje, natomiast nieestetyczna teoria jest fałszywa, a zgodność z obserwacjami nie ma tu nic do rzeczy¹⁸.

Niezwykle pouczający jest kontekst odkrycia OTW, którego – jak wskazuje Lee Smolin – nie da się zrekonstruować w kategoriach dynamiki rewolucji naukowej w sensie Kuhna. Jest tak, ponieważ pojawienie się nowej teorii grawitacji nie wynikało z kryzysu: czyli występowania anomalii, które wykraczało poza ramy problemów badawczych odnoszących się do teorii Newtona. Zjawiska fizyczne, do których wyjaśnienia stosuje się OTW, w czasie narodzin tej teorii były nieznanne (światło zakrzywione

17 Cyt. za: A. Staruszkiewicz, dz. cyt., s. 151.

18 Tamże, s. 156.

w polu grawitacyjnym, soczewkowanie grawitacyjne, czarne dziury, rozszerzający się Wszechświat czy fale grawitacyjne).

Smolin wskazuje na dwa powody, które mogły skłonić samego Einsteina do poszukiwania nowej teorii: nowa teoria sugeruje nową interpretację zaobserwowanych już zjawisk, nowa interpretacja z kolei umożliwia nowe podejście badawcze pozwalające dokonywać eksperymentów dotychczas nie do pomyślenia. Tym np., co zostało na nowo wyjaśnione, jest równoważność między efektem oddziaływania grawitacyjnego a bezwładnością ciała. Równoważność ta z punktu widzenia teorii Newtona i szczególnej teorii względności była traktowana jako przypadkowa, natomiast w świetle OTW rozumiana była jako konsekwencja einsteinowskiej zasady równoważności.

Amerykański fizyk jest przeciwnikiem poglądu, jakoby główną inspiracją dla Einsteina przy tworzeniu nowej teorii było piękno struktur, które odkrywał w matematyce. Wskazuje na to, że nie był on wybitnym matematykiem, nie pracował sam, lecz adaptował struktury matematyczne, by wyrazić intuicje fizyczne (Marcel Grossman, Michael Besso). Matematyka przestrzeni zakrzywionych znana była i uprawiana już od drugiej połowy XIX wieku; Einstein w istocie był pierwszym, który użył jej do opisu układów fizycznych. Smolin przedstawia swoje wrażenia z lektury autentycznych notatek uczonego z prac nad OTW: ukazują one, z jakim mozołem dochodził do ostatecznej postaci teorii. Można według wniosków Smolina pokusić się nawet o podział na dwa okresy w życiu twórcy OTW, biorąc za podstawę metodologię badań:

Od wczesnego Einsteina uczymy się pracy wychodzącej od zasad fizycznych i eksperymentów myślowych, po rozwój naszych intuicji fizycznych. Po roku 1919 Einstein zaczął ignorować swoją wyjątkową siłę i podążył za inną metodologią, bazującą na matematycznej estetyce¹⁹.

Wnioski Smolina dotyczące unikalności Einsteinowskiego podejścia do fizyki są następujące. Zadawał on inne pytania niż jemu współcześni. Wynikało to przede wszystkim z tego, że dążył zawsze do uzyskania spójnej wiedzy o świecie fizycznym, który starał się opisywać. Był wyczulony na sytuacje, w których zjawiska nierozróżnialne eksperymentalnie mają kilka różnych wyjaśnień. To zawsze było dla niego znakiem, by szukać głębszego rozumienia badanej rzeczywistości. Prostota, której szukał Einstein, polegała nie na matematycznej estetyce równań, ale na minimalnej liczbie przyjętych założeń i na elegancji sposobu wyjaśnienia. Przykładem jest szczególna teoria względności (STW), której piękno polega na szukaniu i wyrażeniu strukturalnej koherencji między dwoma założeniami: względnością układów inercjalnych i stałością prędkości światła. „Nie wynalazł on czwartego wymiaru ani czasoprzestrzeni”²⁰. Wszelkie szczególne koincydencje wzbudzały podejrzenia u Einsteina. Nade wszystko szukał spójności w obrazie świata.

19 L. Smolin, *Lessons from Einstein's 1951 discovery of general relativity*, arXiv:1512.07551v1.

20 Tamże, s. 12.

Podsumowanie

Albert Einstein był uczonym, któremu nie brakowało odwagi myślenia. Stanął przed zadaniem zrozumienia kategorii czasu i przestrzeni, które były dobrze określone w teorii Newtona. Te kategorie odpowiadały naszym intuicjom fizycznym tutaj na Ziemi. Odwaga myślenia, o której pisze Barbara Skarga, pozwoliła mu poddać rewizji kategorii czasu i przestrzeni. Newtonowskie myślenie o tych kategoriach jest bliskie temu, co określamy w filozofii mianem substancjalnej koncepcji czasu i przestrzeni. Natomiast myślenie w kategoriach relatywistycznych jest bliskie Leibnizjańskiej koncepcji czasu i przestrzeni, rozumianych jako pewne relacje.

Myślenie w kategoriach relacyjnych o zjawiskach fizycznych wymaga wysiłku intelektualnego, jak to można było zobaczyć na przykładzie genezy idei ekspansji Wszechświata. Nasza intuicja fizyczna, zdobywana na podstawie obserwacji na Ziemi, faworyzuje ekspansję Wszechświata jako kinematyczny efekt lokalny. Jest to efekt ucieczki galaktyk na tle sztywnej czasoprzestrzeni, w której czas i przestrzeń są rozdzielone. O wiele trudniej jest wyjaśnić ekspansję Wszechświata w kategoriach relatywistycznych, chociaż jest to jedyna poprawna interpretacja. Musimy tu przede wszystkim myśleć o czasoprzestrzeni jako bycie realnym, o naturze fundamentalnej, do którego odnoszą się bezpośrednio same prawa fizyki, będące drogowskazem naszego myślenia o świecie fizycznym.

Autor OTW był też twórcą pierwszego modelu kosmologicznego, który stanowił rozwiązanie jego równań dla grawitacji przy założeniu zasady kosmologicznej. Przyjmując, że Wszechświat jest jednorodny i izotropowy w skali kosmologicznej oraz że jest zamknięty (stosunki geometryczne są analogiczne jak na powierzchni trójwymiarowej sfery), znalazł on statyczne rozwiązania dla równań, które opisywały jego zdaniem nasz Wszechświat. Uczony był zanurzony w pewnym zastanym obrazie świata, który wydawał się konstrukcją statyczną. Dzisiaj powiedzielibyśmy: w pewnym neonewtonowskim obrazie świata. Ten obraz świata, kształtowany przez astronomię, był statyczny, a całym Wszechświatem była Droga Mleczna. Nie zdawano sobie jeszcze sprawy, że niektóre z obserwowanych mgławic to obiekty pozagalaktyczne.

Einstein jako fizyk chciał opisać Wszechświat, który go otacza, a nie zajmować się bogactwem rozwiązań jego równań, które w generycznym przypadku są oczywiście niestyczne. Smolin zauważył, że jeśli twórca OTW tego nie widział, to nie był geniuszem²¹. Taki punkt widzenia wynika z błędnej oceny Einsteina, który był fizykiem, a nie matematykiem. Możemy to wyrazić także w taki sposób: równania rozwiązują tak fizycy, jak i matematycy. Jest jednak różnica w ich podejściu. Ci pierwsi wiedzą więcej o warunkach początkowych i brzegowych dla tych równań. Einsteina nie interesowały różne rozwiązania dla różnych parametrów, dla różnych warunków początkowych, tylko takie, które opisują nasz wyjątkowy Wszechświat, w którym żyjemy, a ten jawił mu się jako statyczny. Był doskonałym fizykiem, nie wyobrażał sobie dobrej fizyki bez czerpania inspiracji z filozofii, która była jednoznacznie realistyczna.

21 L. Smolin, *The Trouble with Physics*, New York 2006.

Einstein odszedł od koncepcji stałej kosmologicznej, która dawała matematyczne uogólnienie jego równań, ponieważ nie spełniała ona kryterium ich prostoty (wspomniana zasada akcji–reakcji)²². Uczony chciał zrealizować w swojej teorii tzw. zasadę Macha. Za jedną z jej wersji można przyjąć istnienie jedno-jednoznacznej odpowiedniości pomiędzy rozkładem mas (prawa strona równań) a geometrią (lewa strona jego równań). Ze stałą kosmologiczną jest problem, ponieważ można ją przesunąć z lewej strony na prawą stronę równania, a to znaczy, że nie wiadomo, gdzie ona ma swoje naturalne miejsce – czy ma być członem geometrycznym, czy też źródłem energii pola grawitacyjnego.

Fizycy wierzą (a Einstein zwykł mawiać, że są to ostatni wierzący na Ziemi), że Wszechświat, który istnieje (ogólniej: układ fizyczny), powinien charakteryzować się pewnym typem stabilności, tzn. powinien być odporny na wpływ małych zaburzeń. Jest to jakby gwarancja jego istnienia jako układu fizycznego. Tę własność powinien dziedziczyć model tego Wszechświata. Tymczasem Arthur Eddington pokazał *explicitie*, że statyczny Wszechświat Einsteina jest niestabilny ze względu na małe zaburzenia materii, która jest obecna w jego modelu. To był naszym zdaniem kluczowy argument za odejściem Einsteina zarówno od stałej kosmologicznej, jak i od koncepcji statycznego rozwiązania jako modelu realnego Wszechświata.

Odwaga myśli Einsteina polegała na tym, że dokonał ekstrapolacji teorii grawitacji do największego układu fizycznego, jakim jest Wszechświat. Było to możliwe dzięki hipotezie zasady kosmologicznej, i to ona pozwoliła mu na zbudowanie efektywnej teorii kosmologicznej działającej w największej możliwej skali.

Widzimy zatem, jak w kosmologii i ogólnie w fizyce ważną rzeczą są idee, a te często wyrastają z metafizyki. W przypadku Einsteina jego teorie fizyczne z jednej strony mają implikacje dla filozofii (metafizyki), a z drugiej – wywodzą się z filozofii. To wydaje się charakterystyczne dla głębokich idei fizycznych, które kierują naszym myśleniem o otaczającym nas świecie fizycznym, ale nie tylko w nauce. Einstein ma swoje miejsce tak w fizyce, jak i w filozofii – jego nazwisko znajdujemy chociażby w podręczniku Władysława Tatarkiewicza do historii filozofii. Jego myślenie jest bardzo indywidualne, a tworzone przez niego koncepcje – niezwykle oryginalne. Odkrycia mają wymiar utylitarny (odkrycie praw efektu fotoelektrycznego czy też ruchów Browna), ale mają też charakter czysto poznawczy, jak w przypadku kosmologii. Wywodzą się one z poczucia harmonii świata w różnych skalach, rządzonej przez obiektywne prawa. Odkrycia Einsteina nie kończą się na teorii grawitacji. Miał on wielki wkład do innych działów fizyki. Einstein był fizykiem, który potrafił się wielokrotnie wycofywać ze swoich koncepcji pod naporem argumentów. Zbudował niezwykle oryginalną teorię grawitacji, sprowadzając ją do geometrii, ale miał świadomość ograniczoności idei geometryzacji, która jest heurystycznie płodna. Nie chciał zredukować oddziaływań do geometrii, a nawet nie wierzył w tę ideę, jak argumentują niektórzy badacze.

Dla Einsteina Wszechświat był obiektem fizycznym, a nie matematycznym. Za ważne uznawał intuicje fizyczne, sama zaś matematyka była dla niego językiem opisu

22 H. Nussbaumer, dz. cyt.; C. O’Raifeartaigh, B. McCann, W. Nahm, S. Mitton, dz. cyt.

jego intuicji fizycznych. To jest dobrze widoczne na przykładzie zasady kowariantności, będącej postulatem idei natury fizycznej. Wedle tej zasady układ współrzędnych, którym się posługujemy, jest czymś nieistotnym w opisie zjawisk fizycznych. Zasada ta niejako obiektywizuje zjawisko fizyczne, wyodrębniając jego istotę z naszego opisu. Dzisiaj nazywa się ją zasadą niezależności zjawisk od tła. Wciąż jest ona uważana za niezbędną w konstrukcji kwantowej teorii grawitacji. Z punktu widzenia estetycznego teorię grawitacji Einsteina określa się mianem pięknej. Jan Such podaje, na czym owo piękno polega²³. W jego strukturze kluczową rolę odgrywa zasada niezależności od tła (*background independence*) ze swoją prostotą. W obu przypadkach, mechaniki Newtona i ogólnej teorii względności, kategorie czasu i przestrzeni wyrastają z filozofii.

Streszczenie

W niniejszych rozważaniach dokonujemy historycznej i metodologicznej charakterystyki prac Alberta Einsteina nad ogólną teorią względności (OTW) oraz badamy ontologiczne implikacje tej teorii dla nowego postrzegania kategorii przestrzeni i czasu (czasoprzestrzeni), które stało się przyczyną rewolucji w stylu myślowym nie tylko w naukach ścisłych, lecz także w całej kulturze europejskiej. Zawężamy nasze refleksje do zagadnienia modelu kosmologicznego i pokazujemy, że Einstein z jednej strony sam był zakorzeniony w newtonowskim sposobie myślenia, który jest źródłem paradoksów i nieporozumień dotyczących podstawowych pojęć, jakimi operuje teoria grawitacji, a z drugiej – z ogromną badawczą odwagą poza nie wykraczał, tworząc nie tylko nową teorię, ale także nową ontologię. Określamy w szczególności, na czym polegało realistyczne stanowisko twórcy OTW w odniesieniu do czasoprzestrzeni oraz jak Einstein rozumiał kryterium prostoty, którą osiąga nie dzięki estetyce równań matematycznych, ale dzięki minimalnej liczbie przyjętych założeń i elegancji sposobu wyjaśnienia.

The singularity of Albert Einstein's general relativity theory and his thought style

Summary

The study characterises a historical and methodological origin of General Relativity (GR) and its ontological implications concerning the new perception of space and time (space-time). We argue that the very change in thinking about space-time is in fact a change of thought style (in the Fleckian sense). Based on a case study of a cosmological model, we demonstrate that Einstein himself was firstly deeply ingrained in Newtonian style of thinking, which is even nowadays the source of many paradoxes and misunderstandings about the conceptual framework of the new theory (GR), but eventually created not only a new theory of gravitation but also a new ontology of space-time. From the standpoint of philosophy of science we define the core of Einstein's realistic interpretation of space-time in GR and his specific notion of the simplicity criterion based not upon the form of mathematical apparatus but on a minimal number of principal assumptions and the elegance of explanation.

23 J. Such, *Na czym polega piękno ogólnej teorii względności*, „Studia Metodologiczne” 2014, nr 33, s. 45-62.

LINGWISTYKA

MATEUSZ KOWALSKI

Przestrzenność czasu (rozważania lingwosemiotyczne)

1. Teoretyczne uzasadnienie kierunku badań

Przedmiotem mojego zainteresowania jest czas kognitywny, będący jedną z funkcji językowego obrazu świata. Rozważania nad semantyką kognitywną, zjawiskiem kategoryzacji etc. stały się dziś integralną częścią badań interdyscyplinarnych dotyczących natury ludzkiego umysłu, znanych jako *cognitive science*. W ich ramach prowadzone są szczególnie badania nad reprezentacjami czasu w centralnym układzie nerwowym, psychicznym poczuciem upływu i parcelacji czasu, wreszcie nad mechanizmami i sposobami jego konceptualizacji, kategoryzacji i semantyzacji¹. Jako lingwista koncentruję się przede wszystkim na ostatnim z wymienionych spektrów badawczych.

Pojęcie językowego obrazu świata jako jedno z centralnych w językoznawstwie kognitywnym doczekało się we współczesnej lingwistyce polskiej przynajmniej trzech odmiennych z metodologicznego punktu widzenia interpretacji. W klasycznym już ujęciu, zaproponowanym w latach 70. ubiegłego stulecia, językowy obraz świata jest „odbiciem świata w danym języku narodowym”². Tak zdefiniowane pojęcie, pochodzące z *Encyklopedii wiedzy o języku polskim*, jest z przyjętego przeze mnie antropocentrycznego punktu widzenia pełne niejasności. Na czym bowiem polega „zasada”

1 Interesujące badania w tym aspekcie przeprowadził Czesław Nosal w ramach projektu pt. *Umysłowe reprezentacje czasu – wymiary, struktura, konsekwencje regulacyjne* (5HO1FO18).

2 W. Pisarek, *Językowy obraz świata*, w: *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1978, s. 143.

czy „mechanika” metaforycznego **odbicia świata** (czyli czego?) w **języku narodowym** (abstrahując w tym miejscu od problemów ontologicznego statusu tzw. języka narodowego czy ogólnego)? Jak ma się to stwierdzenie do jego niejednorodności (przejawiającej się w rozmaitych typach dyskursu, odmianach regionalnych, zawodowych, środowiskowych, pokoleniowych czy wreszcie osobniczych, idiostylistycznych)?

Inne z popularnych dziś ujęć traktuje językowy obraz świata jako „zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie”³. Co istotne: „Słowa nie odwzorowują rzeczy fotograficznie, lecz «portretują» je mentalnie”⁴. Większość znanych mi koncepcji „interpretacyjnych” przyjmuje jednak – w duchu ontologicznego realizmu⁵ – nie tylko pogląd o odniesieniu znaku językowego do rzeczywistości pozapodmiotowej, lecz także o realnym istnieniu językowego obrazu świata, będącego wytworem **społecznej świadomości**. I właśnie to ostatnie stwierdzenie sprzeczne jest z przyjętym przeze mnie punktem widzenia, w myśl którego akt świadomości przysługuje wyłącznie jednostce, a nie społeczeństwu.

Dlatego też najbliższa mojemu rozumieniu językowego obrazu świata jest konstruktywistyczna koncepcja Michaela Fleischera⁶ oraz pragmatyczno-funkcjonalna teoria Olega Leszczaka⁷. Przede wszystkim obaj badacze pojmują rzeczywistość jako ogół możliwego doświadczenia, a zatem w duchu kantyzyzmu. Leszczak zakłada, że na obraz świata jednostki składa się szereg funkcji ukształtowanych na drodze indywidualno-społecznej działalności doświadczeniowej (zakłada się tu dualizm ontologiczny i poznawczy). Podobnie Fleischer podkreśla czynnik „intersubiektywny” wpływający na kształt konstruktów (indywidualnych obrazów świata) generowanych i manifestowanych przez systemy w ramach tzw. drugiej rzeczywistości (świata konstruktów społecznych, których obszar bytowania wyznacza tzw. osobowość ludzka).

Antropocentryczny punkt widzenia zmusza do stwierdzenia, że językowy obraz świata jest jedną z funkcji doświadczenia konkretnej jednostki ludzkiej. Rzecz jasna, by nie popaść w solipsyzm, konieczne jest wyjaśnienie, że kształtuje się on na drodze społecznej działalności owej jednostki (Leszczak mówi tu o funkcjach społecznego i kulturowego doświadczenia). Należy jednak podkreślić, że tak definiowany językowy obraz świata nie może być tożsamy z pojęciem językowego obrazu świata jako konstrukcji naukowej, uznawanej *als ob* za ogólny, społeczny czy zbiorowy obraz rzeczywistości. Jest to istotna uwaga natury metodologicznej, która wskazuje (całkiem słusznie), że dokonując analizy konceptualnej leksykalnego pojęcia czasu na podstawie materiału zgromadzonego w słownikach języka polskiego, będę traktował

3 J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. tenże, Lublin 1990, s. 110.

4 Tamże.

5 Warto zwrócić tu uwagę na artykuł R. Grzegorzczkowskiej *Kognitywne ujęcie znaczenia a problem realizmu filozoficznego*, w: *Język a kultura*, t. 8: *Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*, red. I. Nowakowska-Kempna, Wrocław 1999.

6 M. Fleischer, *Obraz świata. Ujęcie z punktu widzenia teorii systemów i konstruktywizmu*, w: *Język a kultura*, t. 13: *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 56.

7 O. Leszczak, *Krytyka doświadczenia etnicznego*, Katowice 2014.

je nie jako źródło obiektywnej wiedzy o znaczeniu językowym, ale jako teksty kultury, poprzez które manifestuje się obraz świata ich redaktorów. To właśnie oni poddali zebrany materiał leksykograficzny indywidualnej segregacji, interpretacji, a wreszcie ostatecznemu uspojnieniu. Co więcej, dokonali tego, opierając się na własnym obrazie świata i kompetencji kulturowej. Wygłoszony tu pogląd nie jest oczywiście odosobniony. Również Jerzy Bartmiński i Wojciech Chlebda uznają słowniki za „podmiotowe narracje o rzeczywistości danego języka, narracje wynikłe z określonego typu wiedzy, postawy światopoglądowej i przekonań danego autora (leksykografa), zwykle charakterystycznych dla dominujących w danym miejscu i czasie nurtów myślowych”⁸. O ile jednak Bartmiński i Chlebda zakładają istnienie manifestującego wspólny obraz świata podmiotu zbiorowego, o tyle przyjęte przeze mnie stanowisko metodologiczne, o czym już wspominałem, taką możliwość odrzuca.

Kolejnym problemem metodologicznym, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest określenie kierunku oglądu relacji pojęcie – forma językowa. Może on bowiem decydować o przyjęciu lub odrzuceniu koncepcji polisemii (na rzecz monosemii/homonimii).

W badaniach lingwistycznych są dwa główne kierunki analizy leksykalnej – semazjologiczny (rozpatrujący znaczenie od strony formy) oraz onomazjologiczny (rozpatrujący interesującą nas relację od strony pojęć wiążących się w sposób systemowy z daną formą). W polskich opracowaniach naukowych przeważa zdecydowanie podejście semazjologiczne. Okazuje się jednak, że współczesne eksperymentalne badania neuro- i psycholingwistyczne (psychosemantyczne) opowiadają się za odrzuceniem koncepcji polisemii⁹. Dzięki zastosowaniu technik umożliwiających pomiar latencji (czasu reakcji na bodźce językowo-mowne oraz ich ulokowania w mózgu) wykazano, że w „słowniku mentalnym” istnieje raczej wiele słów/struktur jednoznacznych niż mniej wieloznacznych. System leksykalny zatem jest najprawdopodobniej zorganizowany w sposób monosemiczny (niepolisemiczny).

Zjawisko polisemii podawane jest w wątpliwość również na gruncie lingwistyki ogólnej i porównawczej, o czym wyraźnie świadczą badania prowadzone przez Martynę Król¹⁰. Badaczka wskazuje, że jednostki powszechnie opisywane jako polisemiczne są *de facto* homonimami, które z pragmatycznego punktu widzenia można przyporządkować do jednej z czterech wyodrębnionych grup homonimii: socjolektalnej, dyskursywnej, etnojęzykowej bądź idiosylistycznej¹¹.

Przyjmując stanowisko onomazjologiczne, dokonam w dalszej części artykułu wstępnej selekcji pojęć, które wchodzi w relację z formą językową CZAS, by następnie pochylić się nad problemem postawionym w temacie – przestrzennym postrzeganiem pojęcia czasu.

8 J. Bartmiński, W. Chlebda, *Problem konceptu bazowego i jego profilowania – na przykładzie polskiego stereotypu Europy*, „Etnolingwistyka” 2013, t. 25.

9 T. Nowak, *Badania eksperymentalne w zakresie semantyki języka naturalnego. Przyczynek do dyskusji nad realnością psychologiczną hipotez lingwistycznych*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 1 (19).

10 M. Król, *Typologia homonimii językowej w aspekcie onomazjologiczno-dyskursywnym*, Kielce 2014.

11 Taż, *Typologia homonimii językowej z punktu widzenia pragmatyki*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2014, t. 39, s. 143-149.

2. Metoda badania językowego obrazu czasu

Analiza konceptualna jako proponowana przeze mnie metoda badań semantyki CZASU będzie – o czym już wspomniałem – próbą ustalenia stosunku semiotycznego między dwiema stronami konstytuującymi znak językowy: formalną i konceptualną. Jest oczywiste, że ani forma, ani pojęcie nie mają same w sobie natury semiotycznej. Znaczenie jest konstytuowane dzięki szeregom powiązań (relacji/funkcji) między siatką pojęciową oraz formalną. Na tę zależność zwracał już uwagę Ferdinand de Saussure, odnotowując w swoich szkicach, że znak językowy należy pojmować jako: a) **pewną formę** odniesioną do b) **pewnego znaczenia** (odniesionego do pewnej formy) oraz c) **ogół różnic między formami** wzajemnie odniesiony do d) **ogółu różnic między znaczeniami**¹².

Nie sposób tu pominąć kilku słów objaśnienia dotyczącego struktury pojęcia (które, jako pojęcie leksykalne, staje się elementem językowego obrazu świata danej jednostki).

Z przyjętego przeze mnie punktu widzenia pojęcie jest funkcją konstytuowaną w wyniku wzajemnego oddziaływania (wpływu) dwóch uzupełniających się płaszczyzn: kategoryalnej (sieci relacji podobieństwa zorganizowanej w sposób hiponimiczny – od pojęć zakresowo węższych do pojęć zakresowo szerszych) oraz referencyjnej (skoncentrowanej wokół relacji styczności, mającej tym samym charakter polowy)¹³.

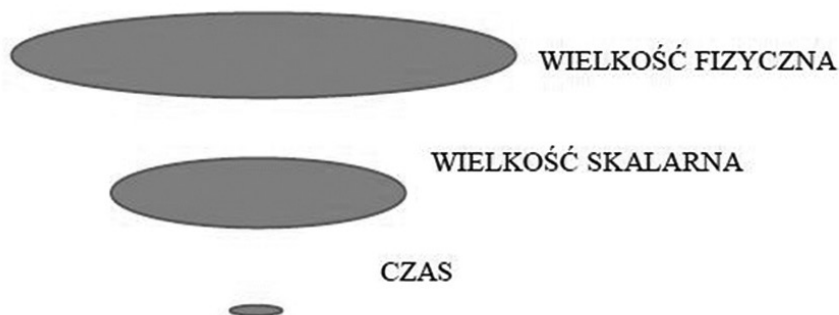
Jak z tego punktu widzenia przedstawiają się pojęcia wchodzące w relację z formą językową CZAS? Aby odpowiedzieć na to pytanie, dokonajmy na wstępie podstawowego rozróżnienia na **potoczne** i **niepotoczne** (specjalistyczne, naukowe, filozoficzne) rozumienie tej (a raczej tych) kategorii.

Chyba nie popełnię błędu, twierdząc, że najbardziej prototypową dyscypliną naukową, która od stuleci zgłębia naturę czasu, jest (przynajmniej w naszym potocznym wyobrażeniu) fizyka. Dla naukowca zdającego sobie sprawę z konieczności rozróżnienia sfery dyskursywnej (terminologicznej) i konceptualnej (pojęciowej) czas jest etykietą, pod którą kryją się różnorodne pojęcia naukowe. Dlatego też jest on czymś innym w ujęciu Newtona, a czymś innym w dwudziestowiecznej koncepcji Einsteina. Dla przedstawicieli fizyki klasycznej czas jest przede wszystkim wielkością skalarną, współistniejącą wraz z innymi wielkościami o podobnym, skalarnym charakterze (jak energia czy masa), choć od nich niezależną. Dla zwolenników paradygmatów inspirowanych ogólną teorią względności termin ten odnosi się raczej do wektora, czwartego wymiaru czasoprzestrzeni.

Z semantycznego punktu widzenia czas jako pojęcie wywodzące się z fizyki klasycznej znajdzie się zatem w hiponimicznym stosunku z WIELKOŚCIĄ SKALARNĄ oraz WIELKOŚCIĄ FIZYCZNĄ (hiperonimem tejże kategorii semantycznej). Płaszczyznę kategoryalną pojęcia ukazuje rys. 1.

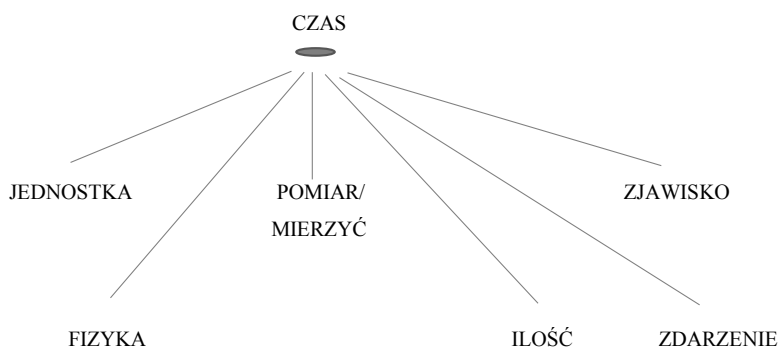
12 F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, przeł. M. Danielewiczowa, Warszawa 2004, s. 54.

13 Szczegółowy opis kategoryalno-referencyjnej struktury pojęcia można znaleźć w pracy O. Leszczaka *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь 1996.



Rys. 1

Jeśli chodzi o płaszczyznę referencyjną (połową), to utworzą ją choćby relacje styczności z pojęciami przedstawionymi na rys. 2.

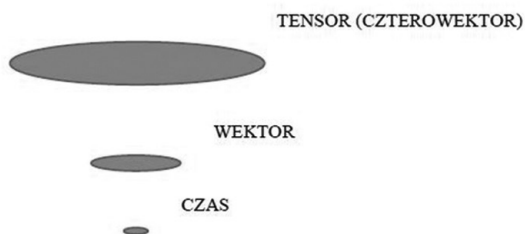


Rys. 2

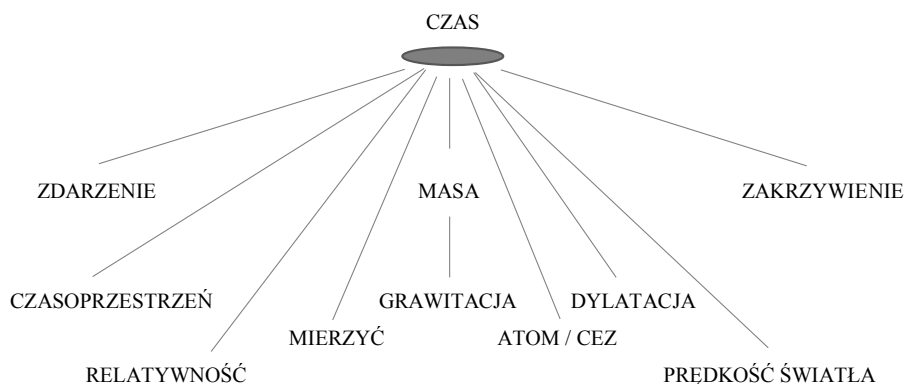
Jak już wspomniałem, w Einsteinowskiej ogólnej teorii względności czas definiowany jest zgoła inaczej. Nie jest już wielkością odrębną od przestrzeni, nie ma też uniwersalnej natury (jak wyobrażał to sobie Newton). Czas i przestrzeń stanowią tu wspólny „horyzont” wszelkich zdarzeń, organizują tzw. czterowektor (czasoprzestrzeń). Bieg czasu nie jest już postrzegany autonomicznie. Pozostaje on pod niebagatelnym wpływem grawitacji, masy ciał (stąd właśnie zjawisko dylatacji czasu; zob. rys. 3, s. 58).

Sieć relacji podobieństwa utworzą powiązania przedstawione na rys. 4 (s. 58) i wiele innych związków z pojęciami specjalistycznymi, które złożą się na tę kategorię.

Okazuje się zatem, że – z punktu widzenia przyjętych przeze mnie założeń analizy semantycznej – na gruncie nowożytnej i współczesnej fizyki mogą funkcjonować przynajmniej dwa pojęcia łączące się z formą językową CZAS. Owe połączenia tworzą tym samym dwie homonimiczne jednostki leksykalne właściwe dwóm paradygmatom



Rys. 3



Rys. 4

opisu rzeczywistości (chciałoby się rzec za Kuhnem – właściwe dwóm odmiennym światom).

Nie powinna dziwić też wielość podobnych połączeń homonimicznych funkcjonujących w ramach języka potocznego (jak również w naszym codziennym, potocznym myśleniu). Wystarczy przyjrzeć się hasłom zawartym w *Internetowym słowniku języka polskiego PWN*¹⁴, by przekonać się, że CZAS jest formą wchodzącą w relację z przynajmniej czterema pojęciami leksykalnymi, które można uznać za niespecjalistyczne:

CZAS

1. «nieprzerwany ciąg chwil»
2. «okres, pora, gdy coś jest wykonywane lub coś się dzieje»
3. «chwila, moment, pora»
4. «stosowna, właściwa pora na coś»
5. «sposób obliczania, wyznaczania czasu»
6. «kategoria i forma gramatyczna czasownika»
7. daw. «pogoda»

¹⁴ Zob. <https://sjp.pwn.pl/>.

CHWILA

1. «krótki odcinek czasu»
2. «pewien okres, czas, pora»

MOMENT

1. «bardzo krótki odcinek czasu»
2. «pewien odcinek czasu wyodrębniony ze względu na ważne wydarzenia»
3. «fragment czegoś, co ma jakiś przebieg w czasie»
4. «wielkość stosowana w mechanice bryły»

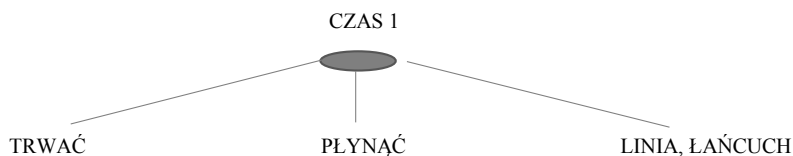
PORA

1. «okres, w którym coś się dzieje lub jest wykonywane; też: czas trwania czegoś»
2. «czas odpowiedni na coś»

OKRES

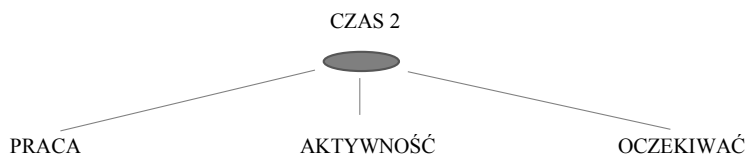
1. «czas trwania czegoś»
2. «przedział czasowy, wyodrębniony w dziejach ze względu na jakieś ważne wydarzenia historyczne, kulturalne itp.»
3. «część roku szkolnego, po której zakończeniu następuje ocena uczniów»
4. *zob.* miesięczka
5. «czas, w którym ma miejsce jakieś zjawisko cykliczne i po jego upływie powtarza się jego przebieg»
6. «odcinek czasu w historii Ziemi, będący częścią ery»
7. jęz. «zdanie wieloczłonowe, będące całością znaczeniową, intonacyjną i retoryczną»
8. «część utworu muzycznego, będąca całością pod względem melodii, harmonii, rytmu itp.».

Spośród siedmiu definicji słownikowych cztery pierwsze organizują się prawdopodobnie wokół dwóch zbliżonych kategorii pojęciowych, gdzie CZAS 1 (definicja 1, zob. rys. 5) wiąże się z wyobrażeniem czasu niezależnego od ludzkiego działania, a także z potocznym obrazem jego struktury (ciągu chwil), „kształtu”.



Rys. 5

CZAS 2 (definicje 2, 3 i 4, zob. rys. 6) łączy się raczej (na zasadzie relacji podobieństwa) z pojęciami związanymi z ludzką, codzienną aktywnością, czymś, co jej niejako towarzyszy, co ją wyznacza, mierzy i opisuje.



Rys. 6

Definicja piąta wskazuje na odrębną kategorię pojęciową CZAS 3, w której obszarze kategorialnym znajdują się takie pojęcia (hiponimiczne) jak: *sekunda, minuta, godzina, doba, dzień* itd., natomiast w polu referencyjnym odnajdziemy relacje styczności z pojęciami: *zegar, mierzyć, czekać, planować* itd.

CZAS 4 – zdefiniowany jako kategoria gramatyczna – jest pojęciem specjalistycznym, dlatego też nie zostanie wzięty tu pod uwagę. Jeśli zaś chodzi o ostatnią z wymienionych powyżej definicji, należy potraktować ją jako składową odrębnej kategorii POGODA.

3. Przestrzenne wyobrażenie czasu

Definicje hasel słownikowych wskazują, że o czasie mówimy i myślimy często tak, jak o obiektach (przedmiotach materialnych) istniejących w sposób przestrzenny. Czas jest **miejszem, w którym** zachodzą pewne zdarzenia, ma on swoje **części**, dokonuje się jego **podziału**. Jest **ciągami** chwil, które możemy **wyodrębnić** (jak część z całości) lub **dzielić** na mniejsze **odcinki i fragmenty**.

Nasze codzienne rozmowy i czytane przez nas teksty pełne są połączeń wyrazowych typu: zrobić coś **we** właściwym **czasie**, gotować **około godziny**, wrócić **po kwadransie**, wyjść **przed minutą** itd. Codziennosc dostarcza też szeregu innych przykładów (często uwarunkowanych neuropsychologicznie, ale i kulturowo), które potwierdzają związek wyobrażeń temporalnych z przestrzennymi. Wystarczy narysować na tablicy tzw. strzałkę czasu, by zwrócić uwagę, że zwykle przebiega ona od lewej do prawej strony, przy czym strona lewa kojarzona jest z przeszłością, natomiast prawa – z przyszłością (u osób leworęcznych bywa niekiedy odwrotnie, o czym wspomina Alina Wiercińska w artykule *O subiektywnym mierzeniu czasu*¹⁵).

Warto zwrócić też uwagę na związek wyobrażeń tensów z kierunkami przestrzennymi: tył – przód (przed – za). Nasza kompetencja kulturowa każe nam zwykle utożsamić tył z przeszłością, a przód – z przyszłością. Okazuje się jednak, że trudno to uznać za regułę. Wśród niektórych plemion Indian andyjskich jest dokładnie odwrotnie – przód kojarzony jest z przeszłością, a tył – z przyszłością. Jedno ze znanych mi wyjaśnień tego zjawiska kulturowego mówi o związku przestrzennej percepcji tensów z rytualnym tańcem deszczu, gdzie starszyzna (a więc przeszłość) stoi zawsze

15 A. Wiercińska, *O subiektywnym mierzeniu czasu*, „The Peculiarity of Man” 2004, vol. 9, s. 375.

z przodu szeregu, natomiast pokolenie najmłodsze (czyli przyszłość) ma swoje miejsce za plecami dorosłych¹⁶.

Z badań nad kulturotwórczą rolą poczucia czasu, które przedstawił w jednej ze swych prac Mateusz Wierciński¹⁷, wynika, że „przestrzenne” wyobrażenia czasu kształtowane na drodze społeczno-kulturowego doświadczenia stają się podstawą dla antropologów do dokonania podziału kultur na monochroniczne i polichroniczne. Pierwsze postrzegają zwykle czas jako ciągnącą się wstęgę, linię, jako płynącą w dal rzekę, w odniesieniu do których często nie myśli się o powtarzalności czy odwracalności biegu zdarzeń. Dla drugich natomiast właściwe jest wyobrażenie czasu jako punktu bądź koła, gdzie bieg zdarzeń nie ma układu chronologicznego, lecz ich hierarchiczne porządki mogą ze sobą współwystępować, współlistnieć.

Jednak niezależnie od typu kultury czas – bądź to jako linia, bądź jako punkt, koło czy spirala – znów ma przestrzenną, geometryczną naturę. Okazuje się również, że wyjaśnienie przestrzennego ujęcia zjawisk procesualnych nie jest wcale rzeczą prostą, ale wymagającą szeregu interdyscyplinarnych badań porównawczych.

4. Próba wyjaśnienia przestrzennego ujęcia czasu

Nie tylko psychologia, lecz także lingwistyka kognitywna, dostarcza wyjaśnienia substancjalizacji pojęcia czasu. W *Lingwosemiotycznej teorii doświadczenia*¹⁸ Oleg Leszczak – na podstawie estetyki transcendentalnej Kanta – wyodrębnił dwa fundamentalne pojęcia ontyczne (a więc „organizujące” nasz ludzki obraz świata). Oba należy też traktować jako pochodne Kantowskich form apercepcji. **Proces** będzie zatem pochodną czasu, natomiast **substancja** – pochodną przestrzeni. Relacjonizm znajdujący się u podstaw lingwosemiotycznej teorii polskiego badacza każe jednak traktować proces i substancję nie tylko jako formalno-strukturalne zasady organizacji ludzkiego doświadczenia, lecz przede wszystkim jako relację, której przypisuje się tu nadrzędną funkcję systemotwórczą¹⁹. Proces będzie relacją (jakościową lub ilościową) przynajmniej dwóch substancji, natomiast substancja – relacją przynajmniej dwóch procesów. Istotne jest zatem poddanie obu pojęć wzajemnej dystrybucji. Substancja jest bowiem tym, co podlega procesowi, natomiast proces w świetle objaśnianej tu koncepcji nie tylko konstytuuje substancję, lecz także jest jej podstawową cechą. Dzięki wzajemnej relacji obu fundamentalnych dla naszego obrazu rzeczywistości pojęć możliwa jest „implikacja” pojęć wtórnych – podmiotu i przedmiotu, istnienia i nieistnienia, zmiany i tożsamości, aktu i stanu, czynności i bierności. Co więcej, dzięki owemu „splotowi” relacji funkcjonujących w ramach społeczno-kulturowej działalności jednostki kreowany jest obraz czasu i przestrzeni jako szeregu wtórnych pojęć składających się

16 M. Wierciński, *Kilka refleksji nad kulturotwórczą rolą poczucia czasu*, „The Peculiarity of Man” 2004, vol. 9, s. 183-194.

17 Tamże.

18 O. Leszczak, *Lingwosemiotyczna teoria doświadczenia*, t. 1, Kielce 2007.

19 Por. tenże, *Problem czasu w semiotyce: idiosynchronia – diachronia – panchronia*, „The Peculiarity of Man” 2004, t. 9, s. 301-330.

na strukturę kognitywną naszego umysłu (których jednak nie należy mylić z czasem i przestrzenią jako czystymi formami apercpcji).

Jak zatem zobrazować związek formy czasu i przestrzeni z pojęciami procesu i substancji (wraz z szeregiem pojęć pochodnych)?

Za substancję w ludzkim obrazie świata uznaje się wszystko to, co poprzez funkcjonalną korelację wiąże się ze spostrzeżeniami przestrzennymi. Zatem każda substancja charakteryzuje się jakąś lokalizacją przestrzenną (realną lub wyobrażoną). To samo dotyczy pojęcia procesu. Wszystko, co funkcjonalnie koreluje z przeżyciami czasowymi, jest przez człowieka pojmowane jako proces. Dlatego można też powiedzieć, że procesem jest to, co ma charakter czasowy²⁰.

Przedstawiony powyżej materiał językowy pokazuje jednak, że myślenie o charakterze przestrzennym wkracza w obszar myślenia temporalnego (ale nie odwrotnie).

Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedzi można szukać zarówno w rozważaniach natury filozoficznej, jak i w badaniach prowadzonych w ramach nauk szczegółowych. Przychodzi mi na myśl stwierdzenie Kanta, według którego czas, jako czysta forma apercpcji, jest „regulatorem” doświadczenia wewnętrznego, z kolei przestrzeń pozwala nam regulować zewnętrzne doświadczenie zmysłowe. Być może człowiek najpierw „oswaja” przedmiotowo doświadczenie zewnętrzne²¹ – jako bardziej „namacalne” i „oczywiste”. Nasza wewnętrzność, związana z planowaniem, wymaga nie tylko zdolności operowania pamięcią, ale też świadomości terażniejszości.

Na tę ontogenetyczną „pierwotność” interpretacji przestrzennych wobec procesualnych zwrócili uwagę również psychologowie poznawczy i rozwojowi. Już Jean Piaget w swej pracy *Psychologia i epistemologia* mówił o wzajemnym związku pojęć czasu i prędkości. Zaobserwował też, że

istnieje pierwotna intuicja prędkości niezależna od czasu, a intuicja ta wypływa z tego prymatu porządku, o którym mówiliśmy w związku z przestrzenią: jest to intuicja wyprzedzania kinematycznego [wyróżnienie moje – M.K.]. Gdy w pewnym momencie T₁ ruchomy przedmiot A znajduje się za B, a w momencie T₂ przesuwa się przed B, jest oceniany jako szybszy, i to przez dzieci w każdym wieku. Decyduje tu zatem tylko kolejność czasu (T₁ przed T₂) i kolejność przestrzenna (z przodu, z tyłu) i ani przebieg czasu, ani przebyta odległość nie są brane pod uwagę. Początkowo prędkość jest więc niezależna od czasu²².

Wspominając Piageta, warto również nawiązać do badań innego psychologa rozwojowego, jakim był Lew Wygotski. Badając zjawisko interioryzacji, zwracał on uwagę,

²⁰ Tamże, s. 303.

²¹ Nie chodzi o to, że doświadczenie zewnętrzne „powstaje” wcześniej niż wewnętrzne. Obie sfery są bowiem stronami wzajemnej relacji.

²² J. Piaget, *Psychologia i epistemologia*, przeł. Z. Zakrzewska, Warszawa 1977, s. 27-28.

że dziecko w pewnym okresie rozwoju pojmuje siebie przez pryzmat zewnętrznych wydarzeń i postrzega samego siebie „oczami” innych ludzi.

5. Podsumowanie

Przytoczone koncepcje badawcze są dowodem na to, że do głównych (może nawet pierwotnych) mechanizmów kształtowania (konstruowania) rzeczywistości ludzkiego doświadczenia należy właśnie **substancjalizacja obiektu**. Widoczne jest to choćby w sytuacji, w której zdarzenie (a więc proces) zostaje poddane opisowi, a tym samym ujmuje się je jako *quidditas* (coś). Okazuje się więc, że mechanizmy konceptualizacji pozwalają, choć brzmi to może paradoksalnie, na kształtowanie **substancjalnych pojęć procesualnych**, które manifestują się poprzez:

- a. niektóre wyrażenia przyimkowe: *około godziny, przed chwilą, przed momentem, dzień po dniu, w międzyczasie, w chwili* itd.;
- b. rzeczowniki odczasownikowe typu: *chodzenie, drapanie, jedzenie, mówienie, oddychanie, spanie, umieranie*;
- c. rzeczowniki nazywające **okresy czasu**, typu: *dzień (substancjalne atrybuty: krótki, długi), noc (substancjalne atrybuty: długa, ciemna), poranek (substancjalne atrybuty: ciepły, chłodny), świt, zmierzch, zachód (słońca)*;
- d. rzeczowniki nazywające jednostki jego **pomiaru/długości** (znów myślenie przestrzenne): *sekunda, minuta, godzina, rok, dekada, wiek, epoka*.

Zarysowany w niniejszej pracy problem wymaga jednak pogłębionej, interdyscyplinarnej analizy, którą mam nadzieję przeprowadzić w przyszłości i przedstawić jej wyniki w kolejnych publikacjach.

Streszczenie

Tekst jest relacjonistyczno-antropocentryczną próbą opisu czasu kognitywnego postrzeganego w przestrzennych i substancjalnych kategoriach. Autor w przeprowadzonej analizie konceptualnej stara się udowodnić, że forma językowa CZAS może łączyć się z wieloma, często odmiennymi pojęciami właściwymi zarówno potocznemu, jak i naukowemu obrazowi świata. Zaprezentowane w artykule rozważania mają charakter interdyscyplinarny i wykraczają poza obszar lingwistyki, odwołując się do badań współczesnej psychologii eksperymentalnej, neuropsychologii oraz antropologii kultury.

The spatiality of time. Some linguo-semiotic considerations

Summary

The paper is a relational-anthropocentric attempt to describe cognitive time perceived in categories of space and substance. Through a conceptual analysis, the author tries to prove that the linguistic form 'TIME' can be combined with many, often different, concepts specific to both the everyday and the scientific picture of the world. The presented analyses are interdisciplinary and go beyond the field of linguistics, invoking the findings of contemporary experimental psychology, neuropsychology, and cultural anthropology.

ANNA KOZŁOWSKA

Idiolekt a czas

Problematyka *idiolektu*, czyli *języka indywidualnego*, zwanego też *językiem osobniczym*, *jednostkowym* albo *językiem indywiduów*, to zagadnienie dobrze zakorzenione w nauce. Idiolektem interesują się przedstawiciele kilku dziedzin filologicznych, m.in.: stylistyki, teorii literatury, językoznawstwa. W lingwistyce od dawna stanowi on znaczący element studiów historycznojęzykowych i stylistycznych; do badań nad językiem indywiduów odwołują się również takie dyscypliny, jak: dialektologia, językoznawstwo statystyczne, psycholingwistyka, socjolingwistyka, pragmalingwistyka czy teoria komunikacji. Znaczenie opisu idiolektu wykracza jednak znacznie poza obręb najszerzej nawet rozumianej lingwistyki. Badania języka osobniczego dostarczają danych licznym naukom o kulturze, np. antropologii kulturowej, historii idei, historii estetyki, filozofii itp.

Wydaje się, że w lingwistyce początku XXI stulecia i w kulturze indywidualizmu, w której wszyscy żyjemy, waga omawianego zagadnienia wzrasta (przynajmniej w stosunku do stanu mniej więcej sprzed wieku, kiedy zaczynało się nowoczesne językoznawstwo). Przemiany miejsca idiolektu w obrębie lingwistyki postrzegam jako swoisty jego „awans” w hierarchii obiektów badań; można chyba powiedzieć, że – począwszy od połowy minionego stulecia – analiza języka jednostki stopniowo przemieszcza się z obszarów peryferycznych lingwistyki ku jej centrum. Przemiany te wyrażają się i we wzroście liczby prac poświęconych językowi osobniczemu, zwłaszcza idiolektom kreatywnym, i w poszerzeniu grona mówiących, których język poddaje się autonomicznym opisom (to już nie tylko najwybitniejsi pisarze, ale coraz częściej naukowcy, politycy, dziennikarze, kaznodzieje czy tzw. celebryci, niekoniecznie specjalnie twórczy czy wyróżniający się językowo), i – co dla nas chyba najważniejsze – w coraz wyraźniejszym akcentowaniu roli języka osobniczego w poszczególnych

koncepcjach języka, a nawet – w uznawaniu go za prymarny w stosunku do języka zbiorowości¹.

W dotychczasowych studiach materiałowych poświęconych językowi jednostki problem czasu był obecny raczej przyczynkowo; więcej uwagi poświęcali mu w zasadzie tylko badacze języka dzieci, operujący temporalną kategorią *rozwoju* (czyli ukierunkowanej zmiany w czasie), a także – co oczywiste – historycy języka, których interesują przede wszystkim wzajemne relacje języka ogólnego danego okresu oraz używanych wówczas idiolektów (problem roli wielkich pisarzy w historii języka; oryginalność idiolektów na tle epoki). Badano również sposoby wyrażania kategorii czasu w idiolektach. Poza omówionymi przed chwilą temporalnymi wymiarami idiolektu istnieje jeszcze jeden, najbardziej oczywisty aspekt relacji języka jednostki i czasu: każdy język jest kompleksem elementów pochodzących z różnych epok.

W większości opracowań o charakterze encyklopedyczno-słownikowym, a także w niektórych studiach materiałowych, idiolekt jest definiowany po prostu jako odmiana języka narodowego właściwa dla jego indywiduum. Na przykład w *Encyklopedii języka polskiego* oraz w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* idiolektem nazywa się język użytkownika języka w danym okresie jego rozwoju. Takich przykładów jest wiele. Jak długo pozostajemy na tym poziomie ogólności, sprawa rozumienia omawianego terminu wydaje się niekontrowersyjna. Trzeba jednak uwzględnić fakt, że sposób pojmowania idiolektu ściśle zależy od tego, jaki sens przypiszemy terminowi „język”. Idiolekt, jak każdy element lingwistyczny, podlega prawu, które sformułował de Saussure:

W innych dziedzinach można mówić o rzeczach z tego lub innego punktu widzenia, ponieważ jest się pewnym znalezienia twardego gruntu w samym obiekcie. W językoznawstwie jesteście w zasadzie gotowi przeczyć istnieniu obiektów danych z góry, istnieniu rzeczy, które nie znikająby przy przejściu z jednego porządku pojęć do drugiego i które można by traktować jako rzeczy w wielu porządkach, jak gdyby były dane same przez się².

To, czym jest język osobniczy, a nawet to, czy w ogóle istnieje, wiąże się zatem z przyjętą koncepcją lingwistyczną. Tym samym pytam nie o sam fakt istnienia języka w czasie (bo pytać o to nie mogę), ale o to, jak idiolekt jest w wymiarze temporalnym widziany, ujmowany czy badany. Problemy te w pewnym stopniu dotyczą zresztą nie tylko idiolektu, ale również języka jako takiego; ta kwestia pozostaje jednak na marginesie niniejszego omówienia i wymaga jeszcze dalszych studiów. Rozważę tu – bardzo zwięźle – jedynie trzy główne, najbardziej wpływowe ujęcia XX i początku XXI wieku: strukturalistyczne, generatywne i kognitywne.

W świetle *Kursu językoznawstwa ogólnego*, przygotowanego na podstawie notatek z wykładów de Saussure’a, idiolekt nie może istnieć jako odrębne zjawisko w świecie fenomenów mowy. *Langue* to przecież wedle *Kursu*... „społeczna część mowy,

1 Szerzej zob. A. Kozłowska, *Miejsce badań nad idiolektem w obrębie językoznawstwa*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2015, t. 30, s. 71-83.

2 F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, przeł. M. Danielewicz, Warszawa 2004.

znajdująca się poza jednostką, która sama nie może ani go stworzyć, ani zmodyfikować³; tym, co w działalności mownej indywidualne, jest jedynie mówienie (*parole*), obejmujące kombinacje indywidualne oraz akty fonacji. Język istnieje „w zbiorowości pod postacią sumy odbić złożonych w każdym mózgu, podobnie jak słownik, którego identyczne egzemplarze zostałyby rozdane poszczególnym jednostkom [...]. Jest to więc coś, co istnieje u każdej z nich, będąc równocześnie wspólne wszystkim i znajdując się poza obrębem ich woli⁴. W zacytowanych fragmentach uderza przede wszystkim identyczność „egzemplarzy słownika” (a zapewne także „egzemplarzy gramatyki”) powielonych we wszystkich depozytariuszach języka oraz swoista bezsilność jednostki wobec dyktatu abstrakcyjnego, społecznego systemu znaków.

Mimo omówionej przed chwilą rezerwy de Saussure’a wobec pojęcia **języka** osobniczego w łonie czy z inspiracji strukturalizmu pojawiły się pewne pomysły dotyczące idiolektu, który ujmowano jako wariant języka narodowego, swego rodzaju „indywidualny system” (jakkolwiek paradoksalnie to brzmi w świetle rozstrzygnięć *Kursu...*). Sprawę relacji idiolektu do czasu najczęściej opisywano analogicznie do tego, jak przedstawia się temporalna natura *langue*. Oznacza to, że język jednostki istnieje i może być uchwycony zarówno w wymiarze synchronicznym, jako pewien względnie stały stan, dany w określonym punkcie czasu, jak i w porządku diachronicznym – jako ewoluująca, dynamiczna całość. Wydaje się, że w praktyce badawczej takie właśnie stanowisko pojawia się najczęściej. W taki sposób myślał zresztą o idiolektach autor pierwszej polskiej definicji języka osobniczego, Zenon Klemensiewicz:

[...] język jednostki ma swój rozwój, otwarty momentem wyjścia ze stanu niemowlęctwa całkowitego, zamknięty momentem zaniemówienia, stowarzyszonym najczęściej ze śmiercią, rozwój swoiście uwarunkowany i umotywowany właściwościami jednostki i przebiegiem jej życia; można by też tworzyć historię takiego języka jednostkowego⁵.

Ujęcie wyrażone przez Klemensiewicza i przyjmowane przez znaczącą większość badaczy nie jest jedyne. Zaskakująco inaczej, choć także w nawiązaniu do odróżnienia synchronii i diachronii, ujmował omawiany problem Charles Hockett, dla którego idiolekt to „całość przyzwyczajęń mownych pojedynczej osoby **w danym okresie czasu** [wyróżnienie moje – A.K.]⁶. Ten sam element pojawia się w przywoływanej już definicji Kazimierza Polańskiego, który – przypomnę – określa idiolekt jako „język pojedynczego użytkownika języka w danym okresie jego rozwoju”. Przyjęcie takiej koncepcji zakładałoby, że osoba, której zwyczaję językowe zmieniają się w trakcie jej życia (czyli właściwie każdy), posługuje się kolejno kilkoma, a nawet kilkunastoma idiolektami. Język osobniczy w tym ujęciu stanowi byt czysto synchroniczny, momentalny, bez

3 Tenże, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002, s. 43.

4 Tamże, s. 47.

5 Z. Klemensiewicz, *Problemy historii języka*, „Pamiętnik Literacki” 1956, s. 87.

6 Ch. Hockett, *Kurs językoznawstwa współczesnego*, przeł. Z. Topolińska, M. Jurkowski, Warszawa 1968, s. 368.

historii – to pojedyncza „stopklatka”, w odróżnieniu od filmu, do którego można porównać idiolekt opisywany przez Klemensiewicza.

Przywołana definicja Hocketta, choć pozostająca raczej w sferze postulatów teoretycznych i właściwie niestosowana w pracach materiałowych, można powiedzieć, że egzotyczna, uświadamia pewien zasadniczy problem, który pojawia się w związku z istnieniem idiolektu w czasie. Otóż pojęcie języka osobniczego używane przez Klemensiewicza i za nim przez większość badaczy konkretnych idiolektów ma naturę konwencjonalną czy zewnątrzjęzykową w tym sensie, że wyznaczenie jego zakresu nie wynika z analizy danych ściśle lingwistycznych. Pojęcie to jest bowiem zakorzenione w pojęciu podmiotu, które – tak często dziś krytykowane, rozbijane i dekonstruowane – w językoznawstwie ma się na tyle dobrze, że pozwala ocalić jedność idiolektu także w takiej sytuacji, kiedy analiza materiału nieuprzedzona informacją o autorstwie poszczególnych wypowiedzi skłaniałaby do wyodrębnienia dwóch różnych idiolektów (a nawet większej ich liczby). Tożsamość podmiotu – zewnętrzna, narzucona – przemawia jednak „silniej” niż dane materiałowe; czasowe granice między idiolektami stawiamy zwykle w punkcie narodzin i śmierci danej jednostki mówiącej, a nie tam, gdzie umieściłby je lingwista obserwujący tylko przemiany jej wypowiedzi i wyrażającego się w nich języka. Stanowisko Hocketta jest więc próbą przywrócenia prymatu danych korpusowych w definiowaniu obiektów lingwistycznych, a także wyrazem przekonania, że upływ czasu i związane z nim przemiany naruszają tożsamość jednostek języka i w jakimś stopniu – także tożsamość posługujących się nimi podmiotów. Przekonanie to pojawia się zresztą w doświadczeniu wielu ludzi, którzy w odniesieniu do swych dawnych wypowiedzi zadają pytania typu: „Jak mogłem/am to tak powiedzieć?”, a w skrajnych sytuacjach – doświadczają poczucia głębokiej obcości wobec dawnych wytworów własnego idiolektu: „To nie ja powiedziałem”; „To nie moje słowa”, a nawet: „To nie byłem ja”; możliwa jest oczywiście także sytuacja odwrotna: „Z ust mi to wyjął”.

Silnego impulsu do rozważań nad językiem osobniczym (nie tylko artystycznym), a zwłaszcza do teoretycznej podbudowy badań, dostarczyło upowszechnienie się koncepcji Noama Chomsky’ego. Amerykański badacz dokonał swego rodzaju „przewrotu kopernikańskiego” – w jego ujęciu to właśnie idiolekty, jednostkowe języki wewnętrzne (ang. *internal language*, *I-language*) zyskały status bytów prymarnych, natomiast język ogólny, zwany *społecznym* lub *zewnętrznym*, został zdefiniowany jako część wspólna wszystkich języków wewnętrznych w danej społeczności. Głównym obiektem zainteresowań badawczych generatywistów stała się kompetencja idealnego użytkownika, ujmowana jako jego (w dużej mierze nieuświadomiona) wiedza o budowie języka i o regułach tworzenia jednostek, pozwalająca mu tworzyć nieskończenie wiele poprawnych zdań i odrzucać zdania niepoprawne. Kompetencja ta ma charakter generatywny, a nie statyczny – to rodzaj nieustannie pracującego „urządzenia” („maszynki do generowania zdań”).

Omówione powyżej idee stanowiły punkt zwrotny w studiach nad językiem osobniczym, zwłaszcza w wymiarze teoretycznym. Kluczowe znaczenie dla sposobu rozumienia idiolektu miała wprowadzona przez Chomsky’ego i zmodyfikowana

(poszerzona) przez Della Hymesa idea modelowania kompetencji językowej/komunikacyjnej. Koncepcja ta sprawiła, że idiolekt przestano definiować jako używany przez jednostkę system znaków i reguł, a zaczęto myśleć o nim w kategoriach mentalnej dyspozycji człowieka do wytwarzania i rozumienia tekstów. Innymi słowy, statycznie rozumiane, Klemensiewiczowskie „złoża” ustąpiły miejsca całokształtowi umiejętności językowych jednostki, jej wiedzy o sposobach używania języka w różnych sytuacjach komunikacyjnych i społecznych. Do tej idei nawiązuje także kilka polskich definicji idiolektu. Na przykład dla Henryka Borka język osobniczy to „całość składająca się z kompetencji językowej i na niej opartych zachowań jednostki”⁷. „Całością kompetencji językowych konkretnego użytkownika” nazwał też idiolekt Piotr Fliciński⁸.

W generatywnej koncepcji języka czas odgrywa – paradoksalnie – stosunkowo niewielką rolę. Kompetencja – rozumiana rozmaicie w różnych wersjach teorii – kształtuje się wprawdzie na określonym etapie życia człowieka (właściwie zmienia się do końca życia), ale Chomsky, dążący do wymodelowania kompetencji idealnego, a nie realnego użytkownika języka, nie poświęcał temu problemowi zbyt wiele uwagi.

Przekonanie o prymarnym, podstawowym wobec języka ogólnym charakterze idiolektów przejęli od generatywistów przedstawiciele (przynajmniej większość) nowego nurtu zwanego kognitywizmem. Inspirowane lingwistyką kulturową i/lub kognitywizmem opracowania wnoszą jednak do sposobu rozumienia języka osobniczego także elementy zasadniczo nowe. Za główny cel badawczy uważa się w nich zrekonstruowanie ukrytego za słowami i utrwalonego w nich zespołu czy systemu pojęć, postaw i wartości, a zatem tzw. *idiolektalnego obrazu świata* (czyli IOS). Relacja między obrazem zawartym w języku pojedynczego użytkownika, zwłaszcza kreatywnego, a obrazem świata właściwym dla polszczyzny (tzw. JOS) bywa ujmowana bardzo różnie. Jedni badacze są skłonni dążyć do oddzielania w analizie tych dwóch struktur pojęciowych, w przekonaniu, że ze znaczeń potocznych odczytujemy potoczny, intersubiektywny obraz świata, a z tekstów literackich – obraz indywidualny, przy czym ten ostatni może się istotnie różnić od obrazu charakterystycznego dla ogólnej odmiany języka; inni podkreślają, że wszystkie użycia kreatywne, przeciwstawiające się automatyzmowi mowy, bazują na języku ogólnym i tylko w pewnym stopniu modyfikują utrwalony w nim JOS.

Niezależnie od tego, w jaki sposób rozstrzyga się kwestię stosunku obrazu idiolektalnego do JOS polszczyzny, w pracach tego nurtu sam język autora traktowany jest jako „właściwy jednostce, uwarunkowany kulturowo sposób widzenia pewnych fragmentów rzeczywistości pozajęzykowej poprzez język”⁹. W pewnym uproszczeniu idiolekt można zatem rozumieć jako sposób „użytkownienia” pojęć, ogół elementów (zwykle zarówno językowych, jak i tekstowych), poprzez które mówiący porządkuje i artykułuje swe sądy o rzeczywistości. Tak ujmowany język osobniczy przestaje

7 H. Borek, *Co możemy wiedzieć o języku osobniczym?*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 19.

8 P. Fliciński, *Idiostyl pisarza jako problem badawczy stylistyki*, w: *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane prof. Stanisławowi Bąbie w 65-lecie urodzin*, red. J. Liberek, Poznań 2004, s. 104.

9 A. Wojciechowska, *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Zielona Góra 2000, s. 8.

stanowią podstawowy przedmiot opisu i traci autonomiczność – choć tym razem nie na rzecz języka ogólnego, jak bywało w przeszłości, a na rzecz wyrażanej przez sam idiolekt struktury pojęciowej; zostaje on sprowadzony do roli pryzmatu, przez który jednostka ogląda świat. Ponieważ jednak obraz rzeczywistości i język (a zatem także IOS oraz idiolekt) stanowią dwa aspekty nierozdzielnej całości, w której interpretacja świata jest ściśle uzależniona od sposobu jej wysłowienia, a język warunkuje myśli¹⁰, chyba właściwiej byłoby myśleć o tych zjawiskach jako o dwu biegunach pewnego *continuum*, przy czym idiolekt (podobnie jak każda odmiana i każdy wariant języka) to oczywiście biegun bardziej „formalny”, a IOS (tak samo jak JOS oraz obrazy świata utrwalone w różnych odmianach języka) – pojęciowy.

Tak rozumiany idiolekt jest powiązany z czasem na dwa sposoby: po pierwsze, jak wszystkie obiekty lingwistyczne, istnieje w tym, co nazywamy jakimś „czasem rzeczywistym”, a co jest wyznaczane przez czas życia podmiotu IOS; po drugie, charakteryzuje go panchronia w sensie zaproponowanym przez Przemysława Łozowskiego – jako poznawczy instrument kategoryzacyjny łączy w sobie (nie zawsze integruje ze sobą) elementy pojęciowe czy sądy pochodzące z różnych przeszłych odcinków czasu, przechowując je jak owady w bursztynie czy jak skamieliny i wykorzystując w weryfikacji zastanych lub doraźnych konceptualizacji świata. To geologiczne porównanie nie jest przypadkowe – przeciwnie, oświetla ono pewną charakterystyczną cechę tak rozumianego idiolektu i fundującego go idiolektalnego obrazu świata, a mianowicie jego statyczność. Taki kierunek myślenia wyznaczają zresztą same sposoby mówienia o JOS: zwykle w jego definicjach używa się określeń: „utrwalony” albo nawet „zakrzepły”.

Inną, nową i właśnie czasową perspektywę do badań nad JOS oraz IOS może wprowadzić, a w pewnym stopniu już wprowadza uwzględnienie kategorii narracyjności, rozumianej nie jako sposób konstruowania tekstu (to tradycja) czy sekwencja określonych elementów znaczenia (jak było np. już u Proppa), ale jako organizowanie doświadczenia w struktury temporalne. Próby zaadaptowania tak ujmowanej narracyjności dla potrzeb semantyki dokonała Dorota Filar, pokazując narracyjną strukturę *marzenia*¹¹. Dla badaczki język to wielka narracja, czyli świadectwo „ludzkiej opowieści o świecie”, a JOS, czyli interpretacja świata, stanowi nie tyle statyczną figurę, ile „obrazową opowieść podmiotu, który ze swej perspektywy postrzega, jak dzieją się rzeczy w świecie, jaki jest i jak «toczy się» świat”¹². Filar ujawnia dynamiczną strukturę językowego obrazu wyłaniającego się z danych polszczyzny ogólnej (ujawnia tzw. mikro-narracje, schematy rozwijające się w czasie, obecne w semantyce większości wyrazów

¹⁰ W takim właśnie duchu pisali o związku języka i myśli prekursorzy etnolingwistyki oraz twórcy koncepcji JOS. Por. np. wypowiedź Wilhelma von Humboldta: „Poprzez wzajemną zależność myśli i słowa jasne jest to, że języki nie są właściwie środkami przedstawiającymi już poznane prawdy, lecz są czymś daleko więcej, a mianowicie – środkami do odkrywania prawd dotychczas nie poznanych” (cyt. za: J. Anusiewicz, *Lingwistyka kulturowa*, Wrocław 1990).

¹¹ D. Filar, *Narracyjne aspekty językowego obrazu świata. Interpretacja marzenia w polszczyźnie*, Lublin 2013.

¹² Tamże, s. 87-88.

i frazeologizmów, np. *królobójca*, *burza*, *las* czy *męska decyzja*, oczywiście *marzenie*), ale wydaje się, że podobny charakter ma również obraz idiolektalny.

Klasyki współczesnego narratywizmu (MacIntyre, Taylor, Giddens, Carr) podkreślają rolę narracji, a zwłaszcza autonarracji, w procesie projektowania i konstytuowania tożsamości jednostki. „Ja”, opowiadając sobie i innym, jak toczy się świat, w pewnym sensie buduje siebie – czy to nie inspirująca myśl dla badaczy idiolektów, zwłaszcza idiolektów kreatywnych? Proces ten warunkowany jest przez upływ czasu, który tym samym pośrednio staje się elementem konstytuującym tożsamość. W świetle przywoływanych wcześniej ustaleń może się to wydawać paradoksalne – czas jest przecież, a przynajmniej był, czynnikiem od-podabiającym. Problem rozjaśnia się jednak, gdy zdamy sobie sprawę, jak zmieniła się sama koncepcja tożsamości, którą, mówiąc najogólniej, tradycyjnie traktowano jako coś danego, stałego; w świetle nowych ujęć tożsamość ma natomiast charakter niesubstancjalny i dynamiczny, zadany i nigdy nie gotowy, jest konstytuowana czy konstruowana w toku całego życia. To tzw. tożsamość narracyjna, ściśle powiązana z czasem zdarzeń i czasem opowieści.

Streszczenie

Artykuł prezentuje podstawowe aspekty temporalności idiolektu (a pośrednio – języka w ogóle): istnienie i zmienność idiolektu w czasie. Rozważane są różne koncepcje idiolektu i ich stosunek do kwestii czasu. Refleksja na temat obecności kategorii czasu w tego rodzaju badaniach uświadamia, jak zasadniczą rolę w konstruowaniu pojęcia idiolektu odgrywa problem tożsamości i zmiany; pozwala również głębiej zrozumieć naturę innych zjawisk lingwistycznych.

Idiolect and time

Summary

The paper deals with basic aspects of temporality of an idiolect (and of the language in general): its temporal existence and variability. Various concepts of idiolect and their relation to the question of time are considered. Reflection on the presence of the category of time in this kind of research makes us realize that the problem of identity and change plays a fundamental role in constructing any concept of idiolect; it also allows us to better understand the nature of some other linguistic phenomena.

BIBLIA – HISTORIA

KS. WALDEMAR CHROSTOWSKI

Biblijna koncepcja czasu i historii

W przeżywaniu czasu i podejściu starożytnych Izraelitów do historii znalazła wyraz specyfika tego narodu, wynikająca z jego wyjątkowej tożsamości religijnej. W tej dziedzinie, tak samo jak w wielu innych, wyznawcy jedyne Boga różnili się od pogańskich sąsiadów, zarówno bliższych, jak i dalszych. Niemal ich także z nimi łączyło, stanowili bowiem integralną część świata, który na rozmaite sposoby współtworzyli¹. Sposób rozumienia czasu i podejście do niego świadczą o nastawieniu starożytnych do życia, które wyraźnie różniło się od naszego². Największa różnica polega na tym, że starożytne ludy i narody doświadczały wprawdzie przemijalności, a także rytmu własnego życia i życia przyrody, nie znały jednak obiektywistycznej koncepcji czasu, traktowanego jako coś, co nie zależy od ludzi i rzeczy, które w nim istnieją³. Znacznie bliższa im była koncepcja subiektywistyczna, ponieważ postrzegali oni i przeżywali czas jako integralne uwarunkowanie swojej egzystencji. Inaczej niż my, nie traktowali też czasu jako przeciwieństwa wieczności.

1 *Kategorie i funkcje czasu w ujęciu starożytnych. Temporis categoriae ac munera ab antiquis auctoribus expressa*, red. J. Czerwińska, Łódź 2009.

2 F.V. Riterer, *Czas*, w: *Nowy leksykon biblijny*, red. F. Kogler, R. Egger-Wenzel, M. Ernst, red. wyd. pol. H. Witczyk, Kielce 2011, s. 127.

3 H.A. Frankfort i in., *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*, Chicago–London 1946, s. 23.

1. Rozumienie czasu i historii przez sąsiadów biblijnego Izraela

Wśród sąsiadów biblijnego Izraela⁴ dominowało cykliczne postrzeganie czasu, wynikające z obserwacji przyrody i życia ludzi. Cykliczność w przeżywaniu czasu przez wspólnoty archaiczne i kultury klasyczne można zilustrować w postaci okręgu⁵. Czas, niosąc niepewność i udrękę, bo człowiek podlega nieubłagany prawom jego upływu, wymuszał pogodzenie się z takimi konsekwencjami, jak choroby, niedołężność, starość i śmierć. Skoro to, co zniszczalne i niezniszczalne, stale następuje po sobie, zatem czas, którego nie da się pokonać, można oswoić. O ile współczesny człowiek, którego życie nabrało bezprecedensowego dynamizmu, jest ukierunkowany na przyszłość, o tyle dla starożytnych sposobem na przezwycięzenie tego, co trudne w ludzkiej kondycji, było powtórzenie. Przywoływano to, co dawne i minione, szukając w ten sposób ratunku przed bezsilnością i lękiem związanym z przemijaniem⁶. Na takim gruncie następowała ucieczka w rytuał i mityczne interpretowanie rzeczywistości. Chociaż lęk przed przemijaniem nie ginął, to jednak słabł, a nadto mógł być przezwyciężany we wspólnocie z innymi.

Mimo że wśród sąsiadów Izraela dominowała koncepcja cykliczna, istniały również przejawy linearnej koncepcji czasu i pozytywnego zainteresowania historią. Odzwierciedlały one doświadczenie istnienia w czasie i przejściowości oraz pragnienie zachowania pamięci o tym, co się wydarzyło i nadal zachowuje swą wartość. Wynalezienie i upowszechnienie pisma – klinowego w Mezopotamii i hieroglificznego w Egipcie w początkach czwartego tysiąclecia przed Chr. – skutkowało wyłonieniem się i powiększaniem osobnej i wysoko cenionej klasy pisarzy, a także powstawaniem archiwów oraz bibliotek królewskich i świątynnych⁷. Coraz większe znaczenie miały również umieszczane w Egipcie i na Bliskim Wschodzie oraz w Anatolii monumentalne inskrypcje, przedstawiające prawdziwe, rzekome czy domniemane osiągnięcia i zasługi władców oraz wydarzenia uznane za godne upamiętnienia. Liczba tych inskrypcji jest imponująca.

Co się tyczy zachowanych zabytków egipskich⁸, jeden z nich jawi się jako szczególnie wymowny, bo odzwierciedla linearne doświadczenie czasu na sposób wizualny⁹.

4 Biblijny Izrael obejmuje dzieje starożytnego Izraela od okresu patriarchów (pierwsza połowa drugiego tysiąclecia przed Chr.) do zburzenia Jerozolimy i utraty żydowskiej państwowości w 70 r. po Chr., które znamy przede wszystkim z dwóch części Biblii chrześcijańskiej, czyli Starego i Nowego Testamentu.

5 K. Gębura, *Czas w religii greckiej. Cykl u Hezjoda*, „Roczniki Humanistyczne” 1984, nr 32, z. 2, s. 5-15; G.R.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, w: *Czas w kulturze*, wybór, oprac. i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 207-259.

6 N. Lohfink, *Wolność i powtórzenie. Starotestamentowe rozumienie historii*, w: tenże, *Pieśń chwały. Chrześcijanin a Stary Testament*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1982, s. 121.

7 Zob. rozdz. „Near Eastern Archives and Laboratories”, w: K.L. Sparks, *Ancient Texts for the Study of the Hebrew Bible. A Guide to the Background Literature*, Peabody 2009, s. 25-33.

8 E. Otto, *Altägyptische Zeitvorstellungen und Zeitbegriffe*, „Die Welt als Geschichte” 1954, Bd. 14, s. 135-148; K.L. Sparks, dz. cyt., s. 381-390.

9 *The Idea of History in the Ancient Near East*, ed. R.C. Dentan, New Haven 1955, s. 10-15.

Chodzi o Kamień z Palermo¹⁰, jak określa się fragment steli wykonanej z czarnego granitu, datowany na okres panowania faraona Szabaki (715-700 r. przed Chr.), należącego do XXV dynastii¹¹. Pierwotne miejsce, w którym stela została ustawiona, nie jest znane. Wiadomo natomiast, że odnaleziony zabytek powstał około 710 roku przed Chr. jako kopia znacznie starszego tekstu sporządzonego na papirusie za panowania faraona Niuserre (2445-2414 r. przed Chr.), jednego z władców V dynastii¹². Jej pierwotne rozmiary wynosiły około 2,2 m długości, 61 cm szerokości i 6,5 cm grubości. Żadna część inskrypcji nie zachowała się w całości, a jedna strona jest bardzo wytarta, gdyż kamień był przez długi czas używany jako próg w drzwiach lub kamień młyński. Największy fragment, odkryty w 1866 roku, przewieziono do Włoch, gdzie znajdował się w prywatnej kolekcji rodziny Gaudanich, a od roku 1877 jest przechowywany w Muzeum Archeologicznym w Palermo na Sycylii. Pozostałe z zachowanych fragmentów, mniejsze, znajdują się w Muzeum Egipskim w Kairze (cztery części) i w Muzeum Archeologii Egipskiej Petriego w Londynie (jedna część).

Podając chronologię wydarzeń, Kamień z Palermo, bezcenny dokument prastarej religii memfickiej, stanowi jedno z najważniejszych źródeł informacji o najwcześniejszych dziejach starożytnego Egiptu. Świadczy o tym to, że za panowania V dynastii w Memfis dominowała religia heliopolitańska. Po obu stronach steli widnieje zapisana pismem hieroglificznym lista władców Egiptu od czasów predynastycznych do V dynastii (2504-2347 r. przed Chr.). Każdy rok ich panowania oznaczono prostokątem, do którego wpisywano wydarzenia, jakie wtedy miały miejsce, a mianowicie święta i ceremonie religijne, pobory podatków, rozmiary corocznego wylewu Nilu, spisy bydła, ukończenie budowy świątyń i pałaców oraz zwycięskie działania wojenne. Poszczególne prostokąty sukcesywnie dobudowywano, aż utworzyły zwartą całość. Można w tym rozpoznać odwzorowanie kolejności etapów następujących po sobie w życiu człowieka (dzieciństwo, dojrzewanie, młodość, życie dorosłe, starość). Zachowując pamięć o wydarzeniach i władcach przeszłości, takie pojmowanie historii nosi cechy koncepcji linearnej, a zarazem wyraża przekonanie o powtarzalności czasu. Jego ujęcie ma charakter religijny, ponieważ rządy poszczególnych faraonów, które następowały po sobie, zostały przedstawione jako kolejne manifestacje aktu stworzenia świata.

Zachowało się też kilka innych ważnych świadectw starożytnej historiografii egipskiej, a mianowicie wykazy władców odnalezione w Karnaku (Roczniki Tutmoza III) i Memfis (Roczniki Amenofisa II), w Abydos i Sakkarze oraz na papirusie przechowywanym w Turynie¹³. Mimo że nie mają bezpośredniego związku z tekstami biblijnymi, rzucają światło na ich treść w tym, co dotyczy koncepcji przeżywania czasu i spojrzenia na przeszłość. Bardzo prawdopodobne, że odzwierciedlają trwałe aspekty mentalności ukształtowanej w kraju, którego życie regulowały doroczne wylewy Nilu.

10 T.A.H. Wilkinson, *Royal Annals of Ancient Egypt. The Palermo Stone and Its Associated Fragments*, New York 2000; K.L. Sparks, dz. cyt., s. 382-383.

11 B. Kwiatkowski, *Poczet faraonów. Życie, legenda, odkrycia*, Warszawa 2002, s. 611-614.

12 Tamże, s. 169-170.

13 J.K. Hoffmeier, *Historiography [Egyptian]. King Lists*, w: *The Context of Scripture*, ed. W.W. Hallo, vol. 1: *Canonical Compositions from the Biblical World*, Leiden – New York – Köln 1997, s. 68-73.

Gdy ich brakowało, nie próbowano tego racjonalizować przez dociekanie przyczyn naturalnych (np. brak deszczu w rejonach na południe od Egiptu), lecz szukano wytłumaczenia w sferze religijnej¹⁴. To podejście sprzyjało sakralizacji całej rzeczywistości, a więc i czasu.

Wśród starożytnych świadectw mezopotamskich linearne doświadczenie czasu potwierdza np. wykaz władców sporządzony około 2000 roku przed Chr., który zawiera ich nieprzerwaną listę od czasu, gdy „królestwo zstąpiło z nieba”, a więc od mitycznych prapoczątków. Kulturowe dziedzictwo Sumerów zachowało się w semickich świadectwach babilońskich i asyryjskich, przede wszystkim w starannie sporządzanych wykazach władców¹⁵. Chociaż wielu z nich panowało jednocześnie w różnych mezopotamskich miastach-państwach, wszyscy zostali usytuowani na jednej linii czasu. Okresy panowania władców, podzielone – analogicznie jak w pierwszych ednastu rozdziałach biblijnej Księgi Rodzaju – na czas przed potopem i po nim, bywają bardzo długie, np. jeden z nich rządził 36 000 lat. Lista powstała na podstawie dwóch typów źródeł: pamięci o tym, co się wydarzyło, oraz epickich legend. Nawiązaniom do niektórych władców towarzyszą barwne anegdoty z ich życia. Celem wykazów jest legitymizacja panujących i uznanie sprawowanej przez nich władzy, w odróżnieniu od uzurpatorów, których nie brakowało. Rodowody zamieszczone w rozdziałach 5. i 11. Księgi Rodzaju odzwierciedlają analogiczny sposób myślenia i nawiązują do tej samej tradycji. Zarówno mezopotamskie listy królów, jak i rodowody biblijne mają charakter linearny. Rozpoczynają się od stworzenia świata, przerwane są przez potop oraz przypisują postaciom z zamierzchłej przeszłości niezmiernie długie trwanie życia¹⁶.

Dużą dokładność w postrzeganiu i utrwalaniu procesów historycznych osiągnęli również Hetyci¹⁷, o czym świadczą: bogata annalistyka, historyczne fragmenty umów państwowych oraz liczne teksty biograficzne i autobiograficzne¹⁸. Także umowy dokonywane w formie przymierzy¹⁹ i utrwalane w inskrypcjach umieszczanych na okazałych monumentach²⁰ zawierają bardzo dużo informacji o postaciach i wydarzeniach z przeszłości, które postrzegano jako ważne i dlatego godne zapamiętania²¹.

Oscylując między cyklicznym a linearnym pojmowaniem i przeżywaniem czasu, sąsiedzi starożytnego Izraela mieli świadomość, że istnieje związek między działaniem człowieka a jego losem. Wydarzenia układają się w pewien łańcuch, którego ogniwa stanowią. Świadczy o tym np. mezopotamska Kronika Weidnera, najstarsza znana kronika akadyjska, datowana na schyłek trzeciego tysiąclecia przed Chr., z opisem

14 H.A. Frankfort i in., dz. cyt., s. 15-16.

15 A. Millard, *Historiography*, w: tamże, s. 461-470; K.L. Sparks, dz. cyt., s. 363-381.

16 Tamże, s. 346-347.

17 Tamże, s. 390-397.

18 T.R. Bryce, *The Major Historical Texts of Early Hittite History*, Brisbane 1980.

19 A. Malamat, *Doctrine of Casuality in Hittite and Biblical Historiography: A Parallel*, „Vetus Testamentum” 1955, no. 5, s. 1-12.

20 I. Singer, *Treaties [Hittite]*, w: *The Context of Scripture*, ed. W.W. Hallo, vol. 2: *Monumental Inscriptions from the Biblical World*, Leiden – New York – Köln 2000, s. 93-106.

21 H.A. Hoffner, Jr, *Historiography [Hittite]*, w: *The Context of Scripture*, vol. 1, dz. cyt., s. 182-193.

dziejów Mezopotamii od potopu²². Każde nieszczęście zostało tu poprzedzone wykroczeniem popełnionym przez króla w zakresie sprawowania kultu w babilońskiej świątyni Marduka. Gdyby były dotrzymywane wszystkie zobowiązania i ustalenia względem bóstwa i jego sanktuarium, nie byłoby potrzeby zajmowania się zmiennymi kolejami dziejów.

Ponieważ mimo podejścia wyrażonego w tych świadectwach powszechne rozumienie czasu w starożytnym świecie pogańskim miało zasadniczo charakter ahistoryczny i cykliczny, zatem ówczesna świadomość była ustrukturyzowana przez święta jako cykliczne upamiętnianie wydarzeń postrzeganych jako dawne i zarazem obecne. W Mezopotamii zwłaszcza Nowy Rok symbolizował nieuchronność przemijania oraz regularne odradzanie się świata na nowo. W takim kontekście kulturowym duże znaczenie miały kultury płodności i wróżby, których świadectwa zachowały się w rozbudowanych rejestrach znaków wróżebnych i rozmaitych zaklęć²³. Mimo że za ich pośrednictwem czas został więc w pewien sposób „oswojony”, co szło w parze z umiejętnością porządkowania dawnych postaci i wydarzeń, jednak bieg dziejów i tok historii pozostawały dla starożytnych sąsiadów biblijnego Izraela zasadniczo irracjonalne.

Cykliczna koncepcja czasu znalazła wyraz w obecnej w biblijnym Izraelu tradycji mądrościowej, która obficie czerpała ze wspólnego kulturowego dziedzictwa starożytnego świata. Można w niej rozpoznać „czas rytmiczny”, oparty na doświadczeniu cyklicznej zmiany w przyrodzie, co jest bliskie idei ruchu okrężnego typowej dla sąsiadów Izraela. Najbardziej znane przykłady stanowią poematy w Księdze Koheleta: 1,3-11 („Nic nowego pod słońcem”) oraz 3,1-15 („Wszystko ma swój czas”)²⁴. „Czas” określa to, co zostało już przeżyte i stale powraca. W Izraelu dominowała jednak koncepcja czasu linearnego, oparta przede wszystkim na rozeznaniu własnej sytuacji życiowej osadzonej w czasie i właściwym tylko dla Izraelitów doświadczeniu Boga²⁵.

2. Specyfika hebrajskiej koncepcji czasu

Obecna w Biblii linearna koncepcja czasu, aczkolwiek ma paralele w kulturach innych ludów i narodów starożytnych, odzwierciedla sprzeciw wobec dominującej w świecie pogańskim idei trwania cyklicznego. Coś, co wydarzyło się w przeszłości, nigdy się już nie powtórzy w takim samym kształcie ani w takich samych okolicznościach²⁶. Obserwując zmienność przyrody i własnej egzystencji, Izraelita uświadamiał sobie wymiar czasowości i historyczności oraz możliwość, najczęściej ograniczoną, panowania nad

22 B.T. Arnold, *The Weidner Chronicle and the Idea of History in Israel and Mesopotamia*, w: *Faith, Tradition and History. Old Testament Historiography in Its Near Eastern Context*, ed. A.R. Millard i in., Winona Lake 1994, s. 129-148; K.L. Sparks, dz. cyt., s. 363-364.

23 Tamże, s. 144-215.

24 M. Filipiak, *Kairologia w Ekl. 3,1-15*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1973, nr 20, z. 1, s. 83-93; W. Pikor, *Problem determinizmu w Księdze Koheleta*, „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia Biblistów Polskich” 2006, nr 3, s. 221-234; P. Murziński, *Koncepcja czasu u Koheleta*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 2008, nr 7, s. 135-143.

25 A. Grabner-Haider, *Czas*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. tenże, Warszawa 1994, s. 206-207.

26 A. Neher, *Wizja czasu w historii i kulturze Żydów*, w: *Czas w kulturze*, dz. cyt., s. 261-290.

czasem i przeobrażania go. Sprawując władzę nad światem i samym sobą, osiągał i pogłębiał samorozumienie, a tym samym rozumienie świata.

Doświadczenie czasu wyrażone na kartach Biblii bardzo się różni od naszego. My postrzegamy go jako coś abstrakcyjnego, swoiste ramy, w których mają miejsce rozmaite wydarzenia. Biblia, zarówno Stary, jak i Nowy Testament, ujmuje czas z punktu widzenia treści, jakie on ze sobą niesie²⁷. Czas to wszystko, cokolwiek się wydarzyło i dotyczy konkretnej osoby, „wszystko, co na nią przyszło”. Biblia nie zna współczesnego schematu czasowego, w którym istnieją trzy wymiary: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wynika to przede wszystkim ze specyfiki mentalności semickiej. W naszym rozumieniu czasu i historii jest ważne, w którym kierunku na osi czasu człowiek patrzy: w przeszłość czy w przyszłość. W języku polskim, analogicznie jak w innych językach europejskich, przeszłość jest za nami (*mam za sobą trudne egzaminy*), a przyszłość przed nami (*przed nami dobry obiad*). Natomiast hebrajska koncepcja czasu jest uwarunkowana przestrzennie. Po hebrajsku *przeszłość* brzmi *qedem*, czyli dosłownie ‘to, co znajduje się z przodu’, natomiast *przyszłość* to *ācharit*, czyli ‘to, co znajduje się z tyłu’. Rdzenie obu słów nawiązują do określania kierunków²⁸. Podstawowe znaczenie słowa *qedem* to ‘wschód’, wskazuje więc ono na kierunek wschodzącego słońca rozpoczynającego dzień. Wschód jest z przodu, konsekwentnie zachód jest z tyłu, natomiast południe po prawej, a północ po lewej stronie²⁹. *Qedem* znaczy więc ‘przed, na przedzie’ w sensie przestrzennym (*mam [słońce] przed sobą*), tj. w kierunku wschodnim, a ponieważ *wschód [słońca] już był*, więc *qedem* znaczy także ‘przedtem, wcześniej’ w znaczeniu czasowym³⁰. Z kolei *ācharit*, ‘to, co znajduje się z tyłu, tylna część’, w znaczeniu czasowym wskazuje na to, co następuje po czymś, a zatem *koniec, następny okres i przyszłość*³¹, co ma teologiczne implikacje dla hebrajskiej koncepcji czasu³².

Słownictwo Starego Testamentu ma wiele terminów na oznaczenie poszczególnych jednostek czasu: godzina, dzień, noc, tydzień, miesiąc, rok. Rozróżnia także czas zwyczajny, który wyznacza rytm życia ludzi i przyrody, oraz czasy święte, które wyznaczają rytm życia religijnego i ustalają kalendarz, przede wszystkim liturgiczny³³.

27 E. Jenni, *Time*, w: *The Interpreter's Dictionary of the Bible. An Illustrated Encyclopedia*, ed. G.A. Buttrick i in., vol. 4, Nashville 1962, s. 643.

28 R. Gordis, *Studies in Hebrew Roots of Contrasted Meanings*, „Jewish Quarterly Review” 1936, no. 27, s. 33-58.

29 T. Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1954, s. 128-129.

30 P.P. Jenson, *qdm*, w: *New International Dictionary of Old Testament Exegesis & Theology*, ed. W.A. VanGoren, vol. 3, Carlisle 1997, s. 874-875; *qedem*, w: L. Koehler, W. Baumgartner, J.J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, t. 2, Warszawa 2008, s. 140-141.

31 A.E. Hill, *ācharit*, w: *New International Dictionary of Old Testament Exegesis & Theology*, ed. W.A. VanGoren, vol. 1, s. 361-362; *ācharit*, w: L. Koehler, W. Baumgartner, J.J. Stamm, t. 1, dz. cyt., s. 36.

32 C.H. Ratschow, *Anmerkungen zur theologischen Auffassung des Zeitproblems*, „Zeitschrift für Theologie und Kirche” 1954, Bd. 51, s. 360-387; H.W. Wolff, *Anthropology of the Old Testament*, Philadelphia 1974, s. 88; A. Jankowski, *Biblijna teologia czasu*, Tyniec 2001.

33 J. Barr, *Biblical Words for Time*, Edinburgh 1969; J. Muilenburg, *The Biblical View of Time*, „Harvard Theological Studies” 1961, no. 54, s. 225-271; T. Brzegowy, *Kalendarz biblijny. Jego powstanie i rozwój w kontekście oddziaływań kalendarza babilońskiego i egipskiego*, w: *Czas i kalendarz*, red. Z.J. Kijas, Kraków 2001, s. 35-70.

Najczęstsze jest słowo *'et*, występujące w różnych kontekstach leksykalnych i zdaniach, tłumaczone jako „punkt w czasie” (*Zeitpunkt*), „określony czas”, „czas właściwy/stosowny”, a także „okazja”, „pora”, „pora roku” oraz „czas sądu”, „czas końca”³⁴. To, co my nazywamy *wiecznością*, szukając odpowiedzi na najbardziej egzystencjalne pytania i przeciwstawiając trzem wymiarom czasu (przeszłość, terażniejszość i przyszłość), w języku hebrajskim nosi nazwę *'olam*. To słowo pochodzi od rdzenia mającego znaczenie *'być ukrytym*’³⁵. Przyszłość jest przed nami ukryta, bo nie wiemy, co przyniesie. Ponieważ także w przeszłości, szczególnie najodleglejszej, nie brakuje tego, czego wcale nie znamy i co pozostaje przed nami ukryte, zatem to samo słowo ze znaczeniem *'dawno temu*’ odnosi się również do tego, co jako zakryte w mrokach przeszłości (*ciemny wiek prehistorii*) pozostaje poza możliwościami poznania³⁶.

Trzeba też nadmienić, że w języku hebrajskim czasownik nie ma czasów, czyli nie odzwierciedla wymiaru przeszłości, terażniejszości i przyszłości, lecz wyróżnia jedynie czynności dokonane i niedokonane. Dwustopniowy hebrajski system czasownikowy (czynność dokonana i niedokonana) oddaje przeszłość i przyszłość. Jednak Izraelici mieli świadomość terażniejszości. Zgodnie z naszym sposobem rozumienia coś, co zaczęło się w przeszłości, trwa obecnie i może zakończyć się w przyszłości. Natomiast język hebrajski stosuje jedną z niedokonanych form czasownika, w której nie ma rozróżnienia między przeszłością a przyszłością³⁷. Skoro coś jest zakończone albo dopiero się staje, zatem terażniejszość oznacza stawanie się. Często w Biblii jest także *perfectum propheticum*, które polega na traktowaniu tego, co przyszłe, jako już istniejącego.

Charakterystyczna dla biblijnego rozumienia czasu jest wiara w odwiecznie żyjącego Boga jako Stwórcę i Pana świata. Bóg ma decydujący wpływ na dzieje i je kształtuje. Ilekroć Izrael mówi coś o sobie oraz o własnej przeszłości, mówi więc również o Bogu i Jego życiodajnej obecności w świecie. O ile nasze spojrzenie na świat i historię jest głęboko przeniknięte niewiarą, o tyle podejście starożytnych, które znalazło wyraz również w Biblii, jest z gruntu religijne³⁸. Uwidacznia się to przede wszystkim w kulcie jako szczególnym sposobie utrwalania i przekazywania pamięci kształtującej wspólnotę. Sprawowanie kultu, do którego przykładano wielką wagę, potwierdza, że w terażniejszości można rzeczywiście doświadczać tego, co przeszłe, i na rozmaite sposoby je uobecniać. Wszystko, co miało miejsce w przeszłości i wydarza się dzisiaj, odbywa się za przyzwoleniem albo z inspiracji Boga. Wiara i kult sprawiają, że obecne i przyszłe pokolenia nieustannie doświadcniają tego, co było udziałem przodków, a więc każda generacja Izraelitów na nowo wychodzi z Egiptu, otrzymuje dar Prawa

34 P.A. Verhoef, *Time and Eternity*, w: *New International Dictionary of Old Testament Exegesis & Theology*, ed. W.A. VanGoren, vol. 4, Carlisle 1997, s. 1252-1255; *'et*, w: L. Koehler, W. Baumgartner, J.J. Stamm, t. 1, dz. cyt., s. 835-836.

35 *'lm*, w: tamże, s. 778-779.

36 *'olam*, w: tamże, s. 747-748.

37 F.V. Riterer, dz. cyt., s. 127.

38 B. Albrektson, *History and the Gods. An Essay on the Idea of Historical Events as Divine Manifestations in the Ancient Near East and in Israel*, Lund 1967.

i wchodzi do Ziemi Obiecanej. To podejście uwidacznia się w trzech najważniejszych dorocznych świątach integrujących cały naród: święto Paschy upamiętnia wyzwolenie z Egiptu, Święto Tygodni (Pięćdziesiątnica) upamiętnia nadanie daru Tory na Synaju, a Święto Namiotów upamiętnia zamieszkiwanie pod namiotami podczas długiej wędrówki do Ziemi Obiecanej. Teraźniejszość łączy i obejmuje to, co przeszłe, oraz to, co obecne i przyszłe.

Wzgląd na przeszłość stanowi fundament nadziei na przyszłość, również tę ostateczną. Nie da się rozdzielić czasu i historii ani doczesności i wieczności, bo są one ze sobą integralnie związane³⁹. Wydarzenia z przeszłości wyznaczają kierunki i cele oczekiwań dotyczących tego, co ma nadejść, zarówno w doczesności, jak i w wieczności, którą zna tylko Bóg. Rozmaite wydarzenia następują po sobie i układają się w charakterystyczny ciąg, który można określić jako historię zbawienia. Na jej początku i u jej końca istnieje Bóg jako Stwórca oraz Odkupiciel Izraela (Stary Testament)⁴⁰ i Zbawiciel świata (Nowy Testament)⁴¹. Biblia, w której wyraziła się wiara starożytnego Izraela i Kościoła apostołskiego, nie zna abstrakcyjnego czy neutralnego czasu, ponieważ wszystko, co się wydarza, ma związek z Bogiem i Jego działaniem⁴².

Specyficzne przeżywanie czasu przez starożytny Izrael nadało wyraźny kierunek rozumieniu i przedstawianiu historii. Jak słusznie podkreślił Norbert Lohfink, skutkowało ono dwoma na pozór sprzecznymi zjawiskami: z jednej strony rosnącym zainteresowaniem historią, z drugiej – podatnością na jej mitologizację⁴³. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że prawdziwa historiografia i wyrosłe na jej podłożu piśmiennictwo historyczne zaczęły się w Izraelu. A ponieważ względem tego, co się naprawdę wydarzyło, miał tak ogromne znaczenie, zwłaszcza podczas sprawowania kultu dochodziły do głosu pierwiastki mityczne, często zapożyczane od pogańskich sąsiadów, lecz starannie podporządkowywane rygorom religii monoteistycznej.

3. Czas jako scena historii zbawienia

Istnieje ogromna różnica między historiografią biblijną a współczesnym przeżywaniem czasu i pisaniem historii. W odniesieniu do wszystkich tekstów starożytnych nasuwa się pytanie, czy chodzi o prosty zapis pamięci, czy interpretację doświadczenia czasu, a więc historię. Współcześni historycy poznają przeszłość i krytycznie oceniają dostępne źródła w celu uzyskania najbardziej wiarygodnego obrazu tego, co się wydarzyło. Ten model postrzegania i przeżywania czasu jest odnoszony do Biblii,

39 S.J. De Vries, *Yesterday, Today and Tomorrow: Time and History in the Old Testament*, London 1976.

40 M. Filipiak, *Starotestamentalna koncepcja czasu a eschatologia*, „Przegląd Orientalistyczny” 1989, nr 1-2 (149-150), s. 15-25.

41 P. Liszka, *Chrystologiczne aspekty nowotestamentalnego rozumienia czasu*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 2002, nr 49, z. 2, s. 123-139; A. Paciorek, *Czas kolisty, czas strzelisty. Nowotestamentalne rozumienie czasu*, w: „Gdy nastąpiła pełnia czasu”, red. A.J. Nowak, Lublin 2001, s. 19-29.

42 L. Stachowiak, *Teologiczno-biblijna problematyka czasu*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1964, t. 17, nr 5, s. 291-303.

43 N. Lohfink, dz. cyt., s. 130-132.

co skutkuje jej fundamentalistycznym rozumieniem i objaśnianiem. Celem autorów i redaktorów pism, które weszły do kanonu ksiąg świętych Izraela i Kościoła, nie było pisanie historii, ponieważ jej naukowej koncepcji w ogóle nie znano, lecz wypracowanie religijnej syntezy dziejów, czyli teologii historii. Wzgląd na zawartość Biblii wskazuje, że nie porzeczano na jednej syntezie, lecz tworzone następne. To potwierdza, że zdawano sobie sprawę, iż w spojrzeniu na przeszłość liczą się nie tylko fakty, lecz również wartości. Fakty istnieją niezależnie od nas, natomiast wartości nosimy w sobie, układając według nich swoje życie. Biblijne spojrzenie na czas i przeszłość świadczy o tym, że fundamentalną i założycielską wartość biblijnego Izraela stanowiła wiara w jedyne Boga.

Na Biblię Hebrajską składają się trzy zasadnicze zbiory: Tora, Prorocy i Pisma, których porządek w kanonie odzwierciedla kolejność ich powstawania. Każdy z tych zbiorów, a zwłaszcza Tora i pierwsza część Proroków, znana jako Prorocy wcześniejsi (pierwsi)⁴⁴, zawiera wiele materiałów o profilu historycznym. Dostrzegli to tłumacze Biblii Hebrajskiej na język grecki, którzy pod koniec ery przedchrześcijańskiej, w III i II wieku przed Chr., dokonali przekładu nazwanego Septuagintą. Księgi święte zostały przez nich uporządkowane według odmiennego klucza, a mianowicie: księgi historyczne, dydaktyczne i prorockie. Ich nacisk na linearne postrzeganie i przeżywanie czasu był tak silny, że nawet te księgi, których treść nie odzwierciedla konkretnych wydarzeń historycznych, np. Księga Rut czy Księga Estery, w Biblii Hebrajskiej zaliczane do zbioru Pism, w Septuagincie zostały włączone do ksiąg historycznych. Miało to ogromne znaczenie dla ich późniejszej interpretacji, nastęrczając komentatorom problemów hermeneutycznych.

Biblia Hebrajska, stanowiąca trzon pierwszej części Biblii chrześcijańskiej określonej jako Stary Testament, zachowała nie jedną, lecz kilka odmiennych rekonstrukcji dziejów Izraela. Torę, czyli Pięcioksiąg Mojżesza, otwiera narracja o stworzeniu świata i człowieka oraz dziejach ludzkości przed potopem i po nim (Rdz 1-11), po czym następują dzieje patriarchów Izraela, tj. Abrahama i jego potomków (Rdz 12-50), zniewolenia Izraelitów w Egipcie i ich wyzwolenia oraz długiej i naznaczonej rozmaitymi przeciwnościami wędrówki przez pustynię pod wodzą Mojżesza do Kanaanu traktowanego jako Ziemia Obiecana. Kontynuację Tory stanowi deuteronomiczne dzieło historyczne (Księga Jozuego – Druga Księga Królewska), które rozpoczyna narracja o wejściu Izraelitów pod wodzą Jozuego do Kanaanu i osiedlaniu się na jego terytorium, przez okres sędziów oraz zjednoczonej i podzielonej monarchii, doprowadzona do początków wygnania babilońskiego. W retrospekcji historii podzielonej monarchii⁴⁵ zawartej w Pierwszej i Drugiej Księdze Królewskiej znajdujemy liczne wzmianki o „Księdze Kronik Królów Judy” i „Księdze Kronik Królów Izraela”. Sugerują one, że można tam znaleźć więcej informacji na temat życia i panowania władców królestwa

44 Zbiór Proroków wcześniejszych (hebr. *neviim rišonim*) obejmuje Księgę Jozuego, Księgę Sędziów, Pierwszą i Drugą Księgę Samuela oraz Pierwszą i Drugą Księgę Królewską. We współczesnym nazewnictwie naukowym jest to deuteronomiczne dzieło historyczne.

45 Okres podzielonej monarchii obejmuje czas istnienia królestwa Judy i królestwa Izraela (ok. 930-722 r. przed Chr.), a potem tylko królestwa Judy (722-586 r. przed Chr.).

Judy i królestwa Izraela. Nie ma mowy o cykliczności, natomiast jak refren powtarzają się zdania, które ich oceniają w perspektywie wierności bądź niewierności Bogu. Co się tyczy okresu między 930 a 722 rokiem przed Chr., powtarzają się zestawienia władców królestwa Judy i królestwa Izraela, które umożliwiają rekonstrukcję chronologii względnej. Ponieważ mamy do dyspozycji nieliczne świadectwa pozabiblijne, zatem informacje zawarte w Biblii stanowią właściwie jedyną podstawę dla wypracowania dość dokładnej chronologii bezwzględnej.

Spójna retrospekcja przeszłości dokonana w Pięcioksięgu i deuteronomicznym dziele historycznym, doprowadzona do początków wygnania babilońskiego w pierwszej połowie VI wieku przed Chr., została gruntownie przepracowana i zreinterpretowana w kronikarskim dziele historycznym, na które składają się Pierwsza i Druga Księga Kronik oraz Księga Ezdrasza i Księga Nehemiasza. Powstało ono po powrocie z wygnania babilońskiego i zostało doprowadzone do połowy V wieku przed Chr. Miały wtedy miejsce gruntowne reformy religijne i społeczne, których dokonali kapłan Ezdrasz i namiestnik Nehemiasz, z czego wyłoniła się nowa forma religii biblijnego Izraela znana jako judaizm. Dowartościowanie wymiaru czasu umożliwiło nowy wgląd w przeszłość, oparty na tym, który wypracowano wcześniej. Wszystkie ważne postacie i wydarzenia zostały gruntownie przewartościowane i przedstawione w odmiennej perspektywie, dostosowanej do aktualnych wyzwań i potrzeb.

Podobne podejście do czasu i historii znalazło wyraz w księgach dołączonych do Biblii Hebrajskiej, traktowanych jako tzw. księgi deuterokanoniczne, przede wszystkim w Pierwszej i Drugiej Księdze Machabejskiej. Obie, każda w inny sposób, opisują wydarzenia, które doprowadziły do buntu przeciw syryjskim okupantom i zapoczątkowania rodzimej dynastii królewskiej, znanej jako Hasmonejczycy, która rządziła w Jerozolimie do 63 roku przed Chr. Świadomość historyczna autorów tych ksiąg była już bardzo rozwinięta, a wiele podawanych przez nich informacji możemy zweryfikować na podstawie źródeł pozabiblijnych.

Z jeszcze innym spojrzeniem na te same wydarzenia i postacie mamy do czynienia w księgach prorockich oraz w psalmach i pismach mądrościowych. Ich specyfika polega na tym, że wpływ i przeżywanie czasu wyrażano nie tyle w narracji, ile w formie poetyckiej. Dzięki niej to, co minione, mogło być skutecznie uobecniane, potwierdzając swoją aktualność i znaczenie dzisiaj. Nie jest przypadkiem, że na kartach Biblii pojawiają się polecenia skierowane do Izraelitów wprowadzane przez czasownik *zākōr*, czyli „pamiętaj”. Indywidualne przeżywanie czasu stawało się nośnikiem i zwornikiem zbiorowej pamięci wyrażanej w napomnieniach, pouczeniach i modlitwach. Do tego, co trudne w ludzkim życiu i losie, zwłaszcza starości i związanych z nią utrapień i dolegliwości, a także do nieszczęść, jakich doświadcza naród, należało się spokojnie przygotować. Odbywało się to poprzez dowartościowanie tradycji jako głównego nośnika pamięci zbiorowej, dzięki któremu spojrzenie na czas i historię stanowiło istotne zabezpieczenie przetrwania i trwały model przyszłości.

Wszystkie biblijne retrospekcje dziejów mają jedną cechę wspólną: wyrażają „poskromienie czasu” i opanowanie go, możliwe poprzez odtworzenie i selekcję wydarzeń i osób oraz ich uporządkowanie, z czego wyłoniła się chronologia bezwzględna

i względna. Pierwsza ustawia wydarzenia i bohaterów na osi czasu, natomiast druga odnosi ich do siebie nawzajem. Te cechy są widoczne już w otwierającym Biblię hymnie o stworzeniu świata i człowieka (Rdz 1,1-2,4a)⁴⁶. W czwartym dniu Bóg stworzył słońce, księżyc i gwiazdy, a ich zaistnienie zostało poprzedzone poleceniem: „Niechaj powstaną ciała niebieskie świecące na sklepieniu nieba, aby wyznaczały pory roku, czasy świąt i lata, aby były ciałami jaśniejącymi na sklepieniu nieba i aby świeciły nad ziemią” (Rdz 1,14-15). Światłość oraz ciemność jako jej przeciwieństwo zaistniały w pierwszym dniu stworzenia. Natomiast zadaniem słońca, księżyca i gwiazd, określonych jako „lampy” bądź „światła”, co stanowi przejaw dosadnej polemiki z ich mitologizacją typową dla pogańskich sąsiadów Izraela, jest regulowanie wpływu czasu („pory roku, czasy świąt i lata”). Słońce, księżyc i gwiazdy wyznaczają rytm kalendarza, który ustala określony porządek życia i sprawowania kultu⁴⁷.

Również inne dni stworzenia świadczą, że Bóg jest Panem czasu, a w istnienie i trwanie świata została wpisana przemijalność⁴⁸. W trzecim dniu stworzenia czytamy polecenie: „Niech ziemia wyda rośliny zielone, trawy dające nasiona, drzewa rodzące owoce, owoce według ich gatunków na ziemi, w których są nasiona” (Rdz 1,11). Podkreśla się integralny związek roślin z ziemią/glebą, dzięki której jest możliwe zjawisko wegetacji. Przednaukowa wiedza o świecie, z jaką mamy tu do czynienia, uwypukla jedność, a zarazem zróżnicowanie świata flory. Podstawowa klasyfikacja, oparta na potocznej obserwacji rozróżniającej trawę, rośliny, które rodzą nasiona, oraz rośliny, których nasiona mieszczą się w ich owocach, wskazuje, że nie chodzi o jakiś mityczny „raj” niepoddający się skutkom wpływu czasu, ale o świat, w którym żyjemy. Obfitość życia wegetatywnego i wzrost nowych roślin zakłada przemijalność jako integralny aspekt Bożego dzieła stworzenia. Świat wegetatywny nie trwa w stagnacji, ponieważ został obdarowany dynamizmem życia, a to oznacza nieustanne narodziny oraz wzrost i obumieranie.

Na zjawisko przemijalności wskazuje też wyraźnie piąty dzień stworzenia:

Bóg stworzył wielkie potwory morskie i wszelkie poruszające się istoty żywe, którymi zaroily się wody, według swego gatunku, oraz wszelkie ptactwo skrzydlate według swego gatunku. Bóg widział, że były dobre. Bóg je pobłogosławił, mówiąc: „Bądźcie płodne i rozmnażajcie się oraz zapelniajcie wody w morzach, a ptactwo niech się rozmnaża na ziemi” (Rdz 1,21-22).

46 Z. Pawłowski, *Antropologiczne implikacje czasu i przestrzeni w Genesis 1*, w: *Genesis 1-3. Tekst, interpretacje, przemyślenia*, red. Z. Pawłowski, Toruń 2009, s. 163-182.

47 Zgodnie ze starożytnymi komentarzami żydowskimi i późniejszą egzegezą rabiniczną Adam w ogrodzie Eden oddawał cześć Bogu poprzez systematyczne sprawowanie kultu religijnego.

48 W. Chrostowski, *Czy Adam i Ewa mieli się nie starzeć i nie umierać? Egzegetyczny przyczynek do nauczania o nieśmiertelności pierwszych ludzi*, w: „*Verbum caro fatum est*”. *Księga pamiątkowa dla Księdza Profesora Tomasza Jelonka w 70. rocznicę urodzin*, red. R. Bogacz, W. Chrostowski, Warszawa 2007, s. 151-179; oraz w: tenże, *Babilońskie deportacje mieszkańców Jerozolimy i Judy oraz inne studia*, „Rozprawy i Studia Biblijne” 2009, nr 34, s. 157-187.

Do rozróżnienia istot wodnych i ptactwa dodaje się błogosławieństwo płodności, dzięki któremu jest możliwa ustawiczna reprodukcja. To, co dotyczy istot wodnych i skrzydlatych, jest tak samo widoczne w odniesieniu do istot lądowych: „Bóg rzekł: «Niech ziemia wyda istoty żywe według ich gatunku: zwierzęta domowe, istoty pełzające i dzikie zwierzęta według ich gatunków». I tak się stało” (Rdz 1,24). Zaistnienie zwierząt podkreśla ich mocne związki z ziemskim środowiskiem, a wyrażenie „według ich gatunków”, powtórzone trzykrotnie w następnym wersecie, uwydatnia ogromne zróżnicowanie fauny. W tym miejscu nie ma już osobnego błogosławieństwa, ponieważ błogosławieństwo płodności odnosi się do wszystkiego, co żyje.

Lecz najbardziej wymowny jest motyw stworzenia człowieka, który odzwierciedla biblijną antropologię⁴⁹:

Wtedy Bóg rzekł: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, na Nasze podobieństwo. Niech sprawują rządy nad rybami morskimi i nad ptactwem powietrznym, nad zwierzętami domowymi i nad całą ziemią oraz wszystkim, co pełza po ziemi”. Bóg stworzył człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył; mężczyznę i kobietę stworzył ich. Bóg pobłogosławił ich i Bóg rzekł im: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, zapelnijcie ziemię i nią zarządzajcie oraz panujcie nad rybami morskimi, ptactwem niebieskim i wszystkimi istotami pełzającymi po ziemi” (Rdz 1,26-28).

Uwydatnienie płciowości, a tym samym cielesności („mężczyznę i kobietę stworzył ich”), widoczne w oryginalnym tekście hebrajskim, oraz błogosławieństwo płodności inne niż to, które dotyczy pozostałych istot żywych, gdyż zakłada świadomy udział mężczyzny i kobiety („Bóg pobłogosławił ich i Bóg rzekł im”), świadczą, że również do ludzi odnosi się zjawisko przemijania, z którego wynika łańcuch następstwa pokoleń, co potwierdza linearną koncepcję pojmowania i przeżywania czasu.

* * *

W jednym z kazań wygłoszonych w katedrze monachijskiej kardynał Józef Ratzinger powiedział:

Sformułowano zasadę entropii mówiącą, że energia przechodzi w stan, z którego nie można już jej przywrócić. To jednak oznacza, że świat poddany jest prawu stawania się i przemijania. W świat wpisana jest czasowość. Następnie odkryto przemianę materii w energię, co gruntownie zmieniło obydwie zasady zachowania. Później przyszła jeszcze teoria względności, a także inne odkrycia, które pokazały, że świat niejako niesie w sobie swój zegar – zegar, który pozwala nam na rozpoznanie początku i końca, drogi od źródła do zakończenia⁵⁰.

⁴⁹ Szerzej zob. tamże, s. 167-178.

⁵⁰ J. Ratzinger – Benedykt XVI, *Na początku Bóg stworzył... Cztery kazania o stworzeniu i upadku*, Kraków 2006, s. 33.

U samych początków żmudnej drogi, której najważniejsze etapy wyznaczyli wybitni uczeni oraz ich naukowe odkrycia, znajduje się Biblia z jej przednaukowym rozeznaniem. Uwydatniając wiarę w Boga jako Pana natury i historii, utrwaliło ono specyficzne podejście do czasu i jego konsekwencji.

Streszczenie

Wśród sąsiadów starożytnego Izraela dominowało cykliczne postrzeganie czasu, wynikające z obserwacji przyrody i życia ludzi; można je zilustrować w postaci okręgu. Mimo to istniały również liczne przejawy koncepcji linearnej i pozytywnego zainteresowania historią, potwierdzone w zachowanych źródłach egipskich, mezopotamskich i hetyckich. Oscylując między cyklicznym a linearnym postrzeganiem czasu, starożytni mieli świadomość, że istnieje związek między działaniem człowieka a jego losem. Święta przeżywane w sanktuariach albo w łączności z nimi cyklicznie upamiętniały wydarzenia postrzegane jako dawne i zarazem obecne.

Biblijna koncepcja czasu wynika ze specyfiki mentalności hebrajskiej i monoteistycznej wiary Izraela. Doświadczenie czasu wyrażone na kartach Biblii bardzo się różni od naszego, przede wszystkim w dwóch aspektach. Po pierwsze, Biblia nie zna współczesnego schematu czasowego, w którym istnieją trzy wymiary (przeszłość, teraźniejszość i przyszłość), bo hebrajska koncepcja czasu jest uwarunkowana przestrzennie. Po drugie, w języku hebrajskim czasownik nie ma czasów, lecz wyróżnia jedynie czynności dokonane i niedokonane. Charakterystyczna dla biblijnego rozumienia czasu jest także wiara w jedynego i odwiecznie żyjącego Boga jako Stwórcę i Pana świata. Nie da się więc rozdzielić czasu i historii ani doczesności i wieczności, bo są one ze sobą integralnie związane.

Współcześni historycy poznają przeszłość i krytycznie oceniają dostępne źródła w celu uzyskania najbardziej wiarygodnego obrazu tego, co się wydarzyło. Ten model postrzegania i przeżywania czasu jest odnoszony do Biblii, co skutkuje jej fundamentalistycznym rozumieniem i objaśnianiem. Celem autorów i redaktorów pism, które weszły do kanonu ksiąg świętych Izraela i Kościoła, nie było pisanie historii, lecz wypracowanie religijnej syntezy dziejów, czyli teologii historii. Ten aspekt jest wyraźnie widoczny we wszystkich trzech zbiorach Biblii Hebrajskiej (Tora, Prorocy i Pisma) oraz w dołączonych do niej księgach deuterokanonicznych. Wszystkie biblijne retrospekcje dziejów mają jedną cechę wspólną, a mianowicie wyrażają „poskromienie czasu” i opanowanie go poprzez odtworzenie i selekcję wydarzeń i osób oraz ich uporządkowanie. Wprawdzie przeżywanie czasu przez starożytny Izrael nie zapoczątkowało spojrzenia o charakterze historycznym, jednak nadało wyraźny kierunek rozumieniu i przedstawianiu historii.

The biblical concept of time and history

Summary

The cyclical perception of time, which can be illustrated in the form of a circle, resulting from the observation of nature and life of people, dominated among the neighbours of ancient Israel. Nevertheless, there were also numerous manifestations of a linear concept of time and

of a positive interest in history, as found in the Egyptian, Mesopotamian and Hittite sources. The ancients were aware that there is a connection between man's action and his fate. Although ancient Israel's experience of time did not initiate a historical perspective, it nonetheless gave a clear direction of understanding and presenting history.

The perception of time expressed in the Bible is very different from ours. The biblical concept of time results from the specific mentality of the Hebrews and from the monotheistic faith of Israel. The modern time pattern in which there are three dimensions (past, present, and future) is unknown to the Bible because the Hebrew concept of time is conditioned spatially. In Hebrew language, the verb has no tenses, and only distinguishes actions completed and imperfect. The faith in God, the Creator and Master of the world, is characteristic of the biblical understanding of time. Therefore, it is impossible to separate time and history, as well as temporality and eternity, because they are integrally connected with each other. Celebrations at sanctuaries, or in communion with them, commemorated events seen as old and, in parallel, contemporary.

Historians discover the past and critically evaluate the sources available, in order to get the most reliable picture of what happened in the past. Yet, the aim of the authors and editors of the sacred books of Israel and of the Church was not to write history but to develop a religious synthesis of history, or the so-called theology of history. This aspect is clearly visible in the three collections of the Hebrew Bible (Torah, Prophets and Writings) and in the deuterocanonical books attached to it (Old Testament), as well as in the New Testament.

JAN ZIELIŃSKI

Papież Sylwester II – Abraham Bzowski – Twardowski. Czas biografii i czas legendy*

1. Sylwester II

O zegarach w kulturze polskiej i historii Polski można mówić przynajmniej od roku 1000. Znamy nawet dokładną datę: między 7 a 15 marca odbył się w Gnieźnie, przy grobie św. Wojciecha, zjazd władców: niemieckiego cesarza Ottona III i polskiego księcia Bolesława. Trzecim uczestnikiem tego zjazdu, choć osobiście nieobecnym, tylko reprezentowanym przez dwóch legatów, był ówczesny papież Sylwester II. Z jego inicjatywy utworzono wówczas pierwszą polską diecezję, arcybiskupstwo gnieźnieńskie, na czele której stanął brat zamordowanego Wojciecha, Radzim Gaudenty.

Otóż Sylwester II, urodzony jako Gerbert Aurillac, pierwszy papież pochodzący z Francji, był wielkim, wszechstronnym uczonym swojego czasu. Był m.in. wynalazcą w dziedzinie zegarmistrzostwa, a także strategiem i geopolitykiem. Wyborem papieskiego imienia nawiązał do św. Sylwestra I (IV wiek), który wedle legendy miał uleczyć i ochrzcić cesarza Konstantyna Wielkiego i otrzymać od niego tzw. Patrimonium Petri, co stało się początkiem Państwa Kościelnego. Aurillac, już nie w legendzie, ale naprawdę, przez prawie całe dorosłe życie obracał się wśród władców swego czasu: podczas pobytu w Rzymie (w 969 roku) poznał cesarza Ottona I i został wychowawcą Ottona II, potem we Francji był sekretarzem Hugona Kapeta, założyciela dynastii Kapetyngów, a od roku 997 w Niemczech – nauczycielem i osobistym doradcą młodocianego cesarza Ottona III. Obaj koło roku 1000 próbowali realizować program

* Tekst jest częścią większego projektu zatytułowanego *Chronometr*, poświęconego badaniom nad rolą czasu i zegarów w kulturze polskiej.

Renovatio Imperii Romani. Istotną rolę odegrało włączenie do rodziny narodów chrześcijańskich Węgier (koronacja Stefana I) i Polski (zjazd gnieźnieński, ustanowienie arcybiskupstwa w Gnieźnie i Krakowie).

Nie ma pewności, czy Gerbert i Wojciech się spotkali, aczkolwiek jest to prawdopodobne, a niektórzy historycy są o tym przekonani. Należy do nich np. Mathilde Uhlirz, która pisała, że w Moguncji Gerbert „hat [...] gemeinsam mit Bischof Adalbert von Prag längere Zeit [...] in der Umgebung des Kaisers verbracht [...]”¹ („przebywał dłuższy czas razem z biskupem Wojciechem z Pragi [...] w otoczeniu cesarza [...]”). A także: „Wir wissen dass Adalbert eine Wallfahrt zu den französischen Klöstern antrat, Gerbert aber zunächst als Gast in Lotharingen weilte, vielleicht in Verdun”² („Wiemy, że Wojciech wyruszył w pielgrzymkę po francuskich kościołach, Gerbert zaś gościł najpierw w Lotaryngii, przypuszczalnie w Verdun”).

Z osobą papieża Sylwestra II było też przez wieki wiązane autorstwo jednej lub dwóch biografii św. Wojciecha. Dużą rolę odegrał tu siedemnastowieczny polski autor Abraham Bzowski, który w rękopisie z klasztoru na Monte Cassino znalazł adnotację: „Passio sancti Adalberti ep[iscopii] et m[artyris] edita a domno Siluestro papa urbis Rome”³. Późniejsi badacze na potwierdzenie jeśli nie autorstwa, to w każdym razie patronatu papieża Sylwestra wysuwali także argumenty tekstowe, np. wzmiankę o Rawennie jako „sacra urbs”, gdy wiadomo, że Gerbert, zanim został papieżem, był arcybiskupem Rawenny.

Po męczeńskiej śmierci św. Wojciecha z rąk pogańskich Prusów, których próbował nawracać, polski książę Bolesław wykupił zwłoki zmarłego biskupa i nakazał je przewieźć do Gniezna. Spotkanie nad trumną świętego, w którym wzięli udział zaprzyjaźniony ze zmarłym cesarz, polski książę i dwóch legatów papieża Sylwestra, w tysiąc lat po śmierci Chrystusa, stało się poniekąd początkiem nowego okresu w Polsce – chrześcijańskiego i europejskiego. Wydaje się symboliczne to, że odbyło się ono pod patronatem i z błogosławieństwem papieża, który był także astronomem i zegarmistrzem.

O wynalazkach Sylwestra bodaj jako pierwszy pisał kronikarz Thietmar z Merseburga: „in Magdeburgem orologium fecit, illud recte constituens, considerata per fistulam quadam stellam nautarum duce”⁴. Na tej podstawie angielski kronikarz Willelmus Malmesburiensis (1090-1143) napisał o Gerbercie: „horologium arte mechanica compositum”⁵, i w ten sposób aż do XIX wieku utrzymywało się przekonanie, jakoby Sylwester był wynalazcą zegara mechanicznego. Dziś uważa się raczej, że był to rodzaj astrolabium do prowadzenia nocnych obserwacji astronomicznych, czyli

1 M. Uhlirz, *Untersuchungen über Inhalt und Datierung der Briefe Gerberts von Aurillac, Papst Sylvesters II: Forschungen und Vorarbeiten zu den Jahrbüchern und Regesten Kaisers Ottos III*, Teil 3, Göttingen 1957, s. 168.

2 Tamże.

3 Stan badań nad autorstwem rękopisu z Monte Cassino krytycznie przedstawia Gerard Labuda, *W sprawie autorstwa i miejsca napisania „Żywołu pierwszego” Świętego Wojciecha*, „Studia Źródłoznawcze” 2004, s. 115-130. Dyskusja na temat cytowanego zapisu i ewentualnej roli papieża Sylwestra II: tamże, s. 127.

4 *Regesta Imperii II: Sächsisches Haus 919-1024. 3: Die Regesten des Kaiserreiches unter Otto III*, hrsg. J.F. Böhmer, M. Uhlirz, Wien 1956, s. 657.

5 G.R. Thompson in collaboration with M. Winterbottom, *General Introduction and Commentary*, w: William of Malmesbury, *Gesta regum anglorum. The History of the English Kings*, vol. 2, Oxford 1999, s. 155.

nokturlabium, niemniej mierzenie czasu odgrywało w tym wynalazku istotną rolę. Jak pisze Emmanuel Poulle w artykule *L'Astronomie de Gerbert*:

Cet instrument sert à connaître l'heure de nuit: il repose sur la lecture de la position des gardes de la Grande Ourse, corrigée par la transformation de l'heure sidérale en heure solaire [...]. C'est la mise en place du cadran horaire qui fait l'originalité de l'*horologium cum fistula* [...]. La présence, sur l'instrument des X-XII siècle, d'une *fistula* permet de conclure que la mise en place du nocturlabe était réalisée en faisant coïncider l'axe du monde et le rayon de visée de la polaire, donc en ajustant un tube creux sur le cadran calendaire: *sic circumcise sit fistul juncta rotelle*, précise le texte, la *circumcisa rotella* désignant certainement le disque gradué selon le calendrier⁶.

(Przyrząd ten służy do poznawania godziny nocą: polega na odczytaniu pozycji tylnych kół Wielkiego Wozu, skorygowanej przez transformację godziny księżycowej na godzinę słoneczną. [...] Sposób umieszczenia tarczy godzinowej świadczy o oryginalności tego *horologium cum fistula* [...]. Obecność w przyrządzie z X-XII wieku owej tuby (*fistula*) pozwala wyciągnąć wniosek, że funkcjonowanie nokturlabium odbywało się przez uzgodnienie osi świata z położeniem Gwiazdy Polarnej, a mianowicie przez odpowiednie przyłożenie wydrążonej tuby do tarczy kalendarzowej; tekst precyzuje: *sic circumcise sit fistul juncta rotelle*, przy czym *circumcisa rotella* oznacza z pewnością okrągłą tarczę podzieloną na części zgodnie z kalendarzem).

Dla wizerunku Sylwestra II w okresie romantyzmu istotne znaczenie ma 16 listopada 1851 roku, kiedy to w Aurillac, miejscu urodzenia papieża, nastąpiło odsłonięcie jego pomnika, dzieła Davida d'Angers (zaprzyjaźnionego z Mickiewiczem, który przez pół roku mieszkał z rodziną w jego domu w Domont). W dolnej części pomnika przedstawiono sceny z życia portretowanego. Na pierwszej płaskorzeźbie pastuszek Gerbert nocą obserwuje gwiazdy. Na drugiej, już po powrocie z Hiszpanii, gdzie zapoznał się z myślą arabską, w tym matematyczną, młody uczyony prezentuje działanie organów napędzanych parą wodną przed dostojnym zgromadzeniem, w którym znajdują się: cesarz Otto I, jego syn Otto II, król Francji Hugo Kapet i (to świadomy anachronizm rzeźbiarza, który kpił z antykwarycznej ścisłości) perski uczyony z IX wieku Geber (Dżabir Ibn Hajjan), alchemik i lekarz Haruna ar-Raszida, w bogatej szacie podbitej gronostajami.

W XX wieku Sylwester II pojawia się na kartach powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* (1966-1967). Demoniczny Woland, profesor czarnej magii, który przybywa do Rosji radzieckiej, by wydać „Bal stu królów”, jako oficjalny powód swego przyjazdu podał zamiar studiowania rękopisów Gerberta Aurillaca – twierdząc, że jest „w tej dziedzinie jedynym specjalistą na świecie”⁷.

6 E. Poulle, *L'astronomie de Gerbert*, w: *Gerberto: scienza, storia e mito: atti del Gerberti symposium*, Bobbio 25-27 luglio 1983, red. G. Barabino, Bobbio 1985, s. 609.

7 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1988, s. 19.

W roku 1975 w Gnieźnie odsłonięto na ścianie katedry tablicę z napisem:

1000 1975 / UPLYWA 975 LAT GDY / PRZY GROBIE ŚW. WOJCIECHA / W GNIEŹNIE
PAPIEŻ SYLWESTER II / OGŁOSIŁ PRZEZ SWYCH LEGATÓW / USTANOWIENIE
PIERWSZEJ METROPOLII / W POLSCE – DZIAŁO SIĘ TO W PRZYTOM/NOŚCI ŚW.
RADZIMA I^{SZEGO} ARCYBISKUPA / GNIEŹNIEŃSKIEGO – OTTONA III IMPERATORA /
RZYMSKIEGO – BOLESŁAWA CHROBREGO / KRÓLA POLSKI [...].

Inicjatorem ufundowania tablicy był prymas Polski Stefan kardynał Wyszyński – *facsimile* jego odręcznego podpisu widnieje pod przytoczonym tekstem. Jest coś symbolicznego w fakcie, że tablica wymieniająca jako głównego sprawcę ustanowienia metropolii papieża, który wprowadził Kościół w drugie tysiąclecie, powstała dzięki temu, który będzie później nazywany Prymasem Tysiąclecia. Kardynał Wyszyński w swych homiliach, listach pasterskich i oświadczeniach Episkopatu wielokrotnie nawiązywał do postaci Sylwestra II i do analogii historycznej między decyzjami tamtego papieża a czasami współczesnymi⁸.

21 maja 2010 roku na terenie gminy Brójce w okolicach Łodzi rozpoczęto działalność Obserwatorium Astronomiczne im. Papieża Sylwestra II w Bukowcu (potocznie zwane po staroświecku *dostrzegalnią*). Oprócz teleskopów, montażu do teleskopów i kamer placówka wyposażona jest w insertery czasu wzorcowego z zegarem wzorcowym bądź anteną GPS. Wybór patrona „dostrzegalni” świadczy o niezwyklej trwałości pamięci o tym papieżu i uczonym. Podobnie jak fakt następny, najnowszy. Otóż na wystawie „Lux in Oriente – Lux ex Oriente. Polska i Stolica Apostolska: 1050 lat historii”, urządzonej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w związku z obchodami rocznicy chrztu Polski, papież Sylwester II miał swój „panel informacyjny i portret z fabryki św. Piotra”⁹, jak mnie poinformował kurator generalny wystawy (i absolwent UKSW) ksiądz dr Marek A. Rostkowski OMI.

2. Abraham Bzowski

Biografia papieża Sylwestra II napisana przez Abrahama Bzowskiego (wyd. I – 1629, wyd. II – 1641) pomyślana była jako jego apologia, obrona przed oszczercami, o czym świadczy już sam tytuł: *Silvester II Caesius Aquitanus Pontifex Maximus a calumniis vindicatus*¹⁰. W pierwszym wydaniu była ona dedykowana synom króla polskiego Zygmunta III Wazy: Janowi Albertowi, biskupowi warmińskiemu, i Karolowi Ferdynandowi, biskupowi wrocławskiemu.

8 Por. M.P. Romaniuk, *Życie, twórczość i posługa Prymasa Tysiąclecia*, t. 4: 1972-1981, Warszawa 2002, s. 22, 35, 36, 155, 243, 543, 558, 570.

19 E-mail ks. M.A. Rostkowskiego z 26.11.2015.

10 A. Bzovius, *Annalium [...] Poloni [...] continuatio tomus XX rerum [...]*, w: *Annalium ecclesiasticorum post [...] Caesarem Baronium, Coloniae Agripp. 1641*, s. 563-597.

Po biografii papieża następuje biografia św. Wojciecha wedle rękopisu z klasztoru na Monte Cassino, zredagowana zdaniem Bzowskiego osobiście przez Sylwestra II, który był tego świętego współczesnym i znajomym („ab ejus synchrono & familiari”¹¹).

8 sierpnia 1678 roku paryski „Journal des sçavans” opublikował omówienie książki polskiego dominikanina o papieżu Sylwestrze II, które warto przytoczyć w całości:

Jest rzeczą dość osobliwą oskarżanie Papieża, iż jest Magikiem. Tymczasem to właśnie utrzymywali nieprzyjaciele Gilberta Cesiusa rodem z Guienne, Arcybiskupa Reims, kiedy został papieżem pod imieniem Sylwestra II, w roku 1002 [!]. O[jciec] Bzovius obala w swej książce tę zniewagę wraz z tysiącem innych fałszów, jakie głosili niektórzy Historycy na temat jego pochodzenia. Pokazuje Szlachetność jego Rodu, który wywodzi od króla Argosu imieniem Temenos, powiadając, że istnieją jeszcze tego rodu Potomkowie we Francji i we Włoszech; & co do podejrzenia czy oskarżenia o Magię, pokazuje, iż w wieku pełnym ignorancji Magii przypisywano rzeczy nadzwyczajne i zaskakujące, jakie Gilbert osiągał za pomocą Matematyk, w których celował. Pozostawił nam szereg pięknych Dzieł, a Ditmarus zapewnia, że wynalazł instrument do oglądania rzeczy z daleka & do obserwowania plam na Słońcu i na Xiężycu. Wielka szkoda, że ten Instrument nie przetrwał do naszych czasów¹².

W roku 1819 obszerny, ponad stustronicowy życiorys Bzowskiego dał Józef Maksymilian Ossoliński (1748-1826) na początku swego dzieła *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej...* Pierwsze zdanie w tej biografii brzmi: „Urodzisz się około r. 1567, ochrzczony był Stanisławem, dla babki po ojcu z domu Szczepanowskiej”¹³. Tu niezbędny jest komentarz. Nadane Bzowskiemu imię odsyłało do osoby św. Stanisława ze Szczepanowa (ok. 1030-1079), odnowiciela arcybiskupstwa gnieźnieńskiego, biskupa krakowskiego, uznanego za zdrajcę i skazanego na śmierć na polecenie Bolesława Śmiałego. W roku 1253 Stanisław został kanonizowany, od roku 1963 jest obok św. Wojciecha i NMP Królowej Polski jednym z trojga patronów Polski.

Ossoliński pisze następnie: „Matkę Magdalenę Węzykową utracił w powietrzu, mając dopiero 18 miesięcy; a i sam w wielkim niebezpieczeństwie znajdował się: nawet wyrzuciły mu się były trzy dymienice ponad powieką, i jedna na dłoni”¹⁴. Ta wzmianka medyczna pełni w biografii swoistą rolę stygmatyzacji. W trzecim zdaniu mowa jest o tym, że po utracie ojca „opiekowała się nim babka macierzysta, która że mieszkała w Proszowicach, w tym miasteczku przepędził dziecinne lata”¹⁵. Ossoliński

11 Tamże, s. 598.

12 „Journal des sçavans” 1678, s. 312-313.

13 J.M. Ossoliński, *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej, o pisarzach polskich, także postronnych, którzy w Polsce albo o Polsce pisali, oraz o ich dziełach, z roztrzęsieniem wzrostu i różnicy kolei ogólnego oświecenia, jako też szczególnych nauk w Narodzie Polskim*, t. 1, Kraków 1819, s. 1.

14 Tamże.

15 Tamże.

powołuje się tu na Szymona Starowolskiego i na mowę pogrzebową ku czci Bzowskiego, wygłoszoną przez Jakuba Witeliusza (Ciołka)¹⁶.

Bzowski był od młodych lat niezwykle uzdolniony. Starowolski podaje, że w wieku lat dziesięciu komponował muzykę i pisał wiersze w języku ojczystym i po łacinie („musicos modulos componere, versus patrios et latinos pangere”¹⁷). Nauki pobierał w Seceminie, który był w XVI wieku silnym ośrodkiem reformacji, gdzie wykładali sprowadzeni z Francji protestanccy uczeni. Kiedy rodzina zorientowała się w charakterze tej szkoły, posłano Bzowskiego do Akademii Krakowskiej. Był jednym z najzdolniejszych studentów, ale z powodu choroby musiał wrócić do Proszowic. Tam modlił się szczególnie do św. Jacka, który pewnego dnia mu się ukazał, i zaraz potem Bzowski wyzdrowiał. Z wdzięczności wstąpił do zakonu dominikanów i przybrał imię zakonne Abraham.

Z Polski wyjechał na dalsze studia do Włoch (Mediolan, Bolonia, Wenecja), zastąpił jako komentator i popularyzator *Summy* św. Tomasza z Akwinu. Umiał też nawiązywać kontakty: w roku 1598 swoją książkę *Thesaurum laudum B.V.M.*, wydaną w Wenecji, dedykował papieżowi Klemensowi VIII. Otrzymał od niego obraz Matki Boskiej, który przywiózł do Krakowa i ofiarował założonemu przez siebie Bractwu Różańcowemu.

Tu warto wspomnieć o namalowanym w Wenecji w ciągu pięciu miesięcy 1506 roku obrazie Albrechta Dürera *Święto Różańcowe*, który w tym właśnie czasie, w roku 1606, zakupiony przez cesarza Rudolfa II za rekordową sumę, został przeniesiony z Wenecji do Pragi – przez czterech pieszych tragarzy. Z czasem obraz popadł w zapomnienie i w roku 1782 został sprzedany za jednego guldena. Dziś to, co z niego po nieudolnej restauracji pozostało, wisi w Galerii Narodowej (Národní galerie) w Pradze.

Właśnie w roku przeniesienia obrazu Dürera z Wenecji do Pragi, w 1606, ukazała się w Krakowie po polsku książka Bzowskiego *Rozaniec Panny Maryey*. Zostało w niej wydrukowane pismo papieża Klemensa VIII, dane w Rzymie 18 listopada 1600 roku, w którym udzielał przywilejów i odpustu członkom arcybractwa różańcowego przy kościele św. Trójcy w Krakowie, działającego od wielu lat, a obecnie zreformowanego przez – wymienionego z nazwiska – Abrahama Bzowskiego¹⁸.

Głównym tytułem Bzowskiego do sławy była kontynuacja monumentalnych dziejów Kościoła, napisanych przez zmarłego w roku 1607 kardynała Cesare Baronio (Baroniusza). Do dwunastu tomów poprzednika Bzowski dopisał kolejne osiem. Porównując obu autorów, Ossoliński podkreśla, że nie pisali oni historii jako historii, tylko historię Kościoła z punktu widzenia władzy papieskiej. Obaj też nie unikali legend, ale te przecież należą do historii Kościoła, wiążą się z różnymi obrządkami, „a często z najważniejszymi w świecie politycznym zdarzeniami”¹⁹.

16 J. Vitellius, *Chrysologvs Romanvs Defunctus Sive Oratio in Exequiis [...] Abrahami Bzovii, Annalium Ecclesiae post Baronivm Scriptoris [...]*, Cracoviae 1637.

17 S. Starowolski, *Abrahamus Bzouius*, w: tenże, *Scriptorum polonicorum hekatontas, seu Centvum illustrivm Poloniae scriptorum elogia & vita*, Venetiis 1627, s. 224.

18 Clemens PP. VIII, *Ad perpetuam rei memoriam*, w: A. Bzowski, *Rozaniec Panny Maryey*, [Kraków 1606], s. 106-107.

19 J.M. Ossoliński, dz. cyt., s. 30.

Bzowski zmarł w Rzymie w roku 1637.

Czas odgrywa szczególną rolę w pismach Bzowskiego, które często uporządkowane są wedle ścisłej chronologii, jak kontynuacja Baroniusza, albo według kalendarza świąt. W jego kazaniach niejednokrotnie powracają przestrogi przed Sądem Ostatecznym oraz barwne wyobrażenia drastycznych scen, związanych z kresem życia ludzkiego. Bzowski był też wyczulony na niezwykle zjawiska astronomiczne. O jednym chciałbym tu wspomnieć. W tomie XVIII kontynuacji Baroniusza opisuje on zjawisko, jakie zdarzyło się pod koniec czerwca 1491 roku, kiedy to duża gwiazda (zapewne planeta Venus) świeciła tak silnie, że była widoczna i w biały dzień. Otóż to samo zjawisko obserwowali we Włocławku młody Mikołaj Kopernik i jego mentor w sprawach astronomii, Mikołaj Wodka z Kwidzyna zwany Abstemiusem. Nieco wcześniej obaj sporządzili zegar słoneczny w katedrze włocławskiej.

3. Twardowski

W roku 1822, a więc trzy lata po napisaniu przez Ossolińskiego biografii Bzowskiego, w słynnym tomie Adama Mickiewicza *Ballady i romanse (Poezje, t. 1)*, który stanowi kamień milowy w dziejach literatury polskiej i powszechnie uważany jest za początek romantyzmu, ukazała się ballada *Pani Twardowska*. Ten żartobliwy utwór z pogranicza folkloru wkrótce doczekał się przekładów na inne języki słowiańskie, przekładów, które z czasem odbierane będą jak lokalne utwory ludowe.

Pilnym czytelnikiem ballady Mickiewicza, ale też wielu innych źródeł, drukowanych, rękopiśmiennych i ustnych, był Józef Ignacy Kraszewski, autor napisanej w roku 1839 dwutomowej powieści *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych*. Utwór ten do dziś nie doczekał się monografii, na jaką zasługuje (przed wojną pracował nad nią Jan Kuchta, ale opublikował tylko kilka przyczynków). W wydaniu Ludowej Spółdzielni Wydawniczej z 1957 roku jest obszerny wstęp napisany przez Wiktora Hahna, z właściwą temu uczonemu, wydawcy pism Słowackiego, akrybią. Uderza w nim precyzja filologicznych wywodów, skrupulatność śledztwa przeprowadzonego w celu wyjaśnienia kwestii ewentualnej historyczności postaci Twardowskiego.

Hahn nie porusza kwestii inspiracji, jaką mogły być dla Kraszewskiego życiorys Abrahama Bzowskiego i jego twórczość. Rzecz zaczyna się już od wyboru lokalizacji. Na początku rozdziału trzeciego, gdy mowa jest o perypetiach z chrztem młodego Twardowskiego, czytamy: „Dziecię trzeba było ochrzcić. Posłał ojciec po księdza do Proszowic i sprosił w kumy sąsiadów, ale diabeł nie spał. Kumy przyjechali, a księdza posłaniec zastał na marach”²⁰.

Ochrzczony wbrew wielu przeciwnościom chłopiec postanawia powędrować do piekła i odebrać cyrograf, który nieopatrznie podpisał jego ojciec. Pomaga mu w tym pobożny staruszek zwany Dominaszkiem (blisko stąd do *dominikanina*), który jest dzwonnikiem w krakowskim kościele Wszystkich Świętych, a przy tym ma jakieś „wizjonerstwo z obrazów” i ponoć robi cuda. Chłopiec spotyka go klęczącego na cmentarzu

20 J.I. Kraszewski, *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych*, Warszawa 1957, s. 30.

i „śpiewającego wianek różany”²¹ – przypomina się rola Bzowskiego w założeniu w Krakowie bractwa różańcowego.

W rozdziale piątym Kraszewski przedstawia nadzwyczajne postępy Twardowskiego w nauce w podobny sposób, w jaki Ossoliński pisał o postępkach młodego Bzowskiego, choć w powieści mają one źródło nieczyste – są ukazane jako skutek zabiegów szatana, pragnącego pochwytać duszę młodego uczonego. Kluczowy jest tu opis procesów zachodzących w Twardowskim, kiedy z ucznia stał się mistrzem:

Co chwila zuchwalsze wiły mu się myśli, i skołataną nimi głowę podnosząc z posłania, Twardowski dziwił się im, skąd przychodziły, pojmując jednak, że się wyrodzić musiały, i jakby przeczuwając trwożliwe ich przyjście. Wiązał je bowiem szatan jak wenecki łańcuszek niedostrzeżonymi ogniwami, jedne z drugimi rozdziły się kolejno, naturalnie, chociaż z ich słabego początku nikt by się wzrostu i końca nie potrafił domyśleć²².

Wenecki łańcuszek jest tutaj, jak się wydaje, wyrafinowanym parodystycznym nawiązaniem do łańcuszków różańcowych, które Abraham Bzowski sprowadzał z Wenecji do Krakowa w pierwszych latach XVII wieku.

Kraszewski zapewne zaczerpnął też z życiorysu Bzowskiego motyw układania przez bohatera – od jego najmłodszych lat – piosenek. Twardowski przypominał sobie:

marmurowe posadzki kościoła P. Marii, na których klęcząc, z takim uniesieniem śpiewał pieśni nabożne. Przypominał sobie także te chwile zapału religijnego, w których sam pieśni układał, ulubione później od ludu, pieśni, które prędko w całym już Krakowie brzmiały, ale nie brzmiały w sercu jego, i nie obudzały w nim tego uczucia, które je zrodziło²³.

Powieść Kraszewskiego jest przesycona motywami zegarowymi. Najbardziej wymowny przykład znaleźć można w sugestywnej scenie prezentowania przez Twardowskiego królowi Zygmuntowi Augustowi widma jego zmarłej ukochanej: „Szła powolnym krokiem, i co chwila zatrzymywała się, to znów sunęła cicho i nieznacznie, jak skazówka po zegarze”²⁴.

Książd Jan Twardowski (1915-2006), jeden z najpopularniejszych poetów polskich XX wieku, który wszakże miał czytelników głównie wśród tzw. ludzi prostych i dzieci, a nie cieszył się szczególnym uznaniem krytyki, w wywiadzie udzielonym w roku 2003 Annie Bernat opowiedział o tym, że jego najmłodszy czytelnicy czasem mylą go z panem Twardowskim na Księżycu:

Być mylonym z bajkową postacią to nie jest najgorsze, co może człowieka w życiu spotkać. To mi się nawet podoba – być porównanym do czarnoksiężnika. A poza tym nasz legendarny Twardowski jest bardzo ciekawą osobą. To taki polski Faust. W ostatnią chwilę

21 Tamże, s. 32.

22 Tamże, s. 42.

23 Tamże, s. 36.

24 Tamże, s. 76.

uratował zaprzędaną duszę, śpiewając kantyczkę, której nauczyła go w dzieciństwie matka. W pewien sposób uratowała go poezja²⁵.

* * *

Papież Sylwester II jawi się jako postać, której biografia w przeciągu tysiąca lat podlega sukcesywnemu oczyszczaniu z elementów legendowych, a pozostaje rozpoznawalna dzięki swym zasługom historycznym – w Polsce jako ten, kto w znaczący sposób umocnił w tym kraju chrześcijaństwo, i jako astronom. Abraham Bzowski, dziś (nie)słusznie) zapomniany, chciał oczyścić życiorys papieża z legend, ale sam dodał nowe. Z kolei życiorys Bzowskiego stał się dla powieściopisarza Kraszewskiego inspiracją do zbudowania postaci na pół historycznej, na pół legendarnej, Twardowskiego, która istnieje w zbiorowej wyobraźni, nie tylko Polaków, od niemal dwustu lat.

Streszczenie

Artykuł zawiera w pierwszej części przegląd wybranych aspektów biografii papieża-astronoma Sylwestra II i jego znaczenia dla kultury i nauki w Polsce na przestrzeni wieków. Część druga poświęcona jest niesłusznie zapomnianej postaci siedemnastowiecznego uczonego dominikanina, Abrahama Bzowskiego, autora m.in. biografii Sylwestra II. W części trzeciej mówi się o wykorzystaniu elementów biografii Bzowskiego przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w konstrukcji powieściowej postaci Mistrza Twardowskiego, postaci, która do dziś funkcjonuje w zbiorowej wyobraźni Polaków.

Pope Sylvester II – Abraham Bzowski – Master Twardowski. The time of biography and the time of legend

Summary

The paper deals in the first part with chosen aspects of the biography of Sylvester II, the Pope astronomer, and his importance for the culture and science in Poland. The second part portrays the unjustly forgotten Abraham Bzowski, seventeenth-century Dominican monk and erudite who penned a biography of Pope Sylvester. Part three discusses the integration of elements of Fr. Bzowski's biography in the novel *Mistrz Twardowski* (1840) by the prolific Polish nineteenth-century author Józef Ignacy Kraszewski. Twardowski, the sixteenth-century sorcerer, is a legendary figure that even nowadays lives in the imagination of Poles.

²⁵ *Miłość jest sztuką pielęgnowania miłości*. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Anna Bernat, „Przegląd Polski” (dodatek do „Nowego Dziennika”, Nowy Jork), 4.07.2003.

CZAS W LITERATURZE

TERESA DOBRZYŃSKA

Czas doświadczany – czas wysłowiony. Przedstawienia czasu w utworach poetyckich (aspekty pojęciowe i językowe)*

Czas jest wytworem myślowym o fundamentalnym znaczeniu dla organizacji ludzkiego życia i funkcjonowania społeczeństw. Pojęcie to określa trwanie zjawisk i relacje między zdarzeniami ustalające ich kolejność, czyli w układzie ‘wcześniej – później – równocześnie’.

Kognitywiści dowodzą, że pojęcie czasu (jak i inne abstrakta) jest projekcją doświadczeń cielesnych, i wskazują, iż można wyodrębnić różne sposoby konceptualizacji tego zjawiska, co znajduje odbicie w utrwalonych zwrotach językowych¹. Istnienie podstaw doświadczeniowych postulują także w odniesieniu do sposobów zakodowania czasu w systemie gramatycznym, a wyróżniony tam układ ‘przeszłość – teraźniejszość – przyszłość’ traktują jako pochodną poruszania się człowieka po drodze. Antropolodzy zwracają z kolei uwagę na to, że czas jest inaczej pojmowany i spełnia odmienne funkcje w różnych kulturach, a te kulturowe zróżnicowania wyobrażeń czasu znajdują odbicie w mitach i rytuałach – w odmiennych systemach symbolicznych².

* Problematykę podejmowaną w tym szkicu omawiałam szerzej (w innym ujęciu i analizując inne przykłady) w pracy: T. Dobrzyńska, *Zatrzymać czas. O językowych i tekstowych sposobach kształtowania czasu w utworach poetyckich*, w: taż, *Tekst poetycki i jego konteksty*, Warszawa 2015.

1 Zob. np. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

2 Por. np.: *Czas w kulturze*, wybór, oprac., wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1988; E.T. Hall, *Taniec życia. Inny wymiar czasu*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 1999.

Choć w dziejach kultury powszechnej powstającej na fundamencie kultury europejskiej widoczne jest dążenie do obiektywizacji zjawiska czasu przez wprowadzanie jego dokładnych pomiarów i uniezależnianie go w ten sposób od czynników subiektywnych, to właśnie ów aspekt subiektywny jest najbardziej intrygujący, gdy rozważamy doświadczanie czasu przez człowieka i gdy analizujemy świadectwa tego rodzaju doznań utrwalonych w różnych przekazach – od wypowiedzi potocznych poczynając, a na literackich kończąc. Wynika z nich, że czas jest nie tylko obiektywnym parametrem określającym zdarzenia, lecz także bywa percypowany w rozmaity sposób, zyskuje różne jakości i zmienia w subiektywnym odbiorze swój wymiar. Człowiek przeżywający coś dobrego pragnie go wydłużyć, a w sytuacjach dla siebie przykrych czy dramatycznych chciałby jak najszybciej przejść w inny stan i posunąć czas do przodu. Chciałby też uniknąć skutków upływu czasu, który determinuje jego życie, włączając je w potok zdarzeń przepływających między przeszłością i przyszłością. Dramatyczne pragnienie zatrzymania czasu w wiecznej terażniejszości znalazło wyraz w zawołaniu Fausta: „Chwilo, trwaj! Jesteś piękna!”. To także jeden z wątków poezji Czesława Miłosza, który utrwał sceny z dzieciństwa i młodości, przenosząc je do wiecznego „teraz” żywej pamięci, a w jednym ze swych późnych wierszy pisał:

Przemijanie ludzi i rzeczy nie jest jedyną tajemnicą czasu.
Który wzywa, żeby zwyciężyć pokusę naszego poddaństwa.

I na samym brzegu otchłani ustawić stół, na nim szklankę, dzban
i dwa jabłka.

Żeby uświetniały niedosiężne Teraz³.

Przywołując obrazy martwej natury – malarski sposób zatrzymywania czasu w wiecznej terażniejszości – poeta odkrywa głębokie znaczenie ekstazy opisów i sensualności swojej poezji, których zasadniczą funkcją było przeciwstawianie się nieuchronnemu przemijaniu.

* * *

Przedmiotem moich analiz będą świadectwa indywidualnego przeżywania czasu utrwalone w kilku wybranych utworach poetyckich. To właśnie poezja w sposób programowy przedstawia rzeczywistość ujmowaną z indywidualnej perspektywy postrzegającego ją podmiotu i szczególnie wnikliwie odzwierciedla wszelkie rodzaje ludzkich doświadczeń, nic więc dziwnego, że w utworach poetyckich można znaleźć liczne dowody subiektywnego odczuwania czasu i stosowane są tam rozmaite zabiegi w celu spowalniania czy pozornego zatrzymywania go lub przyspieszania jego biegu,

³ C. Miłosz, *Mistrz mego rzemiosła* (wiersz poświęcony pamięci Jarosława Iwaszkiewicza), w: tenże, *Druka przestrzeń*, Kraków 2002.

a służą temu różne środki językowe i sposoby budowania tekstu. Utwory poetyckie, z których zaczerpnięte zostały przykłady reprezentacji zjawisk temporalnych, należeć będą głównie do obszaru liryki osobistej przyjmującej formę wyznania.

* * *

Dla lepszego rozpoznania poszczególnych reprezentacji czasu w tekstach poetyckich niezbędne jest wzięcie pod uwagę, w jaki sposób to pojęcie zostało skodyfikowane w polszczyźnie, a także prześledzenie kulturowych aspektów przedstawiania czasu utrwalonych w językowym obrazie świata.

W języku polskim słowo *czas* używane jest w kilku znaczeniach. Chciałabym się tu skupić na dwóch z nich – gdy czas pojmowany jest jako „nieprzerwany ciąg następujących po sobie chwil, nieprzerwane trwanie” lub ujmowany w sensie trwania czegoś: jako „wyodrębniony okres, wyodrębniona pora, gdy się coś robi, czegoś dokonywa lub gdy się coś dzieje”⁴.

Czas zakodowany w systemie gramatycznym współczesnego języka polskiego występuje, jak wiadomo, w trzech formach gramatycznych, określających usytuowanie danej czynności wobec momentu mówienia⁵. Oprócz wykładników temporalnych w odmianie czasownika wyznaczających w języku polskim przeszłość lub przyszłość w odniesieniu do „teraz” aktu wypowiedzi – relacje zdarzeń w czasie wyrażają też imiesłowy: współczesny i uprzedni. Przypominam te powszechnie znane fakty, mając na uwadze różnorodność form gramatycznych i zróżnicowanie sposobów wyrażania relacji w czasie, z jakimi można się spotkać w innych systemach językowych – także tych stosunkowo nam bliskich, bo należących do wspólnoty indoeuropejskiej, jak angielski czy francuski, a nawet jeszcze bliższych polszczyźnie, jak języki południowo-włosłowaniańskie.

Kolejna kwestia ważna dla rozpoznania językowych aspektów przedstawiania czasu to problem utrwalonych kulturowo postaci konceptualizacji czasu. Czas jest percypowany w pewien szczególny sposób dzięki rzutowaniu na to pojęcie kilku schematów percepcyjnych związanych ze zmysłowym doświadczaniem rzeczywistości. George Lakoff i Mark Johnson dowodzą⁶, że – po pierwsze – pojęcia wyłaniają się jako wytwory metafory ontologicznej, która nadaje im status wyodrębnionych bytów. Czas jako zjawisko niematerialne, trudno uchwytnie jako abstrakt, zostało – po drugie – niejako „oswojone” poprzez nadanie mu rysów pewnych bardziej dostępnych doświadczeń, czyli przez ujęcie go w ramy kilku metafor pojęciowych, które przybliżają jego naturę. Projekcje przenośne leżące u podstaw konceptualizacji czasu w języku polskim obejmują następujące zestawienia domen pojęciowych:

4 Por. *Czas* [hasło] w: *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska i Z. Łempicka, Warszawa 1969. Kolejne cytowane w tym artykule eksplikacje znaczeniowe podaję na podstawie tego właśnie opracowania leksykograficznego.

5 Reliktem dawnego systemu relacji temporalnych jest czas zaprzeczony, określający zdarzenia poprzedzające inne zdarzenia usytuowane w przeszłości.

6 G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt.

CZAS TO DROGA / LINIA
 CZAS TO PRZEDMIOT RUCHOMY
 CZAS TO SUBSTANCJA
 CZAS TO RZECZ WARTOŚCIOWA
 CZAS TO PIENIĄDZ
 CZAS TO POJEMNIK
 CZAS TO ISTOTA ŻYWA
 CZAS TO CZŁOWIEK
 CZAS TO LEKARSTWO.

Te schematy wyobrażeniowe (częściowo ze sobą powiązane – np. CZAS TO RZECZ WARTOŚCIOWA i CZAS TO PIENIĄDZ) znajdują odbicie w utartych sposobach mówienia o czasie, przy czym ich metaforyczność zwykle nie jest odczuwana, jako że w danej kulturze nie ma innych, dosłownych środków wyrażenia temporalności. Mówi się więc np.: *czas płynie, wlecze się, ucieka, nadchodzi lub minął; czas się dłuży; coś zabrało wiele czasu, na coś szkoda czasu, ktoś poświęca swój cenny czas; czas nas goni, coś jest nadgryzione zębem czasu, czas robi swoje, czas koi rozpacz, czas leczy rany* itp. Jak zauważa badaczka językowego obrazu świata Anna Pajdzińska, która opisowi poetyckich kontynuacji tych skonwencjonalizowanych metaforycznych ujęć czasu w polszczyźnie poświęciła osobne studium –

Wiele metafor pozwala uchwycić sens [omawianego tu] pojęcia w terminach przestrzennych, np.: *odcinek czasu, granice czasowe, długi czas, krótki czas, kawał czasu, szmat czasu, odległość w czasie, w odstępach czasu, bliska przeszłość, odległa przeszłość, daleka przyszłość, wolny czas, zajęty czas, coś zajęło czas*⁷.

W przywołanym artykule Pajdzińskiej różne metafory pojęciowe modelujące postrzeganie czasu zostały zilustrowane bogatym materiałem zaczerpniętym z utworów kilkunastu polskich poetów. Autorka podsumowuje swą sondę następującą uwagą:

W analizowanym materiale nie znalazłam – co, muszę przyznać, było dla mnie pewnym zaskoczeniem – ani jednego tekstu, który by konceptualizował czas odmiennie od polszczyzny ogólnej. Wszystkie zebrane wyrażenia metaforyczne dadzą się interpretować jako realizacje jednej, rzadziej równocześnie dwu lub trzech metafor pojęciowych. Oczywiście, zwykle te realizacje różnią się (niekiedy znacznie) od wyrażeń używanych na co dzień, ale ich związek z językowym obrazem czasu jest niewątpliwy. [...] Skłonna jestem sądzić, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest nie tylko konieczność intersubiektywnej zrozumiałości wyrażeń metaforycznych, lecz również głębokie zakorzenienie pojęcia czasu w języku i ściśle zintegrowanie „szablonów mówienia” z całością kultury⁸.

7 A. Pajdzińska, *Dzieci Heraklita (Poeci o czasie)*, w: *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995, s. 90.

8 Tamże, s. 102.

Rozpoznania Pajdzińskiej skłaniają do tego, by zauważać presję, jaką struktura języka i utrwalone w niej imaginarium będące wytworem określonej kultury etnicznej wywierają na ludzi mówiących danym językiem – nawet tak dociekliwych i niezależnie myślących, jak to bywa w przypadku poetów. Czy więc zdani jesteśmy na to, by poruzać się wciąż po tych samych torach? A jeśli nawet tak jest, to czy istnieją możliwości wzbogacania stałych ram myślowych o dodatkowe wymiary – sposoby wychodzenia poza szablony?

* * *

Mając na uwadze tego typu dylemat, odczytajmy wiersz Kazimierza Wierzyńskiego *Słyszę czas*:

Tylko w nocy słyszę czas,
Pytam dokąd mnie goni
Przez tyle świata, tyle miast,
Ciągłe zmieniam adresy,
Gubię zapiski i rękopisy,
Nie wiem gdzie mieszkam
I nie wiem jak długo,
Bo to wszystko tymczasem,
Wszystko w międzyczasie,
W tym bękartim słowie,
Ale jakże mądrym
I jak okrutnym.
W międzyczasie od początku,
W międzyczasie do końca,
I tyle jest mego słowa
A poza nim
Już prawdziwy czas.

Słyszę go w nocy,
Patrzę w ciemność i widzę
Jak mijam w nawiasie,
Od urodzenia do śmierci,
Pod każdym adresem,
W każdym mieszkaniu,
W ogromnym świecie,
Śród pogubionych zapisków
I trwożnych słów
Mego międzyistnienia.
Na próżno go pytam,
On mnie nie goni,

Czeka spokojnie,
 Nic mi nie powie
 I jeśli co słyszę
 To tylko w uszach
 Pusty szum.

Jest to czas, w który nie mogę wkroczyć,
 Któremu nie mogę się sprzeciwić,
 Do którego nie należą,
 A który jest wszystkim⁹.

Pierwszy wers tego utworu: „Tylko w nocy słyszę czas”, mógłby kierować interpretatora ku powiązaniom metonimicznym opartym na związku czasu z jego miarzeniem przy użyciu zegara. Zegar tyka oraz bijąc, wydzwania godziny, a to daje się słyszeć szczególnie wyraźnie w ciszy nocnej. Ale nie o takie słyszenie czasu – słyszenie dźwięków wydawanych przez zegar mierzący czas – tu chodzi. Czas został wyobrażony w wierszu jako żywa istota, której obecność można odkryć w nocy na podstawie wydawanych dźwięków i z którą bohater wiersza prowadzi rozmowę. Ta konstrukcja poetycka jest pochodną metafory pojęciowej CZAS TO ŻYWA ISTOTA – widocznej w takich utartych wyrażeniach językowych, jak *czas biegnie / nagli / ucieka* itp. Rama metaforyczna utrwalona w języku umożliwia jednak poszerzenie repertuaru zachowań czasu: czas biegnący, ponaglający i uciekający może też nas lub kogoś gonić; może na coś bądź na kogoś czekać; można go pytać, dlaczego nas czy kogoś goni itd. Tego rodzaju rozszerzanie pola metaforyzacji przy wykorzystaniu związków znaczeniowych i wiedzy o cechach obiektu (przedmiotu, z którym na prawach przenośni zestawiany jest czas) to podstawowy sposób odświeżania środków obrazowania w poezji.

W wierszu Wierzyńskiego można dostrzec rozwinięcie ramy metaforycznej CZAS TO ŻYWA ISTOTA w rozbudowaną opowieść. Czas goni człowieka, daje o sobie znać w nocy, „ja” liryczne próbuje się z nim porozumiewać itd. To rozwinięcie sprawia, że pojawia się tu pewna wykreowana rzeczywistość odzwierciedlająca przeżycia bohatera, a wyobrażenia czasu – mieszczące się w szablonie językowym, a więc niemal niezauważalne – przekształcają się w bardziej dostrzegalne przedstawienia niepokojących oddziaływań czasu na człowieka. Stworzony w wierszu obraz ukazuje świat, w którym człowiek znalazł się wbrew swej woli i jest w nim nękanym przez tajemniczą, wrogą istotę, która daje o sobie znać w czasie bezsennych nocy. Istota ta gna go z miejsca na miejsce, nie dopuszczając sprzeciwu. Nawet jeśli go nie goni, to czeka spokojnie, czatując na swą ofiarę i nie reagując na jej udręki. Człowiek próbuje nawiązać z tą istotą kontakt, pytać o przyczyny swej bezsensownej egzystencji, ale nie uzyskuje odpowiedzi. Można wysnuć wniosek, że tak upostaciowana groźna istota ma pewne rysy demoniczne. Uświadomienie sobie jej obecności i wpływu wywołuje niepokój.

9 K. Wierzyński, *Słyszę czas* (wiersz z tomu *Sen mara*), w: tenże, *Poezje*, Kraków 1975, s. 562-563.

Utwór poety nie zamyka się w ramach jednego obrazu metaforycznego. Druga aktualizowana w tym tekście metafora pojęciowa to ujęcie CZAS TO POJEMNIK. Czas mieści w sobie jakieś zdarzenia, a w analizowanym wierszu jest to pojemnik zawierający w sobie czyjeś życie. Również w tym przypadku ujęcie metaforyczne nie wyczerpuje się w jednym wyrażeniu. Przeradza się w rozbudowany obraz, który jest zespolony z poprzednim wątkiem rozwijającym metaforę pojęciową CZAS TO ISTOTA ŻYWA. Okazuje się, że czas, w którym upływa życie bohatera wiersza (czas, w którym zawarte jest jego życie), to nie ten właściwy czas, w którym jego egzystencja byłaby sensowna – taka, do której czuje się predestynowany. Odpowiedni „pojemnik” – „prawdziwy” czas – jest niedostępny. Brak właściwego „pojemnika” wynika z tego, że życie przebiega w innym miejscu i w innych okolicznościach niż powinno. Człowiek wypowiadający się w wierszu (a jest to niewątpliwie *alter ego* poety) nie ma własnego miejsca na ziemi, a to oznacza, że nie ma też domu, w którym mógłby spokojnie tworzyć. W konsekwencji ustawicznych przeprowadzek gubi swe rękopisy. Jego tułaczka będzie trwać od urodzenia do śmierci, ma więc poczucie, że żyje w jakiejś podmienionej, alternatywnej rzeczywistości, w niewłaściwym czasie: w „międzyczasie”. Czas, w którym przyszło mu żyć, jest dla niego czasem zastępczym – stanem zawieszenia: „międzyistnieniem”, a działanie demonicznej mocy sprawczej będącej pochodną metafory CZAS TO ISTOTA ŻYWA przekształca strukturę pojęciową CZAS-POJEMNIK w pułapkę czasu niewłaściwego.

Dramatyzm sytuacji przedstawionej w wierszu polega na tym, że żadne z dwu uaktywnionych wyobrażeń czasu nie daje możliwości dostępu do tego zjawiska czy wyrwania się z jego mocy, z jego determinujących ram. Równocześnie taki właśnie stan – życie w określonym czasie, czasie nie do zaakceptowania – jest dla udręczonego człowieka wszystkim, co zostało mu dane.

Jak ujawniła powyższa analiza, przejmujące świadectwo doli emigranta-poety, jakie znajdujemy w wierszu Kazimierza Wierzyńskiego, wykorzystuje znane schematy pojęciowe, ale percypowanie czasu przedstawione w tym utworze wydaje się mimo to odkrywcze. Oryginalność utworu zawiera się w częściowym przetworzeniu wyjściowych metafor – w konkretyzacji pewnych pobocznych możliwości tkwiących w schematach pojęciowych. Mam na myśli zwłaszcza demonizację pojęcia czasu i ukazywanie odcinka czasu przydzielonego człowiekowi przez zły los jako pułapki. Wiersz zyskuje siłę wyrazu dzięki rozbudowanym obrazom ukazującym niezwykle przeżywanie czasu oraz sugestywnym przedstawieniom reakcji człowieka na jego działanie. Z metaforą pojęciową pojemnika (tu: pojemnika niewłaściwego) współgrają takie zabiegi słowotwórcze, jak użycie neologizmów *międzyczas* i *międzyistnienie*.

Ze względu na wprowadzenie tych określeń omawiany wiersz przywołuje na myśl inny znany liryk przekazujący zbliżone refleksje na temat czasu, w którym upływa życie poety. Chodzi o utwór Cypriana Norwida *Tymczasem*:

Pokolenia przechodzą,
mając gdzie stawić nogę;
Jeśli łany ogrodzą,
Zostawują choć drogę!

Przechodzą i Epoki,
 A czas liczy się na nie,
 Lecz moje dni – to odwłoki,
 Lata moje – czekanie...

Cóż się już nie wracało,
 Odkąd na ten świat patrzę? –
 Rzeczywistością całą
 Jestże *entr'acte* w teatrze?

Życie – czy zgonu chwilką?
 Młodość – czy dniem siwizny?
 A ojczyzna – czy tylko
 Jest *tragedią ojczyzny*?¹⁰

W obu utworach rozżalenie poetów wywołane jest brakiem akceptacji dla warunków, w jakich przebiega ich życie, choć każdy z nich nieco odmiennie rozwija ten temat. U Norwida czas życia to „czekanie”, teatralny antrakt, a mijające dni to „odwłoki”. Czas autentyczny, pozwalający przeżyć pełnię życia, zastąpiony został przez jego substytut: tytułowe „tymczasem”, które neutralizuje konotacje wartościujące związane z wyobrażeniem czasu i zastępuje je konotacją ‘mało ważne, drugorzędne’. Metafora ŻYCIE TO POJEMNIK aktualizowana jest tu w zespoleniu z topicznym obrazem THEATRUM MUNDI, tworząc wyobrażenie życia bez istotnego znaczenia, stanowiącego nie sam przedstawiany w teatrze dramat, ale zaledwie antrakt – przerwę w prawdziwym dzianiu się dramatu. U Wierzyńskiego „międzyczas” wypełniony jest chaotycznym ruchem, dokuczliwym przemieszczaniem się emigranta z domu do domu. U Norwida – owo „tymczasem” to alternatywa prawdziwego życia, bezwartościowa egzystencja, zastój, czekanie na czas właściwy, życie pod brzemieniem tragedii narodowej. Norwidowe „moje dni”, „lata moje” to miary czasu składające się na życie poety.

Jeszcze inne rozwinięcia utrwalonych w języku sposobów konceptualizacji czasu można znaleźć w wierszu Wiktora Woroszyńskiego *Pościg*:

Czy jesteśmy tobie współcześni
 Wiem ty się nie spóźniasz
 Przychodzisz w swoim czasie lecz nie na mój czas
 Z biegiem czasu mojego ścigam się zdyszany
 Wiatr zrywa listki sekund z brzękiem osypuje
 Czy jesteśmy współprzestrzenni
 Ja zamknięty w sobie nie znam innych wymiarów
 Ty wieczne obok Znam tylko twój głos

¹⁰ Wiersz cytuję z wydania: C.K. Norwid, *Poezja i dobroć. Wybór utworów*, oprac. M. Piechał, Warszawa 1977, s. 323.

Tańczę w czasie jak ryba Czas mnie oskrobuje
 z pamięci dźwięków twarzy
 Rwę się w przestrzeń omotany czasem
 Niepewnie stawiam stopę na skrawku nie moim
 To już przeszło Spóźniony
 Czy jesteśmy współwinni
 Z letadromu wylecę o godzinie zero
 z własnym czasem w tkankach ziębnących¹¹

Wiersz przedstawia rozmowę podmiotu lirycznego z jakimś innym bytem, w którym można rozpoznać czasowy wymiar rzeczywistości bądź współczesność. Ten drugi byt nigdy się nie spóźnia, zawsze jest zsynchronizowany z biegiem wydarzeń („przychodzi o czasie”), natomiast bohater wiersza przeżywa swą egzystencję jako męczącą pogoń za owym drugim wymiarem temporalnym, który rozmija się z nim („przychodzisz w swoim czasie lecz nie na mój czas”). Wyrażenie tego sensu oparte jest na deleksykalizacji wyrażenia *bieg czasu*; człowiek doświadczający upływu czasu – przedstawianego jako bieg – zmuszony jest do ścigania się, do biegu mimo zadyszki, a i tak pozostaje spóźniony.

Utrwalone w języku metafory CZAS TO POJEMNIK i CZAS TO ŻYWA ISTOTA znajdują twórcze rozwinięcia także w tym wierszu. Osoba przemawiająca w tekście pyta tę drugą istotę: „Czy jesteśmy współprzestrzenni”? Biorąc pod uwagę kodowanie czasu przy użyciu metafor przestrzennych, oznaczałoby to synchronizację dwu wymiarów temporalnych, czyli nakładanie się dwóch „pojemników czasu” – życia człowieka i czasu pojmowanego jako czynnik zewnętrzny.

Czas zewnętrzny również w tym utworze jest wyobrażony jako wroga istota. Życie w warunkach wiecznego nienadążania za tamtym czasem odczuwane jest jako groteskowy „taniec” albo jak szamotanie się ryby, którą wrogi byt w sposób okrutny „oskrobuje / z pamięci dźwięków twarzy”. (Spiętrzenie metaforycznych obrazów przebiega tu na osi asocjacji: miotanie się człowieka – groteskowy taniec – trzepotanie się ryby oskrobywanej z łusek). Sprawca tych cierpień odbiera w ten sposób bohaterowi wiersza pamięć przeszłości, uniemożliwiając kontaktowanie się z ludźmi, ze światem. W rozmaity sposób ogranicza też swobodę bohatera: krępuje jego ruchy, omotując go niczym pajęczą siecią czy pętając jak więźnia. Ze względu na poświadczony w języku znaczenie przenośne: *omotać kogoś* ‘podać kogoś swojemu wpływowi; opanować, usidlić, opętać’ (stosowane do ludzi lub złych mocy), czas w wierszu Woroszylskiego staje się siłą zniewalającą, paraliżującą ruch. Choć bohater stara się nadażać, to wciąż pozostaje spóźniony. To prowokuje pytanie o odpowiedzialność za niezsynchronizowanie obu wymiarów temporalnych – bytu indywidualnego i czasu jako układu zewnętrznego. „Czy jesteśmy współwinni”? – pyta bohater, a w jego pytaniu odnaleźć można niepokój samego poety, szukającego swego miejsca wśród nurtów współczesnej mu epoki.

¹¹ W. Woroszylski, *Wybór wierszy*, Gdańsk 2000, s. 75.

Wiersz kończy się opisem momentu śmierci: „Z letadromu wylecę o godzinie zero / z własnym czasem w tkankach ziębnących”. W chwili odchodzenia w zaświaty (ukazanego jako odlot z aerodromu, którego terminalny sens ukryty jest w morfemie *leta-*, w czym pobrzmiewa nazwa Lety) bohater pozostaje z własnym czasem, który już się wyczerpał do zera. Wyścigi i udręka nadążania za współczesnością się skończyły.

* * *

Przeanalizujmy jeszcze jeden przykład ukazywania w tekście poetyckim indywidualnych sposobów percypowania czasu. Tym razem będą do tego wykorzystywane środki składniowe i budowa wiersza. Oto fragment poematu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego:

Ślepe dzieci epoki, biegliśmy. Od przeczuć
zachodziły nam oczy gwiazdami i szronem.
Ślepe ptaki epoki. Ten, co jest człowiekiem,
jest dzieckiem i zrzucając skrzydła jak powieki,
z oczyma otwartymi zawsze pójdzie ziemią,
aby nagle przystanąć i z ustami niemo
otwartymi połykać wielkimi haustami
krew, drogi i obrazy.
Wtedy wielkie ramię
uniosło się i nagle wielki strop rozcięło
na tysiąc krajobrazów jak stłuczonych szkielek¹².

Utwór zbudowany jest z regularnych trzynastozgłoskowców, przy czym jeden z wersów rozłamany jest w miejscu średniówki na dwie osobno zapisane części, co wyznacza granice członów składniowych i kompozycyjnych, dzieląc tekst na dwie całości myślowe.

Cytowany fragment ukazuje tragiczny los pokolenia dzieci wojny – pokolenia zagrożonego utratą życia. Przedstawia wizję katastrofy – moment śmierci tych ludzi, roztrzaskania się ich świata. Zostało to zobrazowane jako rozbitcie sklepienia niebieskiego („wielkiego stropu”) przez jakąś nadziemską potęgę.

Kondycję duchową ludzi tamtego czasu wyraża bieg w nieznanne, na ślepo, i lęk, co się może stać. Łamany przerzutniami wiersz wprowadza zawieszenia akcji, podkreślające dramatyzm przeżyć. Antykadencyjny wygłos pierwszego wersu przeciętego w środku zdania, a więc tworzącego przerzutnię, wymusza zawieszenie głosu po antykadencji, co uwydatnia niepewność przeczuć („Od przeczuć / zachodziły nam oczy gwiazdami i szronem”). Podobne retardacje i zawieszenia toku wypowiedzi mnożą się w drugiej części cytowanego fragmentu, przy czym po zwolnieniach tempa następuje nagła kondensacja treści: w jednym wersie występują dwa lub trzy człony składniowe tej samej kategorii (dopełnienia lub zdania składowe):

¹² K.K. Baczyński, *** [Książka leżała na stole...], cz. 3, w: tenże, *Poezje*, wybór K. Wyka, Warszawa 1977, s. 142-143.

wolne: i z ustami niemo / otwartymi
połykać wielkimi haustami
szybkie: krew, drogi i obrazy
wolne: Wtedy wielkie ramię
szybkie: uniosło się i nagle wielki strop rozcięło.

Zmiany tempa wypowiedzi, odwzorowujące przebieg działań, dotyczą też całej sceny. Na początku przedstawiony był bieg, obrazujący życie ludzi, którzy w stanie zagrożenia rzucają się do panicznej ucieczki. Scena kończy się nagłym zatrzymaniem, a jest to chwila objawiania się przedśmiertnej wizji, w której sumują się różne przeżyte doświadczenia. Wiersz jest więc niejako scenariuszem reakcji emocjonalnych, wprowadza zmiany tempa, zawieszając i przyspieszając tok wydarzeń. Niezwykle efekt daje przerzutnia odcinająca epitet „niemo” we fragmencie:

aby nagle przystanąć i z ustami niemo
otwartymi połykać wielkimi haustami
krew, drogi i obrazy.

Przedstawiona tu została reakcja śmiertelnego przerażenia, może sam moment śmierci. Otwarcie ust w niemym krzyku uwydatnione zostało instrumentacją głoskową: wers kończy się samogłoską *o* i tak samo zaczyna się wers następny. Mimetyczność tego fragmentu jest szczególnie wyraźna. Ukazany środkami językowymi obraz niemego krzyku przywodzi na myśl dzieła Edvarda Muncha opatrzone tytułem *Krzyk*.

* * *

Analiza sposobów przedstawiania czasu w liryce dowodzi, że czas zyskuje różne profile pojęciowe w zależności od sytuacji przeżywanych przez ludzi. Wybrane teksty poetyckie ukazywały czas jako zjawisko wrogie człowiekowi – będące powodem jego udręki, marginalizujące go, tworzące enklawy zastoju, wyzwalające poczucie nienadążania, paraliżujące go. Użyte w wierszach przenośne określenia czasu rozwijały metafory pojęciowe znane z wielu zastosowań w potocznej komunikacji językowej, lecz mimo wykorzystywania tych szablonów myślowych – obrazy czasu ewokowane w poszczególnych wierszach wykazywały spore zróżnicowanie, przekształcały się też niekiedy w ciągi przenośne rozwijające jeden obraz. Analizując te przedstawienia czasu, można stwierdzić, że wprawdzie metafory pojęciowe utrwalone w języku są kulturowym zapleczem dla wyobraźni poetów, stanowią one jednak zaledwie punkt wyjścia przy tworzeniu oryginalnych poetyckich sposobów obrazowania, odzwierciedlających indywidualne przeżycia i wyobrażenia.

Przebieg różnych zdarzeń czy stanów – ich rozciągłość czy gwałtowność oraz towarzyszące im emocje – bywają też wyrażane przez budowę zdań lub kształtowanie wypowiedzi.

Streszczenie

Pojęcie czasu fizykalnego, mierzonego mechanicznie, jest przydatnym konstruktem o fundamentalnym znaczeniu dla nauki, dla funkcjonowania społeczeństw i poszczególnych osób. Umożliwia ono ścisłą i obiektywną lokalizację różnych zdarzeń – od zjawisk subatomowych do kosmicznych – oraz koordynowanie ludzkich działań w sferze zachowań indywidualnych, a nawet w wymiarze globalnym. Tak ujmowany pojęciowo czas jest jednak abstraktem, który izoluje temporalność od sfery ludzkich doznań, a także od jej związków z równoczesnym percypowaniem przestrzeni. W przeżyciu człowieka czas przybiera odmienny kształt: jego miarowy przepływ jest przyspieszany lub zwalniany, a nawet zatrzymywany – w zależności od stanów wewnętrznych przeżywającego podmiotu, od przyjętej perspektywy poznawczej. Odtwarzanie stanu rzeczy z przeszłości czy wyobrażanie sobie momentów przyszłych wiąże też odczuwanie czasu z parametrami przestrzennymi. Te antropologiczne aspekty przeżywania czasu interesują psychologów i odtwarzane są w różnych dziełach sztuki – przede wszystkim w literaturze, teatrze i filmie. W utworach literackich znajdują one wyraz językowy, co skłania do stawiania pytań, w jaki sposób kategorie gramatyczne i inne środki językowe, a także sama struktura tekstu kształtują i modyfikują obraz czasu oraz umożliwiają odtworzenie różnych wariantów jego doświadczania przez człowieka. Interesujących świadectw w tym zakresie dostarcza poezja, której istotą jest docieklive analizowanie i obrazowanie ludzkich przeżyć.

Time experienced, time expressed. Representations of time in poetry (notional and linguistic aspects)

Summary

The notion of physical time, of time that is measured mechanically, is a useful construct whose significance to science, and to the functioning of societies, communities and individuals, is fundamental. It enables strict and objective location of diverse events, from subatomic to cosmic occurrences or phenomena, allowing for coordination of human actions in the sphere of individual behaviours, and even in the global dimension. Conceptualised notionally in this way, Time remains an abstraction that isolates temporality from the sphere of human experiences or sensations, and from its particular associations. In a human experience, time assumes a different shape: its steady and regular flow is accelerated or decelerated, or even dammed up – depending on the experiencing individual's inner frames-of-mind, and on the adopted research perspective. While reconstructing a state-of-affairs from the past, or figuring out future moments, the sensing of time becomes connected with spatial parameters as well. These anthropological aspects of experiencing time are of interest to psychologists and are revisited in a variety of works of art – primarily, in literature, theatre, and film. In literary pieces, these aspects are expressed through language, which incites one to seek the ways in which grammatical categories and other linguistic means, and the very structure of text, shape and modify the image of time and enable to reconstruct diverse variants of experiencing time by humans. Poetry, whose essence is to inquisitively analyse and depict human experiences, provides interesting testimonies in this respect.

MAGDALENA SAGANIAK

Sztuka literacka a struktura świadomości czasu

Istnieje różnica między doznaniem czasu w doświadczeniu zmysłowym (zewnętrznym), dotyczącym świata materialnego, w którym upływ czasu mierzy się zegarami, oraz doznaniem czasu w przeżyciu wewnętrznym. Świadectwa zawarte w sztuce ukazują wielką różnorodność owego wewnętrznego przeżycia czasu, w którym prowadzą do odślonienia różnych aspektów czasu i są ze sobą powiązane, ale też względnie niezależne¹. Doznawanie istnienia nie musi się wiązać z odczuciem czasu, a jeśli się z nim wiąże, prowadzi do pewnych paradoksów. Zagadnienie przemijania łączy się wprawdzie ściśle z zagadnieniem doświadczenia odcinków czasu, a zwłaszcza ujmowania całego swego życia jako zdarzeń w czasie, ale ujęcie takie może przyjmować bardzo różne postaci. Doświadczenie trwania najczęściej przyjmuje postać pamięci o przeszłości, świadomości terażniejszości i projektowania własnego istnienia w przeszłość, może jednak przybrać formy beczasowe. Na szczególną uwagę zasługuje doświadczenie siebie jako istoty duchowej włączonej w istnienie świata (wszechświata), a także jako istoty duchowej włączonej w Boga. Świadectwa literackie ukazują, że w obrazowaniu dotyczącym tych dwóch ostatnich typów doświadczenia występują osobliwe formy ukształtowania czasu i przestrzeni, bardzo różne od odczuć znanych z doświadczenia zewnętrznego (świadectwa zmysłów).

Kontrast i specyficzna współpraca dwóch rodzajów odczucia czasu: zewnętrznego i wewnętrznego – bywają wykorzystane w muzyce, czego manifestacją może być słynne Chopinowskie tempo *rubato*, w którym kształtowanie dynamiki frazy, kierowane przeżyciem wewnętrznym, konkuruje z miarowością podawania nut wynikającą z podziału na takty².

1 Typologię doświadczenia wewnętrznego prezentuję w swojej pracy *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

2 Piszze Ignacy Jan Paderewski w rozprawce *Tempo rubato*: „Tempo rubato, nieprzejezdny wróg metronomu, jest jednym z najstarszych przyjaciół muzyki. Starszym jest niż szkoła romantyczna,

Sztuka bardzo często wykracza poza odczuwanie czasu i przestrzeni zmysłem zewnętrznym, związanym z własnym ciałem i tym, co daje się doznać zmysłami. Dzieje się to nie tylko – jak skłonni byśmy byli przypuszczać – w doświadczeniu mistycznym, ale także w zwykłym codziennym doświadczeniu. Już na początku naszych rozważań warto sobie uświadomić, że każdy człowiek jest zdolny do czegoś niezwykłego: do ujmowania przedmiotów beczasowych i nieprzestrzennych. Zauważmy, że nawet dziecko nie pyta: „Gdzie jest liczba 2?” ani „Kiedy powstała liczba 2 (czy dowolna inna)?”, ponieważ wie (skąd?), że są to pytania nonsensowne. Jesliby nad tą wiedzą do głębi się zastanowić, to trzeba by powiedzieć, że liczba jest właśnie beczasowa (bytująca poza czasem)³, a każdy z nas dobrze o tym wie, ponieważ ma stały bezpośredni dostęp do tego, co beczasowe, oraz posiada zdolność odróżniania tego, co czasowe, od tego, co beczasowe. Liczbami posługujemy się niemal w każdej chwili, nasz umysł sięga do nich swobodnie, są zawsze dostępne, także w muzyce i poezji. Służą nam nawet do opisu doświadczenia przemijania w czasie, choć same są beczasowe.

Nie tylko liczba jest beczasowa, także inne przedmioty matematyczne, np. równania, ciągi liczb, twierdzenia i systemy dedukcyjne. (Nie należy mieszać owych beczasowych przedmiotów z ich percepcją, która może rozgrywać się w czasie). Również poza matematyką można znaleźć twory beczasowe. Na przykład, chociaż układ zdarzeń rozgrywa się w czasie (który jest jednym ze zjawisk w świecie przedstawionym), to już fabułę – jako ciąg zdarzeń – można ujmować jako beczasową⁴. Fabuła jest przetworzeniem strumienia czasu na coś, co można percypować właśnie jako beczasowe: uporządkowany ciąg zdarzeń (ciąg, w sensie matematycznym, jest beczasowy) – jako pewien abstrakcyjny układ, powiązany relacjami. Można go odbierać jako pewną całość, która wyłania się jako beczasowa abstrakcja z powiązanego następstwem czasu układu zdarzeń. Także dzieło sztuki, czy to literackiej, czy muzycznej, kiedy już zostanie od początku do końca odczytane lub obejrzone, może być ujęte jako beczasowy

starszym niż Mozart, starszym niż Bach. [...] Daje muzyce, posiadającej już akcent metryczny i rytmiczny, trzeci akcent uczuciowy, indywidualny”. Tenże, *Wdzięk afektu. Teksty o tempie rubato*, oprac. i słowo wstępne I. Poniatowska, Warszawa 2017.

3 Dla potrzeb tego artykułu przyjmuję możliwość ujęcia liczby jako beczasowej, jak w teorii idei Platona. Natura liczby jest jednym z ważniejszych zagadnień dyskutowanych w filozofii matematyki, ale wielu współczesnych matematyków skłania się ku platonizmowi. Od starożytności trwa ontologiczny i epistemologiczny spór o status przedmiotów matematycznych – między aprioryzmem platońskim, arystotelesowskim empiryzmem, subiektywizmem Kanta, logicyzmem Gottloba Fregego i Bertranda Russella, formalizmem Davida Hilberta oraz intuicjonizmem Luitzena E.J. Brouwera (R. Murawski, *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*, Poznań 2017); skrócone własne omówienie: tenże, *Co to jest filozofia matematyki*, <https://smp.uph.edu.pl/msn/6/05-11.pdf> (dostęp: 28.08.2019).

4 Na temat czasu w literaturze zob.: R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, rozdz. 2: „Skróty perspektywiczno-czasowe w konkretyzacji dzieła literackiego”; M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982; H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; K. Bartoszyński, *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*, w: *Problemy teorii literatury*, seria II, red. H. Markiewicz, wyd. II, Wrocław 1987; K. Bartoszyński, *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku. Szkic syntezy*, w: tenże, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991; *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1990.

przedmiot, przeznaczony do kontemplacji (tak dzieło sztuki ujmuje Roman Ingarden), która wprawdzie sama dokonuje się w jakimś czasie, lecz jej celem jest uchwycenie całości dzieła jako dynamicznej, co nie znaczy – czasowej⁵. Można przyjąć, choćby tytułem myślowego eksperymentu, że dziełom sztuki przysługuje istnienie różne od wiecznego trwania i przemijania w czasie, opisywanego przez Heideggera jako kondycja *Dasein*⁶. Wprawdzie dzieła sztuki są w tym do liczb (i tworów matematycznych) niepodobne, że można wskazać moment ich zaistnienia w naszym ludzkim strumieniu czasu – ale gdy raz już powstaną, wchodzą do sfery przedmiotów abstrakcyjnych, którym można przypisywać istnienie poza czasem i przestrzenią.

Celem tych wstępnych rozważań było wysunięcie hipotezy, że zarówno w sztuce, jak i w życiu codziennym mamy do czynienia przynajmniej z kilkoma sposobami odczuwania czasu – w doświadczeniu zewnętrznym i wewnętrznym, w tym ostatnim jako trwania i przemijania oraz – równolegle – z doznaniem tego, co bezczasowe. Te sposoby odczuwania czasu (i bezczasu) dają różne możliwości poznawcze i mogą być podstawą zaistnienia różnych tworów sztuki.

Rozpatrzmy teraz parę przykładów literackich i muzycznych, obserwując różne aspekty czasowości w dziele sztuki. Pozwoli nam to postawić kilka hipotez dotyczących nie tylko natury czasu, ale także natury świadomości, która ujawni się jako władza, umożliwiająca istnienie w świecie, wytworzenie i kształtowanie podmiotowości oraz utrzymanie tożsamości, co ma związek z uczestnictwem w różnych *modi* przeżywania czasu⁷. Świadomość ukaże się także jako władza, która jest zdolna wykreować i percypować dzieło sztuki.

5 Słynna rozprawa *Das Literarische Kunstwerk* (1931) (przekład polski M. Turowicz: *O dziele literackim*, Warszawa 1960) przedstawia istotowe cechy wszelkiego możliwego dzieła literackiego, celem jego poznawania, przedstawionym jako proces w rozprawie *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937) (Warszawa 1976), jest dojście do jego kontemplacji jako przedmiotu estetycznego.

6 W światowej literaturze filozoficznej stałe punkty odniesienia dla rozważań o czasie znajdujemy przede wszystkim w *Rozmyślniach* św. Augustyna, pracach Henriego Bergsona (*Myśl i ruch*; *Wstęp do metafizyki*; *Intuicja filozoficzna*; *Postrzeżenie zmiany*; *Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin, K. Bleszyński, wstęp P. Beylin, Warszawa 1963), Edmunda Husserla, Martina Heideggera i Jeana-Paula Sartre'a. Heidegger wprowadził w *Byciu i czasie* (*Sein und Zeit*, 1927) bardzo sugestywne widzenie istoty ludzkiej jako czasującej, tj. takiej, której sposób istnienia jest ściśle powiązany z przemijaniem, nadawaniem sensu swemu istnieniu i projektowaniem siebie przyszłego. Jedną z najnowszych interpretacji tej problematyki przedstawia Wawrzyniec Rymkiewicz w rozprawie: *Formy istnienia. Heidegger według Arystotelesa* (Warszawa 2015). Jeszcze bardziej dramatyczne ujęcie znajdujemy u Sartre'a w *Byciu i nicości* (*L'être et le néant*, 1943), gdzie przeszłość powiązana jest przede wszystkim z pamięcią, a przyszłość – z wyobraźnią. Byt ludzki traktowany jest jako zawieszony w nicości – pomiędzy dwoma nicościami: tego, co przeszłe i już nieobecne, oraz tego, co przyszłe i jeszcze nieobecne.

7 *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* Edmunda Husserla (przeł. J. Sidorek, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1989) pozostają najważniejszym studium w tym zakresie. Krytyczny przegląd różnych stanowisk w tej dziedzinie zawiera praca Manfreda Franka *Zeitbewusstsein* (Pfullingen 1990), zawierająca także omówienie niektórych aspektów myśli Husserla oraz koncepcji własnej autora dotyczącej struktury świadomości czasu.

***Nad wodą wielką i czystą...* – doświadczenie trwania – czas przed czasem**

Wiersz *Nad wodą wielką i czystą...*, spośród liryków lozańskich może najszlachetniejszy, wielokrotnie interpretowany, wydaje się przede wszystkim obrazem operującym przestrzenią.

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła twarze ich czarne;

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne;

Nad wodą wielką i czystą
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła światło, głos zniknął.

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam.

Skalom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć –

*W Lozannie*⁸

Historia recepcji tego utworu może być egzemplifikacją romantycznej tezy o nieskończonej liczbie możliwych interpretacji obrazu symbolicznego. Nie komentując istniejących interpretacji, ponieważ dokonałam tego we wcześniejszych swoich

⁸ A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą...*, w: tenże, *Wybór poezji*, red. C. Zgorzelski, t. 2, Wrocław 1985, s. 339.

badaniach⁹, chciałabym zaproponować odczytanie, które rzuci światło przede wszystkim na sposób funkcjonowania świadomości względem czasu.

Gdy obcujemy z danym w tekście obrazem, uderza nas niezmiennosc czystej wody i zmienność kształtów, które ona odbija¹⁰. Uderza też druga opozycja: nieruchome trwanie czystej wody i płynięcie („Mnie płynąć, płynąć i płynąć”), któremu towarzyszy wystąpienie zaimka osobowego, pierwszego i jedyne go znaku obecności osoby w tym świecie przedstawionym, pojawiającego się nagle, niejako bez uzasadnienia. Wystąpienie tekstowego znaku podmiotu dzieli wiersz na dwie części: w pierwszej przyroda ukazana jest jako istniejąca niejako sama dla siebie, w drugiej prawdopodobnie pojawia się obok niej człowiek, co daje asumpt do refleksji o różnicy między życiem natury a życiem świadomego podmiotu. Głęboka czysta woda może symbolizować misterium życia przyrody. Zgodnie z przekonaniem romantycznymi przyroda również dysponuje swoją duchowością, a według Schellinga (którego późne poglądy Mickiewicz w znacznej części aprobował) zdąża do świadomości, co więcej – w swej najgłębszej, choć najpierw nieujawnionej istocie jest świadoma¹¹. Człowiek, który pojawia się na jej tle, jest przedstawiony u Mickiewicza jako istotowo z nią złączony (ową współistotność symbolizuje właśnie woda, także odbijająca wszystko, ale płynąca). Mówi to nam już wiele o stosunku człowieka do przyrody – i o zjednoczeniu z nią, i o odłączeniu, co należałoby w interpretacji rozwinąć.

Ale rozważmy od razu drugą możliwość, która wydaje się równie dobra. Załóżmy, iż w obu częściach wiersza przedstawiona jest świadomość, taka, jaką dysponuje człowiek. Zgodnie z uświęconą tradycją liryczną może to być własna świadomość poety, ale ukazana po to, by zaprezentować jej własności uniwersalne. Skoro to wiersz symboliczny, możemy zakładać, że poeta kreuje obraz i podmiot liryczny, który jest w stanie pobudzić władze poznawcze odbiorcy do pracy polegającej na rozszyfrowaniu symbolu i (zgodnie z założeniami sztuki romantycznej) umożliwić mu dojsię – bez pośrednictwa pojęć – do przedmiotu przedstawienia. Ale w słownej analizie, którą tutaj podejmiemy, będziemy używać pojęć, także filozoficznych, tak jak się to czyni w wykładzie alegorycznym, traktując je jako pośredni etap w dochodzeniu do znaczenia symbolicznego.

9 Człowiek i doświadczenie wewnętrzne..., dz. cyt., s. 231-257 (rozdz. „Liryki lozańskie Mickiewicza jako doświadczenie wewnętrzne”).

10 Władysław Stróżewski interpretuje wodę jako symbol rozumności świata: „Ona jest arché, jest duszą świata. «Reszta świata» odbija się w niej, nie zmieniając jej istoty. Oto stara myśl, wywodząca się jeszcze od Anaksagorasa: *Nous* kierujący wszystkim, lecz nie zmieszany z niczym” (tenże, „*Nad wodą wielką i czystą*” A. Mickiewicza. *Próba interpretacji prawdziwościcowej*, w: *Strona Lemanu*, red. M. Stala, Kraków 1998, s. 273).

11 W swej wczesnej pracy *System idealizmu transcendentálnego* (1800) (przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979) Schelling pisze: „Martwe i pozbawione świadomości wytwory przyrody są tylko nieudanymi próbami samorefleksji, tak zwana zaś przyroda nieożywiona w ogóle jest niedojrzałą inteligencją, toteż poprzez jej zjawiska nieświadomie już jednak przeziiera charakter inteligentny. Cel najwyższy – stać się dla siebie w pełni przedmiotem – przyroda osiąga dzięki najwyższej i ostatecznej refleksji, jaką jest właśnie człowiek, lub mówiąc ogólniej, to, co nazywamy rozumem, w którym przyroda powraca całkowicie do siebie. Stanowi to jawne świadectwo, że przyroda pierwotnie tożsama jest z tym, co w nas zostaje rozpoznane jako coś inteligentnego i świadomego”. Tamże, s. 13.

W tak wyznaczonej perspektywie spójrzmy w ową czystą wodę, zdolną do odbicia wszystkiego, co się wokół niej dzieje, bez zniekształcenia, ale też bez wewnętrznej zmiany. Zjawiska, które się pojawiają, nie wprowadzają – może pozornie – żadnej zmiany do sposobu trwania wody, która „jak dawniej czysta, stoi wielka i przejrzysta”¹². Nasuwa się myśl – w analizie dokonywanej w artykule naukowym trzeba się mimo wszystko uciekać do pojęć i dokonywać opisu obrazu, z rozmysłem popełniając „błąd parafrazy” – iż głębokość, czystość i niezmiennność wody należy wiązać z niezmiennym aspektem trwania świadomości, która ma zdolność do odbijania wszystkiego, lecz sama pozostaje niezmienna. Ten moment rozpoznania świadomości może mówić o jej metafizycznej podstawie, która nie zmienia się i trwa nienaruszona w swej istocie, choć jest zdolna do odbijania rozmaitych zmian, zachodzących na zewnątrz niej.

Wydawać by się mogło, że w tak zbudowanym obrazie jest pewna niekonsekwencja, na którą zwrócili uwagę niektórzy badacze¹³. Powiedzmy, iż woda ukazuje świadomość, która trwa niewzruszona. Kim jest więc ten, kto „widzi” wodę? Czyżby jednak pojawiała się tam *inna* świadomość? Czyżby tą właśnie świadomością dysponowała podmiotowość, która mówi: „tę wodę widzę dokoła”? A zatem, czyją świadomość reprezentowałaby woda? Przyznaję, że mam gotowe odpowiedzi na te pytania, które pochodzą nie bezpośrednio z analizy tego wiersza, ale z mojej wiedzy o świadomości, zapośredniczonej m.in. poprzez lektury filozoficzne. Prawomocność zastosowania tej wiedzy na razie postuluję, a później postaram się ją wykazać. Powiedzmy jednak od razu, że możemy się czuć uprawnieni do wykorzystywania naszej wiedzy o świadomości, a zwłaszcza naszej samowiedzy o świadomości, jeśli tekst mówi o świadomości jako takiej. Otóż, a potwierdzają to liczne analizy filozoficzne – po pierwsze, wiemy, że świadomość ludzka ma zdolność do wchodzenia w różne stany (znajdowania się, jak powiada Husserl, w różnych *modi*). Ma – lub powiedzmy ostrożniej: miewa – taką szczególną własność, że jest świadoma swoich aktów. Podmiot, jeśli jest podmiotem, to widzi i wie, że widzi (nie musi sobie tego uświadamiać w osobnym akcie), kiedy czuje, to wie, że czuje, i – dodajmy od razu – kto wie, że widzi i czuje, ten wie, że jest. Ale woda – zgodnie z naszymi dotychczasowymi wnioskami – jest i może widzi (choć to problematyczne), ale niekoniecznie wie, że widzi, i prawdopodobnie nie wie, że jest. A zatem, czy woda może przedstawiać ludzką podmiotowość?

Na mocy znajomości pewnych umów literackich, zwłaszcza dotyczących tzw. pejzażu wewnętrznego, możemy bez większego ryzyka założyć, że zarówno trwanie wody

12 Władysław Stróżewski pisze: „Sprzeczna natura wody, płynącej i stojącej równocześnie, związana z naturą «ja» – immanentnego i transcendentalnego, a więc równie sprzecznego, jak i ona – przywodzi na myśl starożytną tradycję, kulminującą w koncepcji Boga rozumianego jako *coincidentia oppositorum* u Mikołaja z Kuzy, a także w jego koncepcji człowieka – «małego Boga» i «mikrokosmosu» (tenże, „*Nad wodą wielką i czystą*”, w: *Strona Lemanu...*, dz. cyt., s. 273).

13 Jedną z interpretacji Maciejewskiego: „jakże można wszystko wiernie odbijać, będąc wodą, i równocześnie tę wodę oglądać. [...] Jednak ta niepełność zjednoczenia z żywiołem jest konieczna, o ile chce się go poznawać. Z poznaniem Schellinga–Mochackiego zawsze związane jest rozdwojenie, nawet kiedy dokonujemy autorefleksji”. Tu Maciejewski cytuje Mochackiego: „Póki nie przejdziemy ku temu rozdwojeniu, póki nie mamy jestestwa” (tenże, „*Rozeznać myśl wód...*”, w: *Strona Lemanu...*, dz. cyt., s. 171). Badacz wycofuje się później z tej interpretacji.

w pewnych zmiennych stanach, jak i ich postrzeżenie przez „ja liryczne” mogą ukazywać to samo „ja liryczne”, a więc tę samą świadomość – chociaż kolejno w dwóch różnych pozycjach. W obrazie poetyckim wykreowanym przez Mickiewicza te aspekty funkcjonowania świadomości są wyraźnie oddzielone, do tego stopnia, że pierwszy z nich można zupełnie zasadnie wiązać z życiem przyrody, a nie z życiem człowieka. Mickiewicz – który jak mało kto był zdolny do rozważania subtelności doświadczenia wewnętrznego – zapewne wydzielił te dwa aspekty w jakimś celu. Oto woda stoi i odbija, ktoś inny tę wodę i jej odbijanie postrzega. Ten właśnie mówi o sobie – przeciwstawiając swój stan stojącej czystej wodzie: „Mnie płynąć, płynąć i płynąć”. Ponówmy nasze pytanie: Czy są to dwie różne istności, czy też ta sama podmiotowość w dwu różnych możliwych pozycjach poznawczych? Mamy argumenty „za” i „przeciw”. Jeśli odbijanie obrazu uznać za symbol postrzeżenia zewnętrznego, to woda i „ja płynące” są podobne w zdolności do odbijania. Różnią się jednak w sposobie postrzeżenia (w sposobie osadzenia spostrzeżenia w świadomości). Wodę charakteryzuje zupełna pasywność: woda wszystko doskonale odbija, lecz każde z odbić pozostaje w niej osobnym wydarzeniem bez żadnych konsekwencji. Każde z nich jest „widziane”, lecz jakby osobno, za każdym razem stanowiąc samo dla siebie pewne „teraz”, przemija, nie oddalając się w przeszłość, lecz znikając, niezapamiętane w żaden sposób, niepowiązane z niczym, niewłączone w żadną całość. Kusi tu możliwość interpretacji, w której można by powiedzieć, że nawet jeśli przedstawione w wierszu zdarzenia (pojawienie się obłoków, burze, błyskawice) rozgrywają się w obiektywnym zewnętrznym czasie, to nie są percypowane w wewnętrznym planie czasowym, ponieważ – tu wchodzimy w obręb spekulacji o mniejszym stopniu pewności – percypująca je istność albo jeszcze nie jest świadomością, albo jest taką świadomością, która wprawdzie zdolna jest do doznawania czegoś, lecz niezdolna jest (jeszcze) ani do rozróżniania swoich spostrzeżeń, ani do sytuowania ich na osi czasu (wewnętrznego). „Ja płynące” różni się od „wody” nie tylko tym, że przypisany jest mu pewien dynamizm. Może ono do pewnego stopnia wybierać pomiędzy swymi doznaniem („błyskawice pomijam”), a zatem charakteryzuje się swego rodzaju zdolnością do ukierunkowywania się w doznawaniu bodźców zewnętrznych (to może się okazać warunkiem wiązania poszczególnych chwil w pewną całość), ma więc swego rodzaju wolę, co objawia się w wyznaczaniu sobie pewnego rodzaju celów, danego jednak razem z poczuciem konieczności. Teraz możemy powiedzieć już niemal na pewno, że „ja płynące” dysponuje wewnętrznym poczuciem czasu, którego „woda” jest pozbawiona, aczkolwiek odbija zdarzenia zachodzące w obiektywnie istniejącym zewnętrznym czasie. Jednym z aspektów – o ile można coś sądzić w materii tak płynnej – które składają się na ukonstytuowanie się owego wewnętrznego poczucia czasu, jest możliwość łączenia wszystkich chwil czasu w *continuum* („woda” nią nie dysponuje) i poczucie przemijania (które nie jest identyczne z wiązaniem chwil w *continuum* i z niego nie wynika), tj. przesuwania się od przeszłości do terażniejszości i ku przyszłości, dane razem z odczuciem jego konieczności. Połączoną świadomość tych dwu aspektów oddaje symboliczny obraz Ja, przedstawionego jako swobodnie płynąca woda, które mówi: „mnie płynąć, płynąć i płynąć”.

Natomiast nieruchoma woda reprezentuje tę część świadomości, która zdolna jest do odczucia istnienia i beczasowego trwania.

Można więc zaryzykować tezę, iż wiersz ukazuje przejście od niepełnej świadomości, która jest właściwa całej naturze – do pełnej świadomości, od trwania w beczasie (być może ze świadomością istnienia) – do życia w czasie, a zatem także: od statycznego trwania do przemijania, oraz od trwania bez kontaktu ze światem zewnętrznym do takiego sposobu istnienia, w którym zachodzi korelacja między zdarzeniami zewnętrznymi a zdarzeniami wewnętrznymi. Innymi słowy, zachodzi tu przejście od biernego trwania do pełnego życia podmiotowego, jakie znamy z własnego doświadczenia wewnętrznego. Lecz jeśli bierne trwanie wody jest również obrazem życia podmiotowości, to owo bierne beczasowe trwanie jest – paradoksalnie – niezbywalnym aspektem uczestnictwa w czasie.

Tym zatem, co przedstawione w wierszu, nie jest pewien stan świadomości, czyli nie spostrzeżenia, myśli, wspomnienia, nastroje czy idee, ale sama świadomość, ukazana w swej istocie, w swojej złożonej strukturze. Na strukturę świadomości składa się zarówno zdolność do posiadania wrażeń (w tym wierszu oddana jako odbijanie zdarzeń zewnętrznych), która sama jeszcze nie wprowadza odczucia czasu, jak i uporządkowanie ich jako następujących jedno po drugim, a także możliwość oddzielenia tego, co już się zdarzyło (przeszłość), od tego, co aktualne (teraźniejszość), i tego, co przyszłe (jeszcze nieobecne). Potrzebna jest również pewna najbardziej podstawowa cecha świadomości, polegająca na tym, iż świadomość „wie”, że doznawane wrażenia są jej własnymi wrażeniami, a dalej – że potrafi je odróżniać, wiązać ze sobą i analizować, co łączy się już z odczuwaniem różnych wymiarów czasu. Wszystkie te cechy mogą się ujawniać w odczuciu „ja płynącego”. Jednakże samo odczucie siebie niekoniecznie musi przybierać formę odczucia siebie jako mijającego w czasie, może także mieć postać odczucia beczasowego trwania, tj. bezpośredniego doznania metafizycznej podstawy własnego istnienia. Oba te aspekty mogą się złączyć w jedną całość, kiedy zobaczymy rozczłonowaną na obrazy i podawaną w pewnym porządku czasowym treść jako wynikającą ze świadomości będącej niepodzielną jednością. Odbiorca, poddając się swego rodzaju rezonansowi poznawczemu, uaktualnia w sobie te cechy, które symbolicznie zostały przedstawione w utworze, odsłaniając strukturę świadomości jako takiej, niepodzielnej, lecz złożonej, aktualizując swoją tożsamość jako ugruntowaną jednocześnie w czasie i poza czasem.

Czas życia i czas śmierci – doświadczenie indywidualne

Nie kierując się chronologią zdarzeń literackich, lecz wyłącznie postępowaniem w rozpoznawaniu możliwych *modi* odbierania czasu oraz istnienia, zajmijmy się teraz *Kantatą*, utworem Jana Kantego Pawлуskiewicza, napisanym do słów Jana Zycha, śpiewanym przez Marka Grechutę¹⁴. Choć trwa on zaledwie kilka minut, zasługuje na miano

14 www.youtube.com/watch?v=feDPRkW2Y4c (dostęp: 28.08.2019).

kantaty na głos męski z chórem, w której można wyróżnić odrębne w tempie, klimacie i nastroju trzy części.

Marek Grechuta

Kantata

Śniły mi się ptaki bez nieba...

Śniły mi się konie bez ziemi...

Tu żadnej pory roku oprócz zimy nie ma,
tu miejsce na labirynt i na głowę kamień,
obcy mur z obcym murem graniczy,
na łódźce podwórka więdnie lniany kwiatek nieba.

A oni tam zboże sieją,
sennie siano się zwozi w sienie otwarte na oścież.
Tam lato ze złotym berłem przechodzi.

Jeszcze z daleka samego Królestwa
świeci ostatnie jabłko na jabłoni...

Tu miejsce na labirynt i na głowę kamień,
i nikt nie krzyknie nawet, kiedy upadnę w zgiełku zmotoryzowanym.
Jak resztki lodu sprząta się przed wiosną – obcego człowieka podniosą.
Zbiegną się nagle wszystkie strony i pory roku będą równocześnie.

Wszystkie chwile uderzą naraz do serca
i spór będą wiodły, do której z nich należą.
I niech to będzie spowiedź, ale bez rozgrzeszenia.
Nie chcę, by okradano mnie z mojego życia.

Wiersz po mistrzowsku operuje niezwykleymi przedstawieniami czasu i przestrzeni, które prowadzą do odkrywczego ukazania świadomości w kluczowym dla życia czasie umierania i w przełomowej chwili śmierci.

Punktem wyjścia jest sen, ów szczególny stan świadomości, kiedy nie włada ona sama sobą. Polszczyzna oddaje ten stan za pomocą specjalnej konstrukcji zdaniowej, zwanej niekiedy „zdaniami bezpodmiotowym”, tzn. takim, w którym podmiot jest wyrażony zaimkiem „ja” w przypadku zależnym (tutaj: w celowniku). Ptaki i konie niejako same się śniły, a świadomość tylko je obserwowała, bezwolna, nie mając wpływu na ukierunkowanie swoich wrażeń. Śniły się owe ptaki i konie – bez nieba i bez ziemi, a więc żywe, lecz oderwane od jakiegokolwiek miejsca w świecie. Od razu można tu zaryzykować tezę, że sen ten ukazuje destrukcję przestrzeni – czy to wywołaną szczególnym stanem bezwładności świadomości, czy to – może na odwrót – szczególnym stanem jej wyzwolenia ze zwykłych warunków percepcji. Sen (co nie dziwi, gdy

zważyć, że w mitologii greckiej Hypnos i Thanatos są braćmi bliźniakami) okazuje się wyprawą w pobliże zaświaty.

Owa szczególna senna introdukcja otwiera pole dla obrazów, opartych przede wszystkim na kontraście wyobrażenia dwóch pór roku: zimy i lata, przedstawianych także jako dwie pory życia, dwie formy życia, dwa sposoby wypełnienia czasu i dwa aspekty istnienia. Wyobrażenia tych dwóch aspektów: zimowego i letniego, dane są za pomocą niezmiernie sugestywnych obrazów przestrzennych.

Pierwsza część, utrzymana w posępnym klimacie, ukazuje zimowe zamieranie przyrody, ale też złowróżbną komplikację przestrzeni, zamienionej w labirynt, w którym nie ma żadnego miejsca własnego lub oswojonego, gdzie „obcy mur z obcym murem graniczy”, gdzie zatem w ogóle niejako nie ma wolnej przestrzeni możliwej do zagospodarowania. „Tu” przestrzeń – w sposób nadrealny i w obrębie reguł znanej nam geometrii niemożliwy – ścieśnia się do samych swych wewnętrznych granic, w których nie ma już żadnej zawartości. Są może jeszcze jakieś wyróżnione punkty i linie, lecz nie ma już pomiędzy nimi żadnej odległości. (A może tak właśnie dałoby się przedstawić przestrzeń o wymiarze zerowym?) Na ostatnim jakimś skrawku, niezagarniętym przez tę destrukcję, rośnie ostatnie drzewo – jabłoń, z ostatnim jabłkiem, reminiscencją rajy i odrodzeńczych sił natury, a nad nim – jak nad podwórkiem wieziennym – widoczny jest ostatni skrawek nieba, jak mały skromny kwiatek.

Zaczyna się część druga utworu, utrzymana w zupełnie innym klimacie muzycznym, oddającym inny wymiar czasu i przestrzeni: miejsce nazwane Królestwem, już niedostępne, przywołane we wspomnieniu i marzeniu – gdzie króluje lato, przechodzące ze „złotym berłem”. W *Kantacie ów czas letni* to właściwie synteza wiosny, lata i jesieni: czas zasiewu zboża i zbioru siana, a więc czas życia, wegetacji, zasiewania, wzrostu i plonu. Dopóki trwa lato, przestrzeń jest otwarta, co wyraźnie ukazują „otwarte na oścież wrota” (zapewne jedna z wielu reminiscencji gościnnej bramy z *Pana Tadeusza*), przez którą można do swego domostwa swobodnie wejść i wwieźć hojne skarby natury. Tam sen na sianie – przeciwstawiający się opisanemu wcześniej snowi o pustce – byłby odpoczynkiem w bezpiecznym miejscu swego zdomowienia, chronionym złotym berłem lata.

Dla śniącego ów sen o zimie i lecie oznacza zapowiedź ostatecznego wygnania z Królestwa, destrukcję przestrzeni i pozbawienie uczestnictwa w czasie, czyli redukcję i likwidację świata. Jednak opisująca ów stan świadomość zdobywa się na refleksję dokonaną także w planie ogólnym, w którym to ostateczne dla indywidualnej świadomości zdarzenie ukazane jest jako mało istotne. Umarły zostanie podniesiony z ziemi i stanie się z jego ciałem to, co dzieje się ze sprzątanymi na wiosnę resztkami śniegu i lodu. Lato nadejdzie znowu, jego Królestwo jest nienaruszone.

Gdyby wiersz Zycha kończył się tym obrazem, byłaby to już kreacja artystyczna godna największej uwagi. Ale to nie koniec. Po likwidacji przestrzeni i świata, już niedostępnego, rozgrywa się nowa scena, wykreowana niejako w samym tylko czasie, a opisana w rzadko w poezji wykorzystywanym gramatycznym czasie przyszłym. W kompozycji Pawлуskiewiczza przybiera ona postać pełnego ekspresji finału, zaczynającej się po krótkiej pauzie generalnej.

Wszystkie chwile uderzą naraz do serca
i spór będą wiodły, do której z nich należą.
I niech to będzie spowiedź, ale bez rozgrzeszenia.
Nie chcę, by okradano mnie z mojego życia.

Dopiero teraz ma wydarzyć się coś, co ma wielką dynamikę, aczkolwiek ma nastąpić tylko jako doświadczenie wewnętrzne. Przeżyte chwile „uderzą naraz do serca”, niejako wyzwalając się z dawnych związków temporalnych, tworząc nowy wymiar czasu, w którym stanowią całość. Otworzy się nowy wymiar. Cały czas przeszły, będący dla umierającego już całym jego czasem, będzie jednak nadal podlegał jego wyborom¹⁵. Jak można sądzić, to on rozstrzygnie spór, do której z chwil „należy”. Przeżyty czas, wypełniony wszystkim, co się w nim wydarzyło, stanie się pewną całością, podlegającą jeszcze woli – a zarazem przedmiotem swoistej afirmacji, posiadającym wielką wartość. Wszystkie możliwości, dawniej otwarte, domkną się w spełnionej terażniejszości. Moje życie – jako coś najbardziej mojego, ze wszystkim, co się na nie złożyło – na mocy decyzji umierającego nie będzie podlegać „rogrzeszeniu”. Nic nie zostanie unieważnione. Człowiek pojawi się jako jedyny pan swojej wypełnionej egzystencji, jako król w swym własnym Królestwie. Wybierając ponownie wszystko, co już wybrał, i domykając czas w spełniającym się właśnie projekcie, dokona scalenia przeszłości, terażniejszości i przyszłości, uzyskując właściwą tylko sobie tożsamość i jedność. Zachowując pełnię samoświadomości, stanie przed możliwością ostatecznej przemiany swoich własnych form bycia w czasie i zyska nową autonomię. Wszystko, co przeżyte, „pełnia” lata i „ogłocenie” zimy, stanie się całością, którą podmiot ujmie jako niepodzielną jedność: jako siebie.

Wymiar ten antycypuje sztuka poetycka i muzyczna, tworząc jedność z tego, co w dotychczasowej egzystencji istniało jako podzielone na chwile czasu i rozdarte na przeszłość, terażniejszość i przyszłość, co ujawniało się w sztuce literackiej i muzycznej jako czasowe: podzielone na części, rozbite na nuty i słowa. Utwór dociera jednak do swego końca i wtedy staje się całością, wyzwalając się niejako z ram czasu, w których się rozegrał. Uzyskuje formę, sens i bytowość, jakiej nie zawdzięcza już czasowi, w którym mógł się przejawiać. Projektowana chwila śmierci ukazuje się jako antycypacja spełnienia, uobecnionego w słowie poetyckim i docierającym do swego celu w przebiegu muzycznym.

***Pan Tadeusz* – perspektywa transcendentálna**

Pan Tadeusz nigdy nie zyskałby takiej rangi w kulturze polskiej, gdyby – choćby nawet w najbardziej mistrzowskiej formie artystycznej – opiewał szczęśliwe lata dziecińne i złote lato w szlacheckim dworku, do którego prowadzi stale na oścież otwarta brama.

¹⁵ Korzystam tu z sugestii Manfreda Franka omawiającego w *Zeitbewusstsein* (Pfullingen 1990, s. 133-145) „cały czas” jako najbardziej ostateczny, a zarazem podstawowy wymiar czasu, o którym pisze Schelling w swoich późnych *Światowiekach*. Zagadnieniu czasu w *Światowiekach* poświęcona jest osobna część numeru 2/2018 kwartalnika „Kronos” (s. 5-93).

I nie dlatego tak radośnie wkraczamy w te odrzwia, iż ciekawią nas tajemnice arcyserwisu. I nie chodzi tu nawet o piękno pejzażu ojczystego, który nie tylko sam jest piękny, lecz jeszcze dodatkowo został pięknie opisany. W istocie, utwór ten, określony w pewnym francuskim podręczniku do historii literatury jako „prześliczny poemat o myślistwie”, a u nas zwany „epopeją narodową”, jest poematem przedstawiającym pełnię życia świadomości.

Na przykładzie *Pana Tadeusza* możemy bardzo wyraziście zobaczyć kilka poziomów funkcjonowania świadomości i kilka sposobów formowania czasu. Poeta, wracając myślą do kraju lat dziecińczych, wchodzi ponownie w miniony już strumień czasu, w którym wszystko niejako na nowo się staje, otwarte i nieznanne, ukierunkowane w przyszłość. Czas przeszły powraca jako znów terażniejszy, otwarty na różne możliwości. W sztuce literackiej oddaje się to życie w terażniejszości, stosując różne chwyt: narrację w czasie terażniejszym, zwaną unaoczniającą, tzw. scenę obiektywną (prezentację zdarzeń tak, jak na scenie dramatycznej), i inne środki. Chodzi tu o powstanie złudzenia, że wszystko dzieje się w sposób niezdeterminowany, że czytelnik obserwuje życie *in statu nascendi*. Jednocześnie jednak obecność narratora wprowadza czas przeszły, obserwację wszystkich zdarzeń z perspektywy nadrzędnej świadomości, znającej wydarzenia, o których opowiada, konstruuje fabułę. Obie perspektywy współlistnieją i tworzą charakterystyczne napięcie między tym, co się właśnie dzieje, ale jest już ujęte w innej perspektywie, którą można pojmować jako bezczasową całościową strukturę fabuły¹⁶. Chociaż ta konstrukcja może się wydawać już dość złożona, ponad tak wytworzoną perspektywę nadbudowuje się trzecia, jeszcze bardziej osobliwa. Wyzwała ją sztuka. W niej mówiący podmiot swobodnie obiera sposób mówienia o sobie, formowanie swego doświadczenia, doświadczając wolności w sferze, która otwiera się ponad już zamkniętym i przeżyтым czasem, a nawet ponad samym o nim opowiadaniem. Sfera ta jest znacznie szersza niż pole pojedynczej świadomości. W sferze sztuki staje się widoczny potencjał nieskończonych możliwości, jakie są wpisane w każde istnienie, które może przybierać wiele form. Otwierając się na to, co w niej samej potencjalne, świadomość nie porzuca swego rdzenia, który nie opiera się ani na przeżywaniu zmian w czasie, ani na niezmiennym trwaniu, lecz na zdolności do tworzenia.

Wspominającemu podmiotowi dana jest moc, którą Novalis nazwał transcendentną poezją romantyczną – zaprojektowaną jako samorzutnie działająca siła, będąca podstawą duchowej wolności człowieka¹⁷. Siła ta sama ustanawia swój stosunek do

16 Franz Stanzel (*Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977) wyróżnia cztery zasadnicze typy narracji: pierwszoosobową auktoralną, pierwszoosobową personalną, trzecioosobową auktoralną i trzecioosobową personalną. W narracji pierwszoosobowej o minionych zdarzeniach, prowadzonej po upływie dłuższego czasu, obserwuje stałe napięcie między „ja” przeszłym, uczestnikiem minionych zdarzeń, i „ja” terażniejszym, prowadzącym opowieść, dysponującym możliwością oceny tych zdarzeń i zdystansowania się do samego siebie. Zagadnienie konstrukcji planów czasowych w *Panu Tadeuszu* omawiam w pracy: *Od formy otwartej do formy zamkniętej? „Pan Tadeusz” jako pytanie o możliwość wielkiej całości*, w: „*Pan Tadeusz*”. *Poemat – postacie – recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016.

17 Novalis, *Proza filozoficzna – aforyzmy*, przeł. J. Prokopuk, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. J. Namowicz, Wrocław 2000, s. 108-111.

wszystkiego i do samej siebie. Tego rodzaju aktywność – wedle projektu poezji transcendentalnej – jest właśnie jej istotą. Świadomość romantyczną można opisać jako odkrycie tej samorzutnie działającej siły, która ustanawia swój stosunek do wszystkiego i do samej siebie.

Odczuwana przez czytelnika poematu (niekoniecznie świadomie) rozpiętość wszystkich możliwych sposobów działania świadomości oraz właściwa Mickiewiczowi lotność w przechodzeniu od jednego do drugiego tworzą owo wrażenie otwarcia prezentowanego świata oraz swobody i płynności przedstawionego w nim życia – ale także różnorodności możliwej nad nim refleksji. Tylko wielki poeta potrafi tę przestrzeń wykreować i zachęcić, by każdy z czytelników sam w nią wszedł i sam ją zagospodarował.

Czas jako potencja. Życie i tworzenie jako formowanie czasu

Kiedy słucha się muzyki Monteverdiego, Bacha, Chopina, Szymanowskiego – ma się wrażenie, że nie tyle jest to konstrukcja, która rozwija się w czasie, ile coś, co konstruuje czas, nie tyle go wypełnia, ile kształtuje. Czasami nasuwa się pomysł, by ujmować czas tak, jak w starożytności rozumiano materię – tj. jako coś pierwotnie pozbawionego właściwości, formowanego dopiero przez nurt zdarzeń, w tym wypadku: abstrakcyjnych zdarzeń muzycznych. Po arystotelesowsku można by opisać to zjawisko jako oddziaływanie dynamicznie rozumianej formy na materiał, którym jest także czas. Forma nie tylko oddziałuje na odbiorcę, nie tylko jest czymś, co istnieje w odczuciu odbiorcy, lecz istnieje – by tak rzec – ontycznie, kształtując czas jako sferę otwartą na wypełnienie zdarzeniami.

Niejednokrotnie zadawano pytanie, dlaczego czas ma kierunek? Jedną z odpowiedzi łączy czas z samoczynnym zachodzeniem zdarzeń. Ponieważ w świecie materii samoczynnie dokonują się procesy, w których stopień uporządkowania maleje, możliwy jest jedynie kierunek od porządku do chaosu. Jednak – jak wiemy – życie jest procesem przeciwstawiającym się zasadzie entropii. Tę walkę o porządek, czyli życie, przegrywamy w egzystencji biologicznej, ponieważ starzejemy się i umieramy. Nie przegrywa jej jednak sztuka, która ustanawia swój porządek, silniejszy niż bezwładny upływ¹⁸. Stąd być może powstaje to wrażenie, iż czas słuchania muzyki to nie „strata” czasu, ale obdarzanie czasem. Muzyka jest w stanie czasem zawładnąć, nadać mu piękno, nawet – smakować go jako płynący strumień nieskończonych możliwości, jako pełnię, jako przedsmak wieczności.

Muzykę można też postrzegać jako syntezę kilku sposobów formowania i istnienia czasu. Człowiek, jako istota cielesna, uwikłany jest w bieg zdarzeń zmysłowych swego ciała, wyznaczającego kierunek czasu zgodnie z prawem entropii, ale jako istota duchowa jest z tego porządku wyzwolony lub też względnie od niego niezależny. Wyraża

18 Ujęcie porządku naddanego jako siły przeciwstawiającej się zasadzie entropii występuje w słynnym artykule Janusza Sławińskiego *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987. Zagadnienie to omawiam szczegółowo w pracy: *Strukturalizm. Pytania otwarte*, Warszawa 2016, s. 61-66.

się to m.in. możliwością tworzenia muzyki, która w istocie swojej może być ujęta jako przeciwstawienie się bezwładnemu upływowi czasu bieżącego zgodnie z kierunkiem entropii. Tam, gdzie w czas wprowadza się porządek, albo tam, gdzie czasowi narzuca się własny porządek, zniesiona zostaje niejako absolutna podstawa czasu jako wykładnika narastania entropii.

Czym zatem jest świadomość?

Pójdźmy dalej. Trzeba przyjąć, że świadomość – czymkolwiek by nie była – jest w stanie ujmować zarówno zmysłowe zjawiska czasowe, jak i zjawiska wieczne, a także beczasowe. Dobrze sobie radzi i ze skończonością, i z nieskończonością. Ujmuje zarówno aktualne, jak i potencjalne. Jest w stanie towarzyszyć danej chwili, ale zarazem obejmuje to, co przeszłe, i antycypuje przyszłe. Nie jest jednak zanurzona ani w przeszłości, ani w terażniejszości, ani nawet tylko w przemijaniu czy tylko w trwaniu.

Muzyka zawsze zawiera podział na interwały czasowe, uobecniający się (w klasycznej muzyce) w taktowaniu. Ma ono związek z czasem, ale można je też zobaczyć jako absolutne podziały nakładane na czas. Te podziały na równe odcinki (idea równości, którą Platon uważa za „coś”) można zobaczyć nie jako immanentne czasowi, ale jako włączenie czegoś beczasowego (liczby) w czas. Liczby – jak już wiemy – można ujmować jako te, które nie powstają ani nie giną, lecz są. Każdemu wykonaniu muzycznemu, które rozgrywa się w czasie, towarzyszyłaby zatem obecność owej beczasowej perspektywy – notabene – uzasadniająca także myślenie o muzyce w kategoriach przestrzennych¹⁹. Byłoby to również jedno z uzasadnień dla Plotyńskiej idei rozumienia muzyki jako wyjścia z czasu i przejścia do wieczności.

Prawdopodobnie świadomość należy ujmować jest zasadniczo beczasową i nieprzestrzenną – choć zdolną do ujmowania zjawisk czasowych i beczasowych. Istnienie ludzkie – wbrew Heideggerowi – jest zarówno „czasowaniem”, różnym od niego trwaniem (z możliwością włączenia w wieczność), jak i beczasowym istnieniem – tożsamość opiera się jednak głównie na tym beczasowym rdzeniu. Tak jak istnieje wewnętrzna świadomość czasu, tak – być może – istnieje wewnętrzna świadomość wieczności i beczasu – co więcej: życie i tworzenie opierają się na syntezie tych trzech płaszczyzn.

W swobodnym ruchu świadomości od czasowości do beczasowego rdzenia zawiera się możliwość sztuki.

Streszczenie

Artykuł dotyczy sposobów powiązania w sztuce dwóch typów świadomości czasu: wewnętrznego (odczucie własnego istnienia, mijania i trwania) i zewnętrznego – mierzonego wedle zewnętrznych zjawisk fizycznych. Ich powiązanie, występujące razem z doznaniem trwania w beczasie oraz ze zdolnością do percepcji abstrakcyjnych obiektów beczasowych

19 K. Szymańska-Stulka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Warszawa 2015.

i nieprzestrzennych (są nimi m.in. liczby), stwarza możliwości zaistnienia najrozmaitszych form sztuki. Ich analiza rzuca światło nie tylko na zjawisko świadomości czasu, ale i na strukturę samej świadomości.

Literary art and the structure of consciousness of time

Summary

The article deals with the ways in which two types of consciousness of Time occur and are present in the arts: the internal manner (the feeling of one's own existence, elapse and duration), and the external manner, which is measured according to external physical phenomena. Their interrelation, which appears concurrently with the sense of duration in timelessness and with the ability to perceive abstract timeless and spaceless objects (such as numbers, for instance), renders feasible the appearance and existence of most diverse forms of art. Their analysis sheds light not only upon the phenomenon of awareness or consciousness of time but also on the structure of consciousness itself.

CZAS I PRZESTRZEŃ W SZTUKACH PIĘKNYCH

KATARZYNA SZYMAŃSKA-STUŁKA

Idea przestrzeni muzycznej w ujęciu ogólnym oraz w analizie i interpretacji na przykładzie *Mitów op. 30* Karola Szymanowskiego

Przestrzeń natury jest wielkością dopełniającą istnienie uniwersum, najbliższą partnerką czasu. To miejsce występowania zjawisk, ich obecności, istnienia. Jak twierdził Isaac Newton: „absolutny czas i absolutna przestrzeń są niezbędną sceną, na której rozgrywa się fizyka świata”¹. Dla muzyki wielkość ta ma równie istotne znaczenie jak czas. Muzyka jest sztuką dziejącą się w przestrzeni, nie tylko akustycznej, mierzalnej, przestrzeni dźwięków, lecz także ogólnie pojętej, niezmierzonej przestrzeni Wszechświata. Jesteśmy w centrum otaczającego nas świata i doświadczamy go w istotnej mierze poprzez dźwięki. Walter Jackson Ong podkreśla zwiążanie sygnału dźwiękowego z wnętrzem w poznaniu zmysłowym, a także doznawanie przestrzeni w aspekcie dźwięku, który ma zdolność docierania do świadomości odbiorcy ze wszystkich kierunków i odległości naraz. Słuch jawi się tu jako zmysł jednoczący, który odwołuje się do ludzkiego poczucia wewnętrzności i centralizacji świadomości. Człowiek może zanurzyć się w dźwięku oraz poczuć w pełni, iż znajduje się w centrum swego słyszalnego świata².

1 M. Heller, *Filozofia i Wszechświat*, Kraków 2008, s. 187.

2 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 121-123.

Przestrzeń muzyczna w ujęciu ogólnym

Punktem wyjścia moich badań nad przestrzenią w muzyce³ stało się założenie, że muzyka to nie tylko sztuka czasowa, lecz także przestrzenna⁴. Inspiracją dla takiego myślenia były wspomniane wyżej założenia oraz m.in. idea Le Corbusiera, który nazwał architekturę sztuką czasową⁵ i w ten sposób odwrócił obowiązujący dotąd porządek rzeczy. Artysta ten odważnie wypowiedział się na temat swej dyscypliny, ujmując ją jako będącą w istocie owocem czasowego przeżywania i odbioru przez człowieka, a nie tylko opartą na wyliczeniach konstrukcją, ulokowaną niezmiennie w pewnej przestrzeni.

Muzyka widziana z perspektywy przestrzeni pozostaje w bliskim związku z aktywnością człowieka, która wyrasta z pewnego otoczenia, a zarazem otoczenie to wzbogaca, kształtuje, inspiruje.

Warto podkreślić, że przestrzeń otaczającego świata rozumiem tu jako inspirację dla kształtu przestrzeni muzycznej w utworach. Tę zaś postrzegam jako kategorię istotną dla dzieła muzycznego, warunkującą jego formę, konstrukcję i ideę.

Przestrzeń z całą swoją złożonością zjawisk dostarcza podstawowych bodźców, pełniąc ważną rolę jako źródło impulsów twórczych. Jest siłą oddziałującą na kształt dzieła. Wyznacza zewnętrzną sferę kompozycji oraz wnika w jej strukturę. Przestrzeń staje się często medium formy, a w dziełach twórców, których uważamy za największych, kreowana jest przestrzeń wizji jako nowa artystyczna rzeczywistość. W muzyce może ona pojawić się jako źródło idei i technik kompozytorskich, pewien zbiór wzorów, z którego twórcy mogą czerpać. Przestrzeń architektoniczna i fizyczna, środowiskowa, staje się polem dla wykonania, istnienia, bytowania dzieł muzycznych, miejscem ich interpretacji. Wreszcie przestrzeń rozumiana jako środowisko staje się otoczeniem, w którym muzyka powstaje, przyjmuje określone parametry i znaczenia, wtapia się w krajobraz społeczny i kulturowy. Przestrzeń, zarówno fizyczna, jak i egzystencjalna, odgrywa istotną rolę w życiu muzycznym, determinującą i zarazem inspirującą dla dzieł muzycznych i ich twórców oraz odbiorców.

Oczywiście przestrzeń muzyczna nie jest cechą jedynie muzyki współczesnej, choć obecnie akcent kompozycyjny często bywa położony właśnie na nią. Zawdzięczamy to z pewnością Iannisowi Xenakisowi, który szczególnie uwypuklił przestrzenne cechy muzyki i nadał im kluczowe znaczenie. Ukazał je zarówno w strukturze kompozycji, jak i w swoich rozważaniach teoretycznych⁶. Za nim poszli inni i tak rozwinęły się różnorodne idee muzyki przestrzennej (Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen), w tym spektralizm. Widać jednak dobrze, że przestrzeń odgrywa znamienne rolę w muzyce w ogóle, niezależnie od miejsca, czasu powstania i stylistyki kompozycji. W myśli teoretycznej podobnie znajdujemy dowody postrzegania muzyki w aspekcie

3 K. Szymańska-Stulka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Warszawa 2015.

4 L. Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015.

5 Tenże, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Warszawa 1977.

6 I. Xenakis, *W stronę metamuzyki*, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 166-185.

przestrzennym. Dzieło muzyczne przedstawia się bowiem jako „obraz słuchowy”⁷, a nawet „dźwięcząca forma” (Eduard Hanslick twierdził, że treścią muzyki są dźwięczące formy w ruchu)⁸. Uważa się też, że utwór muzyczny w swej wewnętrznej konstrukcji przypomina budowlę, architektoniczną kompozycję. Skupienie się natomiast na kluczowym dla badań teoretycznych problemie formy muzycznej, która powszechnie kojarzona jest z kształtem i wzorem materialnym, tylko ten pogląd wzmacnia. Samo pojęcie formy jest wszak odniesieniem do kształtu w przestrzeni.

W rozważaniach spekulatywnych nad przestrzenią muzyczną można stworzyć pewien katalog problemów. Przedstawia się on mniej więcej tak:

Przestrzeń otaczającego świata może być widziana jako źródło i inspiracja dla przestrzeni muzycznej. Spostrzeżenie to wyrasta z koncepcji m.in. Arystotelesa, Platona i św. Augustyna, którzy postrzegali przestrzeń z perspektywy działania człowieka. W środowisku tym pojawia się dźwięk, który w swej istocie jest przestrzenny, czego dowodzili w badaniach psychoakustycznych m.in. John Sloboda⁹, Brian Moore¹⁰, Philip Zimbardo¹¹. Osobliwości słyszenia we wraźniowym odbiorze badali: Maurice Merleau-Ponty¹², wspomniany Walter J. Ong¹³ i Andrzej Rakowski¹⁴.

W organizacji przestrzeni muzycznej wskazać można pewne tendencje. Podstawowe rozróżnienie dotyczy przestrzeni pustej i wypełnionej, przestrzeni tła i tematów wiodących, bazujących na głównych zasadach percepcji, określającej muzyczne centrum i peryferie¹⁵. Warto zwrócić uwagę, za Carlem Dahlhausem, na istnienie „dźwiękowej wewnętrzności” utworu, która jest według niego esencją muzyki¹⁶. W systemach interpretacji zjawisk przyrody i świata o przestrzennym aspekcie muzyki mówić można już w odniesieniu do pitagorejskiej harmonii sfer, powracającej w myśli twórczej późniejszych artystów i uczonych (m.in. Hildegarda z Bingen¹⁷, Johannes Kepler¹⁸, Robert Piłat¹⁹). Świat dźwięków tworzących muzykę, podobnie jak świat naszej

7 A. Miśkiewicz, *Wysokość, głośność i barwa – badanie wymiarów wraźniowych dźwięków muzycznych*, Warszawa 2002.

8 E. Hanslick: „tönend bewegte Formen”, za: B. Pocię, *Sprzeczność i paradoksy albo dialektyka muzyki*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/dialektyka_muzyki.html (dostęp: 23.03.2017).

9 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002.

10 B.C.J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, Warszawa–Poznań 1999.

11 R.J. Gerrig, P. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. E. Czerniawska, J. Radzicki, J. Łuczyński, J. Suchecki, Warszawa 2006.

12 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, Warszawa 2001.

13 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.

14 A. Rakowski, *Kategorialna percepcja wysokości dźwięków muzycznych*, w: *Kształtowanie i percepcja sekwencji dźwięków muzycznych*, red. tenże, Warszawa 2002.

15 E. Tarasti, *Przestrzeń muzyczna*, „Res Facta Nova” 1994, nr 1.

16 C. Dahlhaus, *Contemplating Music. Source Reading in the Aesthetics of Music*, vol. 3: *Essence*, New York 1992; tenże, *Dialektyka „dźwiękowej wewnętrzności”*, w: tenże, *Estetyka muzyki*, Warszawa 2007, s. 56-62.

17 B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.

18 J. Kepler, *Harmonices Mundi*, Linz 1619; M. Heller, dz. cyt.

19 R. Piłat, *Doświadczenie i pojęcie*, Warszawa 2006.

egzystencji, wydaje się ewoluować od zamkniętego, lokalnego kręgu ku nieograniczonemu uniwersum, o czym mówią Umberto Eco²⁰ i Alexandre Koyré²¹.

Przestrzeń muzyczną można widzieć jako pozostającą pod działaniem przestrzeni zewnętrznej, przyrody, natury, Kosmosu, w pewnym sensie niezależnej od człowieka, opisywanej i badanej przez nauki ścisłe i filozofię²². Z drugiej strony przestrzeń wewnętrzna jest odbierana i doświadczana przez człowieka, czego dowodzi fenomenologia²³, a współcześnie – kognitywistyka. Przestrzeń tę można określić jako wielkość odczuwaną oraz pewien obraz przestrzeni fizycznej, powstający w myśli człowieka. Winno się ją traktować jako tworzywo muzyki, zestaw form i wzorów do wykorzystania, a także jako miejsce występowania zjawisk dźwiękowych.

Obserwować można także powstawanie przestrzeni nowej, kreowanej przez człowieka, tworzonej, innej wobec tej zastanej, którą jest z pewnością przestrzeń artystyczna, dzieło sztuki. W rozważaniach nad przestrzenią natrafiamy na takie jej obszary, które wydają się względem siebie odmienne. Mam tu na myśli np. przestrzeń realną, daną, ujawniającą się w konstrukcji artystycznej jako rodzaj oddziaływania zjawisk zewnętrznych, oraz przestrzeń wykreowaną, wyimaginowaną. O ich współistnieniu w muzyce pisze m.in. Eero Tarasti²⁴. Według spostrzeżeń Ludwika Bielawskiego sztuka realizuje się na równi w przestrzeni fizycznej, audialnej, wizualnej, jak i somatycznej, symbolicznej, w której dokonuje się „ruch myśli”, a ten z kolei „nie zna granic”²⁵. Przykładem tego rodzaju powiązań może być impresja dźwiękowa obrazująca zjawiska wodne (np. Karol Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 1: *Źródło Aretuzy*), oscylująca na pograniczu ilustracji muzycznej i dźwiękowej imaginacji. Wtedy element przestrzeni zewnętrznej staje się medium formy danego utworu. Wpływa on zarazem na stworzenie przestrzeni nowej, o szczególnym zabarwieniu wyrazowym, wrażliwym i znaczeniowym. Widzimy na tym przykładzie, iż przed badaczem staje przestrzeń wewnętrzna utworu, jego tkanka, stanowiąca pewien układ elementów formujący taki, a nie inny kształt dźwiękowy kompozycji. Jest ona wynikiem działania przestrzeni wizji, twórczej wyobraźni, opisanej przez Fryderyka Chopina jako *espaces imaginaires*²⁶, wyrastającej z potrzeby kreacji, a także zdolności odczuwania oraz tworzenia bądź odkrywania nowych dźwiękowych światów (zob. tabela 1). Wszak dzieło sztuki to przedmiot intencjonalny, nieschematyczny, jak twierdził Roman Ingarden

20 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. A. Kreisberg, K. Żaklicki, J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, Warszawa 1973.

21 A. Koyré, *Od zamkniętego świata do nieskończonego Wszechświata*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 1998.

22 R. Duda, *Przestrzeń fizyczna w matematyce*, w: *Przestrzeń we współczesnej nauce*, red. W.A. Kamiński, G. Nowak, S. Symotiuk, Zamość 2003.

23 E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulak, Warszawa 1975.

24 E. Tarasti, *Przestrzeń muzyczna*, przeł. M. Jabłoński, A. Melerowicz, „Res Facta Nova” 1994, nr 1, s. 60.

25 L. Bielawski, *Przestrzenie i wymiary ruchu w muzyce, języku, pantomimie i tańcu*, Warszawa 1974 [maszynopis], s. 3; tenże, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015.

26 F. Chopin, list do rodziny, Nohant 18 VII 1845, cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 15.

(a za nim inni) – nie w pełni zdefiniowany, zawierający miejsca niedookreślenia i elementy potencjalne²⁷.

Tabela 1. Próba wyznaczenia obszarów przestrzeni świata mających wpływ na kształtowanie się przestrzeni w muzyce

<p style="text-align: center;">Przestrzeń przyrody/natury/Kosmosu</p> <p>opisywana przez filozofię, kosmologię, fizykę, matematykę, koncepcje spekulatywne i naukowe, czasoprzestrzeń, teorię kwantową, modele Wszechświata</p>	<p style="text-align: center;">Przestrzeń człowieka/humanistyczna</p> <p>badana na gruncie fenomenologii, teorii odczuwania i widzenia przestrzeni, ludzkiego jej rozumienia, języka jako określania przestrzeni, sytuacji odnajdowania się w przestrzeni, jej poczucia i wyobrażenia</p>
<p style="text-align: center;">dana/podstawowa/źródłowa</p> <p>opisująca parametry, dźwięki, tworzywo, elementy, funkcje, możliwość dziania się rzeczy, zaistnienia, miejsce realizacji zjawisk</p>	<p style="text-align: center;">tworzona/kreowana/nowa</p> <p>określająca zmiany, modyfikacje, kreowanie, zmienność organizacji przestrzeni, jej otwartość lub zamknięcie</p>
<p style="text-align: center;">realna</p> <p>ujawniająca się w konstrukcji artystycznej, w narracji muzycznej, istniejąca jako „żywiół natury”, stająca się „medium formy”</p>	<p style="text-align: center;">wyobrażona</p> <p>przestrzeń wizji, <i>espaces imaginaires</i>, obszar odczucia, odkrywania nowych światów, przestrzeń artystycznej kreacji</p>
<p style="text-align: center;">zewnątrzna utworu/otaczająca</p> <p>akustyka, otoczenie, funkcja muzyki</p>	<p style="text-align: center;">wewnętrzna utworu/esencjonalna</p> <p>konstrukcja, narracja, kształt</p>

Badając wewnętrzną konstrukcję dzieła muzycznego, zauważymy w niej pewne cechy przestrzenne. Są to m.in.:

- całość, fragmentaryczność;
- wysokość, rozpiętość;
- rozciągłość, położenie;
- wymiar, głębia;
- gęstość, dynamika;
- siła, energia;
- kształt, artykulacja, barwa.

Cechy te mogą dotyczyć zarówno pojedynczego dźwięku, jak i grup dźwiękowych. W ich ramach można wyznaczać także inne parametry, bardziej zróżnicowane, jak

²⁷ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957; M. Poppo, *Miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego*, Poznań 2008.

np. szybkość ukazywania się struktur dźwiękowych, ich zmienność w czasie, kształt (np. ziarnistość), sposób wydobywania dźwięku (ostry, delikatny, gwałtowny) czy poziom jasności. Sprawy te są tu jedynie zasygnalizowane i mogą stać się tematem dalszych rozważań.

Spojrzenie historyczne na myśl o przestrzeni w dziejach humanistyki dostarcza informacji o tym, jak zmieniały się widzenie przestrzeni i jej interpretacja. Interesujące jest to, że przestrzeń artystyczna, w tym także przestrzeń muzyczna, właściwie bezpośrednio na te zmiany odpowiadała. Wnioskować można zatem, że twórcy pozostawali w bliskim oddziaływaniu koncepcji przestrzeni rozwijanej w myśli badawczej danej epoki i w sposób intuicyjny adaptowali jej prawa na grunt sztuki dźwięków. Tę dynamiczną zmienność obrazuje tabela 2.

Tabela 2. Próba uchwycenia zmieniających się na przestrzeni wieków interpretacji przestrzeni w nauce i sztuce oraz ich odbicia w muzycznej konstrukcji, idei i formie

Idea przestrzeni w europejskiej myśli naukowej/humanistycznej	Idea przestrzeni w sztuce inspirowana myślą humanistyczną/naukową	Idea przestrzeni w muzyce
Topos w koncepcji Arystotelesa – widzenie przestrzeni jako miejsca w perspektywie lokalnej	Idee zamkniętego świata, lokalność, jednia	Idea miejsca i jego granic – forma muzyczna jako kształt brzmienia, sonologia i sonoryzm, melodie wąskozakresowe, muzyka ludowa, brzmienie jako granica między strukturą wewnętrzną a zewnętrznym przejawem muzyki
Platońska chora – rozumienie przestrzeni jako odbicia idei	Synkretyzm, połączenie sztuki i myśli ludzkiej	Niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego, idee pozamuzyczne w kompozycji
Przestrzeń jako całość, logos w refleksji Parmenidesa z Elei	Ikona, mozaika, bezpośredniość artystycznego przedstawienia	Idea jedności muzycznej, śpiew jednogłosowy, harmonia jako zgodność brzmienia
Starożytne koncepcje atomów i cząstek tworzących strukturę przestrzeni	Zjawiska świata jako struktura i system powiązań	Punktowe konstrukcje struktury muzycznej (od chorału po punktualizm i minimal music)
Harmonia mundi w myśli pitagorejskiej i jej kontynuacje	Równowaga, symetria i perspektywa	Idee harmonii, symetrii, proporcji muzycznej jako odbicia porządku świata (renesansowa polifonia), idee harmonii i kontrapunktu, klasyczna tonalność, neoklasycyzm

Idea przestrzeni w europejskiej myśli naukowej/humanistycznej	Idea przestrzeni w sztuce inspirowana myślą humanistyczną/naukową	Idea przestrzeni w muzyce
Umiejscowienie w przestrzeni wraz z jego przejawami w refleksji św. Tomasza z Akwinu	Zwrot ku zmysłowemu postrzeganiu świata, architektura gotycka	Organum jako uwolnienie przestrzeni głosów, idee wolności muzycznej, nowe style i kierunki
Rozciągłość jako główny atrybut przestrzeni w filozofii Kartezjusza (przestrzeń położenia, kształtu, wielkości)	Kontrasty światła i cienia, odkrywanie głębi	Muzyczna artykulacja, kształt dźwiękowy, wrażliwość na ekspresję, dynamikę, barwę (od XVII w. do współczesności)
Przestrzeń absolutna Newtona, dynamika, grawitacja, continuum	Nowy porządek świata, nowożytna „strzała czasu”	Idea absolutu w muzyce, continuum dźwiękowe, dynamika jako element muzyki, struktura muzyczna jako ruch, „dążenie do” (motet, sonaty Beethovena)
Leibniza przestrzeń jako system położenia	Organizacja przestrzeni ze względu na kształt i porządek położenia	Muzyczne formy przestrzenne (fuga), poematy symfoniczne Karłowicza
Przekroczenie trójwymiarowości przestrzeni w geometrii Riemanna	Idee fenomenologiczne, przestrzeń jako doświadczenie, wewnętrzne przeżycie przestrzeni, topografie oniryczne i interoryzacja przestrzeni (Bachelard), kubistyczne eksperymenty z przestrzenią, poszukiwanie nowego porządku przestrzeni w sztukach plastycznych	Poszukiwanie nowych brzmień, nowej harmonii, nowych wymiarów w muzyce (Chopin, Liszt, Mahler, Lutosławski)
Szczególna teoria względności Einsteina, czasoprzestrzeń	Nowy porządek świata w perspektywie czasoprzestrzeni	Muzyka jako sztuka czasowo-przestrzenna
Mechanika kwantowa i przestrzenie Hilberta, geometryzacja czasu, Bergsona czas uprzestrzenniony, geometria nieprzemienne Alaina Connesa	Rozbicie przestrzeni, idea trwania Wszechświata, człowiek wielowymiarowy, idee nieograniczonego uniwersum, forma zastygła, przenikanie rodzajów sztuk i ich cech, zmiana priorytetów	Muzyczna abstrakcja, atonalność, muzyczny koloryzm, idee muzyki przestrzennej (Varèse, Stockhausen, Xenakis, Serocki), spektralizm w muzyce, struktury fraktalne, forma statyczna, muzyczny obraz i pejzaż (Chopin, Szymanowski, Panufnik), zacieranie struktury kompozycji w brzmieniu (Ravel)

**Idea przestrzeni
w europejskiej myśli
naukowej/humanistycznej**

Przestrzeń fenomenologiczna (Husserl), topografia przestrzeni odczuwanej i wyobrażonej, artystyczna przestrzeń piękna (Bense, Bachelard), przestrzenna natura muzyki (Schopenhauer)

**Idea przestrzeni w sztuce
inspirowana myślą
humanistyczną/naukową**

Interioryzacja przestrzeni, odkrycie przestrzeni wewnętrznej artysty i utworu, koncentracja na wyrażeniu indywidualnych wizji artystycznych, wielość form i stylów wypowiedzi, ekspresja wewnętrzna

**Idea przestrzeni
w muzyce**

Interioryzacja przestrzeni muzycznej, ekspresja indywidualności twórczej (Chopin), przekaz intertekstualny, indywidualizm form i stylów muzycznych w muzyce współczesnej, muzyka jako wyraz duchowej refleksji

Przedstawiam powyższe wnioski w kontekście przestrzeni w ujęciu ogólnym. Warto wspomnieć, że muzyczna idea i forma w wielu przypadkach wydają się odbiciem rozumienia przestrzeni świata, jakie było wiodące w danej epoce, w konkretnym momencie historii. W tym sensie momenty przełomu, owe zmiany mogą stanowić punkty węzłowe w ewolucji konstrukcji muzycznej, świadczące o sposobach organizacji dźwiękowej przestrzeni w utworach. Mówimy tu jedynie o muzyce europejskiej ostatnich około dwóch tysięcy lat ze świadomością tego, że w innych kulturach procesy te przebiegały nieco inaczej.

Aby odnieść powyższe rozważania do muzycznej analizy, wybiorę przykład, który zobrazuje tworzenie formy utworu w relacji z przestrzenią zewnętrzną. W kompozycji muzycznej ujawnia się działanie żywiołu natury, a ten z kolei staje się wspomnianym „medium formy”. Nie znaczy to, że jedynie ten aspekt przestrzeni pojawia się w tym dziele. Jest ono nasycone także pierwiastkiem przestrzeni tworzonej, kreowanej, wyobrażonej. O niej również powiem kilka słów.

Przestrzeń muzyczna w analizie – *Mity* op. 30 Karola Szymanowskiego

Powróćmy do wspomnianej już kompozycji Karola Szymanowskiego *Mity* op. 30, cz. 1: *Źródło Aretuzy*. Jak powiedziano, jest to utwór o tematyce akwaticznej²⁸, wpisujący się w krąg dzieł tego rodzaju powstających licznie w polu oddziaływania stylistyki impresjonistycznej. *Mity* op. 30 zrodziły się z inspiracji kompozytora *Metamorfozami* Owidiusza, poematem złożonym z opowieści mitologicznych, w których bogowie, herosi, ludzie, zwierzęta i przedmioty ulegają cudownym przemianom. Fragment tekstu w przekładzie Tadeusza Micińskiego brzmi następująco:

Nieszczęsny, złudną marę gonisz w złej godzinie, to, co widzisz, jest niczym. Odwróć się, a zginie. Obraz, widziany w wodzie, twoim jest obrazem. Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem, z tobą by zniknął, gdybyś odejść zdołał²⁹.

28 M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego: studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 251.

29 T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008, s. 334.

Na wizję kompozytorską wpływ miał nie tylko tekst poetycki. Oddziaływały nań także specyficzne warunki, w jakich utwór został napisany. Była zima 1915 roku. Szymanowski przebywał wówczas w Zarudziu, majątku Józefa Jaroszyńskiego. Dwór ten, wspaniale usytuowany i wygodnie urządzone, otoczony był pięknym ogrodem i przepelniony twórczą atmosferą. Owa szczególna aura, pełna artystycznego ducha i upragnionej w pracy kompozytorskiej wolności oraz spokoju, wyzwoliły twórcze natchnienie. Do tych odczuć dołączyły jeszcze wspomnienia niedawnych podróży sycylijskich i afrykańskich, budzące w kompozytorze tęsknotę za czarem Południa i niezwykłością obrazów natury, które wydały się bliskie urzeczywistnienia w akcie muzycznym. Ów splot okoliczności zewnętrznych, wywołanych impulsem płynącym z przestrzeni natury, zarówno tej realnej, jak i wyobrażonej, wzbogacony o bardziej wysublimowane podniety artystyczne, pochodzące z lektury poematów Owidiusza, uformował wizję twórczą *Mitów* op. 30. O związek treści poetyckiej z brzmieniowym kształtem utworu, nasuwający się tu niejako automatycznie, zapytał Szymanowskiego francuski skrzypek Robert Imandt. Nurtowało go jako wykonawcę, jak przestrzeń oddziaływała na ten utwór. Jaki jest więc związek narracji literackiej z muzyką *Mitów*? Pytanie dotyczy tego, jak tę warstwę potraktował kompozytor. Czy pozostała jedynie treścią poetycką, kierującą uwagę na dramatyczną zawartość wątków mitologicznych, czy też przyjęła rolę przekazu symbolicznego? A może główny sens kompozycji ukrył się na poziomie malarstwa dźwiękowego, a tytuły części miały jedynie podsuwać krąg skojarzeń? Pytanie to Imandt sformułował następująco:

Czy mógłby Pan [...] nadesłać mi kilka własnych wskazówek dotyczących „wątku duchowego” *Mitów*? [...] Pod wyrażeniem „wątek duchowy” rozumiem ową nić legendy, jaką miał Pan na myśli, komponując *Mity*. Pan powie oczywiście: „miałem na myśli Aretuzę i Narcyza”, ale ja wtedy zapytam: czy jedno i drugie pojmował Pan jako nieruchomy obraz, promieniujący barwami i uczuciami z pewnego określonego punktu: postać Narcyza wylaniająca się z legendy – czy przeciwnie, chciał Pan, żeby interpretator przedstawił słuchaczowi toczące się życie, żywą anegdotę *Narcyza i Aretuzy*?³⁰

Kompozytor odpowiedział, kierując uwagę odbiorcy na interakcję koncepcji muzycznej z żywiołem natury, jakim jest woda. Jednocześnie wskazał na główne tendencje w utworze, które wyznaczone są przestrzenią zewnętrzną – naturą wody, jej nieustającym ruchem lub pozostawaniem w spoczynku, a także wyrazistym obrazem tych stanów i wrażeniem, jakie obrazy te wywołują w odbiorcy. Szymanowski podkreślił, że w jego zamyśle utwór ten nie miał osadzać się na dramacie, rozwijającym się w następujących po sobie scenach, z których każda ma znaczenie anegdotyczne. Dzieło to stanowić miało raczej złożony wyraz muzyczny porywającego piękna mitu. Szymanowski wskazał w swej wypowiedzi dwie główne linie utworu, które określił jako „tonacje”: „płynącej wody” w *Aretuzie*, szemrzącej w obrazie wciąż żywego źródła, i „wody stojącej” w *Narcyzie*, nieruchomej i przejrzystej tafli, w której odbija się piękność (efeba) Narcyza

30 Tamże, s. 335.

(zob. przykłady 1 i 2, s. 137 i 138). We wskazówkach interpretacyjnych kompozytor skłaniał się ku największej swobodzie technienia wykonawcy. Podkreślił, że

w *Driadach* można by wyobrazić sobie treści w sensie anegdotycznym. A więc szmery lasu w gorącą letnią noc, tysiące tajemniczych głosów krzyżujących się z sobą w ciemnościach – zabawy i tańce driad. Nagle, dźwięk fletu Pana. Cisza i niepokój. Nastrojowa, rozmarzająca melodia. Ukazanie się Pana, spojrzenia miłosne driad, ich wyrażana w nieokreślony sposób trwoga – pan oddala się w podskokach – taniec rozpoczyna się na nowo – następnie wszystko uspokaja się w świeżości i ciszy wschodzącej jutrzeńki. W sumie muzyczny wyraz pewnego rozmarzenia niepokoju letniej nocy³¹.

Obrazowość *Mitów*, zaakcentowana wyraźnie przez twórcę, zachęca do badania tego dzieła, a szczególnie jego pierwszej części, w sferze relacji przestrzennych. Małgorzata Janicka-Słysz podkreśla ilustracyjność związaną z tokiem narracji, ukazującą dźwiękową wersję poetyckich wydarzeń³². Zwraca ona uwagę przede wszystkim na środki muzyczne, które owej koncepcji służą. I tak np. w pierwszych fazach *Aretuzy* partia fortepianu operuje quasi-figurą *assimilatio*, skomponowaną poprzez zespolenie elementów konstrukcyjnych i wyrazowych: stałego przebiegu rozłożonych akordów w trzydziestodwójkach w dynamice *ppp* i ekspresji *delicatamente, sussurando, flessibile* ze zmienną metryką $\frac{4}{8}$ przechodzące w $\frac{3}{8}$, wykonywane improwizacyjnie, ze zmianami tempa (*molto rallentando, poco marcato e rubato*) (przykład 1, s. 137). Ten szczególny rodzaj brzmienia stał się na tyle charakterystyczny dla utworu, że właściwie on wyznacza jego główny zamysł, zarówno ilustracyjny, jak i impresyjny. Sam Szymanowski, jak wspomniano, określił dwie linie wiodące w swym utworze – „tonację wody płynącej” (w *Źródle Aretuzy*) oraz „tonację wody stojącej”, tafli, w której przegląda się Narcyz. Środki kompozytorskie stworzone dla tego dzieła powstały z wyraźnej inspiracji tą ideą. Słyszymy tu bardzo realnie pomruk źródła, tryskającego nieustannie wodną kaskadą jak niewyczerpana krynica. Brzmienie to, lokowane na pograniczu szmeru, jednocześnie ujmuje subtelnością i pastelowym kolorytem. Ten szczególny akompaniament to przejaw i nośnik tematyki akwaticznej³³, wiodącej w tej kompozycji, charakterystycznej dla twórczości impresjonistów. Innym środkiem kompozytorskim o znaczeniu formotwórczym i obrazotwórczym jest ornamentyka. W części I utworu przyjmuje ona rolę dominującą. Wypełnia przestrzeń brzmienia i nadaje kształt całości, wspierając rozwinięcie formy w ruchu. Nowa tonalność, oparta na połączeniach dźwiękowych całotonowych i półtonowych, wydobywa kolorystykę, której podporządkowują się przebiegi pasażowe, obserwowane w II i III części utworu. Części dzieła kontrastują ze sobą, ukazując kolejne odsłony historii Aretuzy, Narcyza (przykład 2, s. 138) i scenę z udziałem Driad i bożka Pana (przykład 3, s. 139). Można je zatem potraktować narracyjnie, jako opowieść. Jednak Szymanowski podkre-

31 Tamże, s. 336.

32 M. Janicka-Słysz, dz. cyt., s. 251.

33 Tamże, s. 251.

śla wrażeniowy aspekt swojej kompozycji. W kilku słowach skreślonych dla swego wiedeńskiego wydawcy Hertzki wyraził się, że to jego ulubiony utwór, dźwiękowo i technicznie bardzo oryginalny³⁴.

Przestrzenność zjawisk natury i swoboda narracji poetyckiej, splatającej przebieg realnych wydarzeń z ponadczasową refleksją o niezwykłości egzystencji, posłużyły Szymanowskiemu jako baza działań kompozytorskich zmierzających do eksperymentów z muzyczną budową i muzycznym czasem. Powszechnie wiadomo, że twórca *Mitów* dokonał w tym utworze zmiany swojego języka muzycznego. Wyzwolił formę z ram klasyczo-romantycznych, uwolnił harmonikę z więzów tonalnych, przewartościował także fazę czasowego porządku utworu i jego organizacji wedle reguł uporządkowanej miarowo rytmiki. Nadał dziełu swobodny, jak się wyraził, charakter. Uczynił je przede wszystkim wrażeniowym obrazem i przez to dokonał swoistej metamorfozy (jak pokazał to Owidiusz) muzycznego bytu. Osiągnięcia Szymanowskiego dostrzegł Pierre Boulez. Charakteryzował je co prawda w odniesieniu do twórczości symfonicznej autora *Mitów*, przy okazji prezentacji wykonania III Symfonii *Pieśń o Nocy*, jednak z pewnością możemy wykorzystać owe wnioski do niniejszych rozważań. Według Bouleza Szymanowski stworzył nową, czasową, kontemplacyjno-obrazową formę symfonii i dokonał tym samym przeobrażenia podstaw gatunku. Analizowany tu poemat na skrzypce i fortepian łączy warstwę melodycznej liniowości i brzmieniowej przestrzenności w podobnym duchu, jak na to wskazał kompozytor, uzyskując nową organizację czasową, zdefiniowaną poprzez trwanie i miarowe przemijanie, dyktowane wspomnianym dualizmem dwóch głównych osi dzieła: tonacji wody stojącej i płynącej.

Od żywiołu natury poprowadził nas twórca ku pewnej szczególnej wyrazowości, znaczeniowości i atmosferze. Stworzył on utwór, który choć nie jest prekursorski wśród kompozycji europejskich, to z pewnością jest zupełnie nowy na gruncie polskim. Obrazowi osadzonemu na pograniczu ilustracyjności i wrażeniowości sprzyja partia skrzypiec, oswobodzona z rygorów klasycyzmu, zwrócona ku improwizacyjnej recytacji i pełnej barwnych niuansów dźwiękowej kontemplacji. Janicka-Słysz uważa, że to prezentacja postaci lirycznej, być może samej Aretuzy, czyniona na bazie skali obfitującej w połączenia półtonowe i całotonowe, charakterystyczne dla skali arabsko-perskiej. Adam Wala-ciński twierdził, że kompozycja Szymanowskiego wprowadza nowy styl: impresjonizm skrzypcowy, opierający się na wyzyskaniu walorów brzmieniowych tego instrumentu³⁵. Prokofiew nie miał najmniejszych wątpliwości co do odkrywczego charakteru tej kompozycji: „Zdumiewająco pisze Szymanowski na skrzypce”, notował po wysłuchaniu dzieła³⁶.

Powróćmy jeszcze do początków utworu i pytania, skąd Szymanowski czerpał inspirację. Odpowiedź brzmi: z przestrzeni. Była to jednak swoista kombinacja przestrzeni zewnętrznej, natury, przyrody, ukazującej żywioł wody, który nie tylko pozostaje żywym obrazem, głównym tematem kompozycji, ale też płaszczyzną dalszych odniesień oraz eksperymentów sonorystycznych, mających na celu uzyskanie

34 T. Chylińska, dz. cyt., s. 336.

35 Tamże, s. 340.

36 Tamże, s. 339.

specyficznej atmosfery zjawisk wodnych oddanej przez dźwięki. Wrażliwość i subtelność dźwiękowego przebiegu podkreślona jest przez kompozytora poprzez szczególne oznaczenia wykonawcze, jak wspomniana kombinacja *delicatamente, sussurando, flessibile* z cz. 1. Nie możemy pominąć przestrzeni poetyckiego obrazu, symbolu, metafory, która wkracza do utworu. Jej rola wydaje się jednak czysto inspirująca, przede wszystkim ewokująca określony nastrój i charakter dźwiękowej wypowiedzi, stworzony przez ulokowaną ponad tą sferą przestrzeń nową, estetyczną i wyrazową. Celem dzieła pozostaje nie tyle opowiedzenie pewnej historii, ile ofiarowanie słuchaczowi przestrzeni brzmienia, a zarazem możliwości przechadzania się po pewnym pejzażu dźwiękowym oraz odczuwania atmosfery miejsca i sytuacji. Choć stanowi to dowód na bliskie powiązanie Szymanowskiego z wrażliwym podejściem do przestrzeni natury, jakie cechowało artystów tego momentu historycznego, głównie impresjonistów, postimpresjonistów, kolorystów i symbolistów, to wydaje się, że jego działanie kompozytorskie w tym momencie było bezpośrednie, wywołane odczuciem, impulsem, bez uprzednich analiz i wiedzy. Zauważa to m.in. Chylińska, która ujmując działanie kompozytorskie Szymanowskiego w tym momencie jako „intuicyjne podejście do sztuki”. Inspiracją były tu wspomnienia podróży, wrażliwość na piękno przyrody i twórcza, wakacyjna atmosfera Zarudzia i Kijowa. Wydaje się, że głównie one obudziły ten rodzaj myślenia twórczego kompozytora. Szymanowski z pewnością znał tendencje swej epoki, zdobycze impresjonizmu i postimpresjonizmu. Nasuwa się tu wyraźne podobieństwo z *Gaspard de la Nuit* (szczególnie *Ondine*) Ravela, powstałym w 1908 roku, co analizuje m.in. Chylińska. Inspiracją dla francuskiego kompozytora był poemat prozą Aloysiusa Bertranda, który obrał za tematykę obrazy pełne niewytłumaczalnych zjawisk z pogranicza snu i jawy. Pianistyczny *Gaspard* jest zaś rodzajem trzyczęściowej programowej suity, której ogniwa z jednej strony jednoczy quasi-oniryczna tematyka literackiego pierwowzoru (każda z części poprzedzona jest długim fragmentem poematu), a z drugiej – temat muzyczny, a właściwie motyw przewodni, każdorazowo silnie zmodyfikowany. Był zatem Szymanowski odkrywcą i śmiałym realizatorem onirycznego obrazu na gruncie polskim i w obszarze muzyki skrzypcowej. Rodzaj zderzenia przestrzeni natury z obszarem twórczej wizji kontynuował w swoim nowym stylu twórczym. Wystarczy wspomnieć, że zaraz za *Mitami* pojawiły się *Metopy* (1915), rozwijające przestrzenność obrazu muzycznego o cechach wrażliwych na gruncie muzyki fortepianowej w podobnym układzie trzyczęściowego poematu (cz. 1: *Wyspa Syren*, cz. 2: *Kalipso*, cz. 3: *Nauzykaa*), a także dopełniające tę próbę fortepianowe *Maski* (1915-1916). Niedługo później powstały *III Symfonia „Pieśń o nocy”* i *Pieśni księżniczki z baśni* (1918), uznawane za jawne dowody przemiany kompozytorskiego języka Szymanowskiego. U początków owej przemiany tkwią *Pieśni miłosne Hafiza* (1914), gdzie kompozytor dokonywał już próby eksperymentu z techniką i brzmieniem skrzypiec, poszukując rozszerzenia ich możliwości kolorystycznych. Ten okres w twórczości Szymanowskiego cechowało szczególnie „poruszenie wyobraźni”³⁷, rozkwit pomysłów artystycznych, których podłoże tkwiło w otaczającej kompozytora przestrzeni.

37 Tamże, s. 369.

Zakończenie

Kreowana przestrzeń dzieła muzycznego, będąca odbiciem przestrzeni wyobraźni twórczej Szymanowskiego, została zauważona przez odbiorców jego dzieła. Czarowi *Źródła Aretuzy* ulegli wykonawcy i słuchacze, poddali mu się też przyjaciele kompozytora. Iwaskiewicz pisał, że muzyka *Mitów* jest tak sugestywna, iż pozwala widzieć twarz i gest bohatera, który „zaklął w dźwięk całe swoje umiłowanie życia i całą niedoskonałość ludzkich usiłowań”³⁸. Jan Lechoń określił tę kompozycję jako utwór olśniewający „wieczną nowością i wstrząsającym, zarazem zmysłowym i mimicznym liryzmem”. Wyznał, że w dziele tym objawia się zmysłowy liryzm, wschodni jak kresowa poezja romantyczna, coś tak ludzkiego, co stanowi o bezsprzecznej wielkości Szymanowskiego³⁹. Dziś, będąc odbiorcami tego niezwykłego muzycznego obrazu, zapadamy w przestrzeń inną, nieco tajemniczą, ale bardzo realistyczną, namacalnie odczuwaną w odgłosach wody i blasku światła, którą można zapewne rozumieć jako przestrzeń twórczej wyobraźni, mistrzowsko ujętą w strukturę dźwięków. Na koniec spójrzmy do zapisu nutowego utworu, skreślonego z początkiem roku 1915 w malowniczej scenierii Zarudzia (przykłady 1, 2 i 3).

Zofii Kochańskiej

MITY
I. ŹRÓDŁO ARETUZY

KAROL SZYMANOWSKI, op. 30 nr 1

p.w. 1212

Przykład 1. Karol Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 1: *Źródło Aretuzy*, t. 1-10. Tonacja „wody płynącej”

Źródło: K. Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 1: *Źródło Aretuzy*, Kraków 1983

38 Tamże, s. 342.

39 Tamże.

II. NARCYZ

6 4/32 op. 30 nr 2

Molto sostenuto *f* *rit.* *cresc.* *espressivo*

dolce *pp* *con Sca* *ff*

canabile *f* *dolce marc.*

dolce marc. canabile

poco dolciss. *pp*

cresc. molto *dolce marc.* *rit.* *f* *dolce* *dim.* *f* *[Sca]*

PWN - 1332

Przykład 2. Karol Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 2: *Narcyz*, t. 1-10. Tonacja „wody stojącej”

Źródło: K. Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 2: *Narcyz*, Kraków 1983

Przykład 3. Karol Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 3: *Driady i Pan*, t. 1-13. Muzyczna opowieść
Źródło: K. Szymanowski, *Mity* op. 30, cz. 3: *Driady i Pan*, rękopis, <http://www.karolszymanowski.pl/filmy-i-muzyka/utwory-kameralne/mity-trzy-poematy-na-skrzypce-i-fortepian-op-30-1915> (dostęp: 2.05.2018)

Streszczenie

Artykuł pokazuje, że dla muzyki przestrzeń ma równie istotne znaczenie jak czas. Muzyka jest sztuką funkcjonującą w przestrzeni, nie tylko akustycznej, mierzalnej, przestrzeni dźwięków, ale też ogólnie pojętej, niemierzonej przestrzeni wszechświata. Pozostajemy w sferze działania przestrzeni natury i przestrzeni własnej, odczuwanej, wyobrażonej. Twórcy funkcjonują podobnie. To ze zderzenia obu wymiarów przestrzeni rodzi się dzieło, które może być postrzegane jako medium formy obecnej w naturze. W ten sposób prowadzę rozważania nad kompozycją Karola Szymanowskiego *Mity* op. 30, które powstały z inspiracji wizją mitologiczną przedstawioną w poemacie *Metamorfozy* Owidiusza. Dokonuję próby analizy i interpretacji dzieła w sferze przestrzennej. Badam takie aspekty, jak: obrazowość, sposób muzycznej narracji, związki z żywiołowością natury zachodzące na poziomie formy i brzmienia utworu.

The idea of musical space as a general concept and in analysis and interpretation. Karol Szymanowski's *Mythes* Op. 30 as an illustrative example

Summary

The paper proves that space has a significant meaning for music, along with time. Both time and space are crucial to the existence of music. Music occurs in space – in the acoustic and measurable space of sounds as well as in the immeasurable space of the Universe, comprehended in general terms – and develops in time. We are all under the influence of space components such as space of nature and individual, personal experience of space. Composers operate in a similar way, in fact. Works of music can be treated as media of the forms observed in nature; they arise from the clash of space of nature and individual space. This finding is used in the paper as evidence in the analysis, and interpretation, of Karol Szymanowski's *Mythes* Op. 30 for violin and piano, a piece that was inspired by the mythological vision reflected in Ovid's poem *Metamorphoses*. I have attempted at analysis and interpretation of the work in its spatial aspects. Elements such as imagery, style of musical narration, relations between music and liveliness of nature on the level of form and sounds are examined in some detail.

MAŁGORZATA KOMOROWSKA

Operowy amortalizm, czyli Čapka i Janáček *Sprawa Makropulos*

Opera to związek muzyki i literatury. Czas jest jej integralnym elementem, dzieje się ona w czasie. Jeśli traktować operę jako opis zdarzeń, to dzieją się one w czasie wyobrażonym, o chronologii traktowanej często dość swobodnie; w literaturze teatralnej, także tej dotyczącej teatru operowego – akcja dzieje się w czasie uwidocznionym na scenie. Te czasy muzyki i akcji biegają symultanicznie. Ponadto komedia Karela Čapka (1890-1938) *Věc Makropulos*¹ – inspiracja dla kompozytora Leoša Janáčka (1854-1928) – i partytura opery pod tym tytułem powstały w tym samym realnym czasie: w latach 20. XX wieku; przed partyturą wcześniej istniał oczywiście tekst literacki, zręcznie dostosowany przez samego Janáčka do potrzeb libretta.

Gdy 10 grudnia 1922 roku Janáček obejrzał w Pradze sztukę młodego Čapka, miał za sobą osiem wystawianych oper (m.in. *Jenufa*, *Przeznaczenie*, *Katia Kabanowa*). Dobiegał już wówczas siedemdziesiątki. We wcześniejszej swej operze *Przygody Lisiczki Chytruski* Janáček ukazał śmiertelność człowieka łagodzoną przez nieśmiertelność przyrody, jej wieczne trwanie. Bohaterka Čapka, śpiewaczka posiadająca dar wiecznej młodości, poruszyła wyobraźnię kompozytora. Janáček był właśnie u szczytu mocy twórczej i tonął w gorącej, odwzajemnionej miłości do młodszej o 38 lat Kamili. Przez kilka miesięcy zabiegał u niechętnego operze pisarza o zgodę na przemianę *Sprawy Makropulos* w libretto; uzyskał ją we wrześniu 1923 roku. Partyturę pisał do listopada 1925 roku; na wieńczący dzieło III akt poświęcił niemal rok². Przez pewien czas trwały jeszcze pertraktacje z wydawcą. W kwietniu 1926 teatr operowy w Brnie rozpoczął próby. Twórczość Janáčka budziła ciekawość i uznanie w całej Europie, toteż na premierę

1 K. Čapek, *Sprawa Makropulos*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2013 [pierwsze wydanie polskie].
2 J. Vogel, *Janacek*, przeł. H. Szewo, Kraków 1983, s. 358.

18 grudnia 1926 roku przybyło wielu gości z zagranicy. Stała się ona wydarzeniem. Zasiadający na widowni Čapek oświadczył, że Janáček „przekroczył jego najśmielsze oczekiwania”, a sam kompozytor donosił w liście do ukochanej Kamili: „Wszystkim ciarki chodziły po plecach. Powiadają, że to moje największe dzieło”³.

Bohaterką trzyaktowej opery jest piękna śpiewaczka Emilia Marty. Ma 337 lat; w końcu XVI wieku jej ojciec, lekarz, sporządził dla cesarza Rudolfa II, który pragnął żyć 300 lat dłużej, eliksir życia i wypróbował go na córce. Odtąd Emilia w swych kolejnych wcieleniach w różnych miejscach Europy nosi różne imiona i nazwiska (zawsze o inicjałach E.M.): Elina Makropulos, Eugenia Montez, Ekaterina Myszkina, Ellian MacGregor, Elsa Müller. Swobodnie mówi o zdarzeniach, jakie toczyły się na przestrzeni trzech wieków, czym wprawia otaczających ją śmiertelników w konsternację. Właśnie mija 300 lat i Emilia odczuwa strach przed śmiercią, a zarazem znużenie życiem. Pragnie odzyskać przepis na ów eliksir, przekazać go komu innemu albo też wypić go i żyć dalej. Pożółkły dokument spoczywa w szafie w domu jednego z jej potomków (miała dużo śmiertelnych dzieci) w Pradze; stamtąd rządził Czechami cesarz Rudolf. W końcu i ona wraca do Pragi. Użyte w tytule opery słowo „sprawa” jest zastosowane przede wszystkim, choć niejednoznacznie, do sądowego procesu Gregor – Prus, jaki toczy się od stu lat o majątek Loukov; o wyroku zdecydować może odnalezienie testamentu, który sporządził potomek Eliny Makropulos. Kluczowa okazuje się tu wizyta Emilii Marty w kancelarii adwokackiej (akt I). Jednocześnie „sprawa Makropulos” odsyła do problemu tajemniczego eliksiru doktora Makropulosa. Emilia obraca się wśród ludzi, którzy ją podziwiają, lecz przeżywają silnie własne emocje; ona po tak długim życiu nie jest już w stanie odczuwać niczego. Kiedy ma wreszcie w rękę przepis na eliksir, zdaje sobie sprawę (akt III), że zazdrości innym życia krótkiego, ale intensywnego.

Čapek prowadzi swą sztukę w tonie zjadliwej komedii, wchodząc wszakże nieraz na poważniejsze tory. Gdy zebrani w kancelarii znają już treść przepisu na eliksir, Vitek, dependent adwokata Kolenatego, mówi:

Umieramy jak zwierzęta. Niby czym innym jest życie pośmiertne, czym nieśmiertelność duszy, jak nie dzikim protestem przeciw krótkości życia? Ludzkość nigdy, przynigdy nie przystała na ten zwierzęcy przydział życia, to dla niej niedopuszczalne, to zbyt niesprawiedliwe. [...] człowiek to coś więcej niż żółw czy gawron, na życie trzeba mu więcej czasu⁴.

Tej tytady Vitka (tu zamieszczono ledwie jej fragment) w libretcie Janáčka nie ma. Natomiast sporo tekstu sztuki przeniósł kompozytor do finałowego monologu Emilii:

Ach, nie powinno się żyć tak długo! O, gdybyście wiedzieli, jak łatwo wam żyć! Jak blisko wam do wszystkiego! Wszystko ma dla was sens! Wszystko ma dla was wartość! Głupcy,

3 P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1: A-M, Kraków 2008, s. 707.

4 K. Čapek, dz. cyt., s. 82.

jakże jesteście szczęśliwi... [...] We mnie zastygło życie, o, Chryste Panie i ani kroku dalej! Brzydnie być dobrą, brzydnie być podłą, zbrzydnie ci ziemia, zbrzydnie i niebo! Aż odkrywa się w końcu, że umarła w nas dusza⁵.

Żadna z osób zebranych w hotelu, gdzie zatrzymała się Emilia Marty (akt III), nie chce przepisu na cudowny eliksir. W końcu papier bierze do rąk młoda Kristina, początkująca śpiewaczka, córka Vitka, początkowo zafascynowana osobą Emilii, potem przepelniona litością dla niej. Przysuwa papier do ognia świecy, by spłonął. W sztuce Čapka Kristina w ten sposób „wspaniale pali ludzki lęk przed śmiercią”: w apartamencie unosi się swąd spalenizny, Vitek otwiera okno, a Emilia drwiąco się śmieje, mówiąc: „koniec nieśmiertelności”⁶. W operze finał jest diametralnie inny. Bohaterka w trakcie wyznawania, kim jest, i oferowania obecnym bezcennego przepisu kilkakrotnie wypowiada słowa „Pater hemon”, czyli pierwsze słowa modlitwy *Ojciec nasz* po grecku – i umiera, rozpada się w proch⁷. Ten finał pieczętuje przesunięcie gatunków. Sztuka Čapka jest wedle autorskiego określenia komedią – jak chce Jan Gondowicz, „komedią metafizyczną”⁸. Opera *Janáčka*, choć początkowo wydaje się zaskakującą burleską, nie ma nic wspólnego z formą komediową. Można ją określić mianem dramatu – dramatu egzystencjalnego.

Muzyka *Sprawy Makropulos* mimo upływu lat wciąż brzmi nowocześnie, choć jest zgodna z czasem jej komponowania. Właśnie wtedy, w latach 20. XX wieku, dokonywały się w muzyce istotne przemiany: w dziedzinie harmonii, formy, rytmu, wyrazu, chociaż do eksperymentów z czasem i przestrzenią w drugiej połowie stulecia było jeszcze daleko. Dorota Maciejewicz poświęciła tym zjawiskom ciekawą książkę *Zegary nie zgadzają się z sobą*⁹. Niektóre z przypomnianych przez nią teorii dotyczących czasu muzycznego można odnieść do opery *Janáčka*. Według Jonathana D. Kramera czas muzyczny ma dualistyczną naturę, która przejawia się w przeciwieństwie: linearność (płynność muzyki dążącej do celu, do finału, horyzontalność, ruch, zmiana, progresywność, stawanie się) i nielinearność (momenty, wertykalność, statyka, stałość, zwarłość, bycie)¹⁰.

Kategorie linearności i nielinearności odnoszą się zarówno do procesu komponowania, jak i do procesów słuchania i wykonywania muzyki¹¹. Słuchając *Sprawy Makropulos*, odczuwamy właśnie nielinearność muzyki. Z jednej strony stanowi ona rodzaj *continuum* dzięki stosowaniu swobodnych technik wariacyjnych i wprowadzaniu przetwarzanych lejtmotywów, z drugiej zaś – ustawicznie się zmienia, nie tylko

5 L. Janáček, *Sprawa Makropulos*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, premiera 17.02.2013 [program; libretto w przekładzie Jana Gondowicza], s. 51.

6 K. Čapek, dz. cyt., s. 92.

7 L. Janáček, dz. cyt., s. 51.

8 J. Gondowicz, *Pojęcia nie-do-pojęcia*, w: L. Janáček, *Sprawa Makropulos*, dz. cyt., s. 26.

9 D. Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2000.

10 J.D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York 1988, cyt. za: D. Maciejewicz, dz. cyt., s. 11-13.

11 D. Maciejewicz, dz. cyt., s. 13.

wskutek oryginalnej instrumentacji (sporadyczne wstawki solistyczne wioli *d'amore*, trąbki z tłumikiem, puzonu, efektu werbla itp.) czy kalejdoskopowej nieregularności metrum¹². Warstwa orkiestrowa przylega do występujących w operze osób i wyśpiewywanych przez nie kwestii, choć raczej je kontrapunktuje, niż ilustruje. Poza świetną i zróżnicowaną muzycznie uwerturą (*Prélude*) *Sprawa Makropulos* pozbawiona jest atrybutów formy operowej: arii, duetów, interludium orkiestrowych – tylko incydentalnie, w części finałowej, występuje krótki ansambl i fragment chóralny (mężczyzn-upiornów śpiewających za sceną). W warstwie wokalne dominują realistyczne dialogi, często recytatywne, i charakterystyczne dla stylu Janáčka krótkie, powtarzane motywy. Można uznać całość za „formę momentową”, a te momenty („samodzielne części oddzielone od innych”¹³) dyktuje tekst: każda wkraczająca do akcji nowa postać wchodzi z nowym tekstem, nie zawsze wiążącym się z poprzednim. Można też w *Sprawie Makropulos* dostrzec charakter opery konwersacyjnej, jakby „śpiewanej rozmowy”.

Kategorie czasu, odniesione tu do muzyki, znajdują również swój wyraz w czasie akcji opery. Zdarzenia wokół Emilii płyną linearnie, ludzie starzeją się (jak dawny jej kochanek hrabia Hauk, który wkracza do akcji jako zwariowany ramol), ich żywoty się kończą (Janek, syn Vitka i chłopak Kristy, upokorzony przez Emilię, popełnia samobójstwo), tylko ona jest w stanie „bycia”, ją dotyka nielinearność, „teraźniejszość wieczności”. Nie starzeje się, jest wciąż piękna. Tylko chwilami chwytą ją lodowaty dreszcz, dopada nagły sen. Zakochany w niej Gregor śpiewa: „Emilio, chyba panią zabiję. Jest w pani coś ohydneho. Pani jest zła, nikczemna, przerażająca. Nieczuła bestia. [...] Zimna jak lód. Jakby pani z grobu wstała”¹⁴.

W obszarze oddziaływania Czasu znajdują się Pamięć i Śmierć oraz ich pochodne: Wieczność i Nieśmiertelność. Okładkę książki Doroty Maciejewicz zdobi fragment słynnego obrazu Salvadora Dalego, na którym widnieją miękkie zegary – jego tytuł to *Uporczywość pamięci*. Emilia w operze pamięta wszystko, co działo się na przestrzeni ponad 300 lat jej życia. I marzy o śmierci. W *Sprawie Makropulos* zatem tematem jest czas i nieśmiertelność, co w literaturze operowej stanowi ewenement. W znanym cytacie z poematu Henry'ego Austina Dobsona *Paradoks czasu* (1886) autor mówi: „Time goes, you say? Time stays – we go!” („Czas stoi – my idziemy”). Čapek i Janáček, czyniąc Emilię nieśmiertelną, zatrzymali ją w tej człowieczej drodze. A wraz z nią wszystko, co związane z operą, zatrzymało się w latach 20.: czas tworzenia komedii przez Čapka i opery przez Janáčka, i akcja opery, która też dzieje się w Pradze w latach 20. ubiegłego wieku.

Relacjonowana przez bohaterkę akcja – zarówno w komedii Čapka, jak i w librecie – dzieje się na przestrzeni ponad trzystu lat. W tekście teatralnym akcja trwa dwie i pół doby: w kancelarii adwokackiej, dokąd Emilia wkracza prosto ze scenicznej próby (akt I), rankiem za kulisami teatru po jej występie (akt II) i następnym rankiem w hotelu (akt III). Przedstawienie trwa w czasie rzeczywistym (tzw. ontologicznym),

12 P. Deptuch, „*Sprawa Makropulos*”, czyli *Janáček w apogeum kreatywności*, w: L. Janáček, *Sprawa Makropulos*, dz. cyt., s. 15-16.

13 J.D. Kramer, dz. cyt., za: D. Maciejewicz, dz. cyt., s. 12.

14 L. Janáček, dz. cyt., s. 47.

według płytowego nagrania, 95 minut, czyli nieco ponad półtorej godziny – niekiedy w teatrach obywa się w ogóle bez antraktu. Mamy tu zatem trzy strumienie czasu: trzy wieki, dwie i pół doby, godzina i pół. Jedynie ten trzeci strumień, półtorej godziny, wymaga obecności muzyki. A to przecież ona, w sensie na poły metaforycznym, nadała *Sprawie Makropulos* nieśmiertelność. Jej bohaterka Emilia umiera przed zapadnięciem kurtyny każdego wieczoru, gdziekolwiek opera jest grana. I choć dziesiątki lat minęły od rzeczywistej śmierci jej autorów, ich dzieło dzięki muzyce – żyje.

Streszczenie

Bohaterką trzyaktowej opery *Sprawa Makropulos* jest piękna śpiewaczka Emilia Marty. Ma 327 lat i brak jej poczucia czasu. Miała różne imiona w kolejnych wcieleniach. Pragnie odzyskać przepis na eliksir życia, który jej ojciec, lekarz, sporządził dla cesarza Rudolfa w końcu XVI wieku i na niej wypróbował. Pożółkły dokument spoczywa w szafie w domu jednego z jej potomków. Emilii obrzydło już życie i gdy go zniszczy, wreszcie umrze. Zatem w operze *Sprawa Makropulos* tematem jest czas i śmiertelność, co w literaturze operowej stanowi ewenement.

W utworze literackim – zarówno w komedii Čapka, jak w libretcie – relacjonowana przez bohaterkę akcja dzieje się na przestrzeni ponad trzystu lat. W tekście teatralnym akcja rozgrywa się w ciągu jednej doby: w kancelarii adwokackiej, dokąd Emilia wkracza prosto ze scenicznej próby (akt I), za kulisami teatru po jej występie (akt II), w hotelu (akt III). Realny tekst sceniczny (przedstawienie) trwa, według płytowego nagrania, 95 minut, czyli nieco ponad półtorej godziny – niekiedy w teatrach obywa się w ogóle bez antraktu. Mamy tu zatem trzy kurczące się strumienie czasu: trzy wieki, doba, godzina i pół. Jedynie ten trzeci strumień wymaga obecności muzyki. A to przecież ona, w sensie na poły metaforycznym, nadała *Sprawie Makropulos* nieśmiertelność. Jej bohaterka, Emilia, umiera przed zapadnięciem kurtyny każdego wieczoru, gdziekolwiek opera jest grana. Dziesiątki lat minęły od śmierci jej autorów, lecz dzięki muzyce ich dzieło żyje.

Čapek's/Janáček's *The Makropulos Affair*: an instance of operatic amortalism

Summary

The comedy play by the Czech author Karel Čapek (1890-1938), which inspired the composer Leoš Janáček, and the score of the opera of the same title were created in the 1920s. The central character of the three-act opera is Emilia Marty, a beautiful opera singer. Aged 327, she has no sense of time; her desire is to retrieve the recipe for the elixir of life which her physician father had once prepared for Emperor Rudolf, in the late sixteenth century, and first tried on her. Hence, *Makropulos Affair* the opera explores the subject of time and immortality – a noteworthy scarcity in operatic literature.

In the literary text concerned – both the comedy play and the libretto – the plot, reported on by Emilia, spans over three hundred years. In the theatrical text, the plot is confined to twenty-four hours; the real performance time, according to a CD recording, is approximately

ninety-five minutes. In effect, there are three shrinking torrents of time: three centuries; a day-and-night; an hour-and-a-half. Only the latter one calls for music to accompany the plot. And yet it is music, in a semi-metaphorical sense, has rendered *The Makropulos Affair* immortal. Emilia, the protagonist, dies every evening before the curtain comes down, wherever this operatic piece is staged. Dozens of years have passed since the authors died; still, music makes their work alive.

MARCIN MARON

Obraz filmowy jako medium odzyskiwania czasu przeszłego. Filmy Wojciecha Hasa w kontekście koncepcji alegorii i obrazów dialektycznych Waltera Benjamina

Zmartwychwstanie przy przebudzeniu – po tym dobroczynnym napadzie obłądki, jakim jest sen – musi być w gruncie rzeczy podobne do procesu, mocą którego odnajdujemy zapomniane nazwisko, wiersz, melodię. I może zmartwychwstanie duszy po śmierci dałoby się pojąć jako zjawisko pamięci.

Marcel Proust, *Strona Guermantes*, przeł. T. Boy-Żeleński

Albowiem nieśmiertelność jest tylko w umieraniu i czas powstaje u kresu czasów.

Walter Benjamin, *Dziennik*, przeł. R. Reszke

W XX wieku „czas wyszedł z formy”¹, jaką nadało mu w poprzednich epokach myślenie religijne i filozoficzne. Przyczyną tego stanu rzeczy były zarówno kataklizmy wojenne, rozwój nauki, jak i osobiste, dramatyczne doświadczenia ludzi. Pojmowanie czasu jako *continuum* chwil, a historii jako sumy faktów historycznych uznane zostało za pułapkę racjonalizmu. Czas stał się zatem „na nowo” wielkim problemem filozoficznym, a także tematem literatury pięknej oraz innych sztuk. Dwudziestowieczna nowoczesność i ponowoczesność przyniosły bardzo różne doświadczenia i pojęcia czasu.

¹ Zob. W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 5, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2003, s. 41. W oryginale: „The time is out joint”.

W tej różnorodności filozoficznych i artystycznych ujęć zagadki czasu dostrzec można sieć wzajemnych powiązań. I właśnie nad jednym z takich związków chciałbym się tu zastanowić, czyniąc tematem moich rozważań podobieństwa refleksji nad czasem, pamięcią i historią w twórczości filmowej Wojciecha Jerzego Hasa i w myśli filozoficznej Waltera Benjamina. Omówię te paralele w odniesieniu do dwóch filmów – *Lalki* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a głównym kontekstem rozważań będą pojęcia alegorii i obrazu dialektycznego opracowane przez Benjamina.

Rozpoczynając ten wywód, chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że choć twórczość Benjamina i Hasa dzieli różnica przynajmniej jednego pokolenia, obaj artyści są silnie związani z szeroko pojętym modernizmem. Benjamin znany jest jako krytyk i teoretyk kultury nowoczesnej; jako niekonwencjonalny badacz historii, literatury oraz nowoczesnych zjawisk społecznych. Przypomnijmy tylko, że nowoczesność, jej sfera społeczna, polityczna, kulturalna i artystyczna, interpretowana była przez niego jako rodzaj snu – mitu, którym rządzą określone, ale nieuświadomione mechanizmy. Zdemaskowanie i wyzwolenie z owych krępujących, bo zakrywających prawdziwe oblicze świata, mechanizmów stało się w pewnym sensie celem całej twórczości Benjamina. Natomiast artystyczne myślenie Hasa kształtowało się w ścisłym związku z literaturą i sztuką modernistyczną. Jego twórczość wpisała się w nurt powojennego kina modernistycznego², czyli filmu autorskiego, sytuującego się pomiędzy awangardą a kinem środka, refleksyjnego i eksperymentującego z narracją. Także w dwóch interesujących nas tutaj dziełach reżysera ten modernistyczny kontekst odgrywa istotną rolę. *Lalka* to przecież adaptacja powieści Bolesława Prusa, której zasadniczym tematem jest perspektywa nieudanej modernizacji polskiego społeczeństwa w drugiej połowie XIX wieku. Dla tej perspektywy pisarz stworzył w swojej powieści swoisty kontrpunkt – wizję Paryża jako nowoczesnego miasta idealnego. Natomiast *Sanatorium pod Klepsydrą*, czyli adaptacji prozy poetyckiej Brunona Schulza dokonanej przez Hasa, patronuje moderna literacka – pisarstwo Tomasza Manna, Marcela Prousta, Franza Kafki i innych – z jej tendencją do eksploracji nieświadomości, estetyzmem, poszukiwaniem nowych form wyrazu, a także – co szczególnie istotne w kontekście naszych rozważań – z wyczuleniem na problematykę czasu, pamięci oraz związków jednostki z historią³.

I właśnie refleksję nad czasem, pamięcią i historią potraktować można jako wspólny obszar zainteresowań Benjamina i Hasa. U Benjamina przejawiało się to przede wszystkim w krytyce historyzmu, czyli – najogólniej rzecz ujmując – jako negacja poglądu, że przeszłość przywołać można w sposób świadomy, poprzez chronologiczne uporządkowanie faktów historycznych. Krytyka ta dotyczyła zatem pojmowania historii jako ciągłości oraz jako linearnego postępu i związana była z demaskacją tzw. czasu pustego, wyobrażanego jako *continuum* sumujących się chwil⁴. Postęp zależy od tego,

2 Zob. R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 142-168.

3 Konteksty literackie adaptacji filmowych *Lalki* i *Sanatorium pod Klepsydrą* dokonanych przez Hasa oraz innych jego filmów analizuję szczegółowo w monografii *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010.

4 „Albowiem nie sposób przecież wyobrazić sobie, że czas to nic innego, jak tylko miara, za po-

co nowe, a nowe zdaniem Benjaminu pojawia się jedynie momentami, w swoistych zagęszczeniach i zapętleniach historii, które należy wywołać. Jak pisał, „historia jest przedmiotem konstrukcji, której miejscem nie jest czas jednorodny i pusty, lecz czas wypełniony Teraz”⁵.

Historia miała być według niego nie tylko nauką, lecz także w nie mniejszym stopniu „formą pamięci”⁶. Na Benjaminowskie myślenie o czasie i historii duży wpływ wywarło pojęcie pamięci mimowolnej. Chodzi tu o rodzaj pamięci utajonej, nieujawniającej się wprost, jeszcze nieuświadomionej, a dążącej do jawności – przebudzenia, czy to w indywidualnej sferze psychicznej, czy też w obszarze zjawisk społecznych. Za inspirację posłużyły Benjaminowi doświadczenia Zygmunta Freuda, filozofia Henriego Bergsona oraz twórczość literacka Marcela Prousta.

Problemy czasu, pamięci i historii są także wiodącym tematem całej twórczości Hasa⁷. Polski reżyser wykazał się wyjątkową konsekwencją oraz inwencją w ujęciu tego tematu. Zagadnienie czasu w filmach Hasa można widzieć w trzech zasadniczych perspektywach. Po pierwsze, jako czas egzystencjalny, związany z przeżyciem głównych bohaterów. Ta perspektywa obecna jest właściwie we wszystkich dziełach reżysera. Przemijający czas okazuje się czasem subiektywnym, prowadzącym bohaterów ku śmierci, lecz w pewien sposób przywołującym także przeszłość. Bohaterowie poddani zostają doświadczeniu wewnętrznego przeżywania czasu, zdecydowanie różnego od „pustego” czasu zegarów. Nawet w najprostszych narracyjnie filmach Hasa czas ujawnia się jako tajemnicza współzależność teraźniejszości, w której rozgrywa się ich akcja, przeszłości i przyszłości (np. *Pętla*, *Pożegnania*, *Rozstanie*). Drugą perspektywę wyznacza wprowadzanie przez reżysera do filmów form pamięci indywidualnej oraz wyobrażeń zbiorowych. Szczególnie ważne okazują się wtedy doświadczenia historyczne, w wyniku których następuje dezintegracja tożsamości indywidualnej i zbiorowej oraz próba ich odbudowania dzięki przypomnieniu (np. *Szyfry*, *Jak być kochaną*, *Lalka*, *Pismak*).

Trzecim aspektem, który należy wyróżnić w związku z problematyką czasu i który pozwala ewokować specyficzną czasowość, jest forma filmów. Chodzi tu o sposoby narracji (narracja linearna, formy retrospekcji związane z wizualizacją sfery pamięciowej oraz narracja nielinearna, przywołująca rzeczywistość wyobrażoną lub senną – *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*). Istotną rolę odgrywa również charakterystyczny sposób kształtowania obrazu,

.....
 mocą której mierzy się trwanie zmiany mechanicznej. Czas ów jest zaiste pustą formą, której wypełnienie nie ma dla myślenia żadnego sensu. Czym innym jest jednak czas historii jako czas mechaniki. Czas historii określa znacznie więcej niż tylko możliwość zmian przestrzeni o pewnej wielkości i regularności – a mianowicie wskazówki zegara [...]. Takie wydarzenie, które w sensie historii jest spełnione, jest raczej jako żywo empirycznie nieokreślone – to idea. Ta idea spełnionego czasu pojawia się w Biblii jako jej dominująca idea historyczna: czas mesjański” (W. Benjamin, *Dramat i tragedia*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 329).

5 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 320.

6 Zob. tenże, *Pasaże*, cz. N, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 519.

7 Zob. M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni...*, dz. cyt.

oparty na głębinowej kompozycji ujęć i roli scenografii jako swoistej przestrzeni filmowej wypełnionej znaczącymi przedmiotami – detalami. Czas w filmach Hasa i życie ich bohaterów – niczym w myśli filozoficznej Bergsona – jawią się jako rozpięte między nieograniczoną sferą pamięci, czyli pierwiastkiem duchowym, a terażniejszością – uwiecznionym w materii rodzajem pamięci – postrzeżenia.

Powinowactwo Benjamin i Hasa polega zatem przede wszystkim na wykorzystaniu refleksji nad czasem do próby krytyki świata nowoczesnego, a zwłaszcza do analizy rozpadu doświadczenia historycznego. Jeśli jednak wnikać głębiej w obszar wspólnych zainteresowań obu tych twórców, to ślady owego powinowactwa zauważyć można także w towarzyszących im niejednoznacznych inspiracjach barokiem, romantyzmem oraz sztuką surrealizmu. Aby dostrzec i zrozumieć to tajemnicze podobieństwo, musimy sięgnąć do dwóch Benjaminowskich kategorii: alegorii oraz obrazu dialektycznego.

Alegoria i obrazy dialektyczne

Benjamin zaprezentował inne ujęcie alegorii od tego, które dominowało od czasu romantyzmu. Przeprowadził krytykę podziału na symbol jako uzmysłowioną boską ideę i alegorię jako konwencjonalną relację między obrazem a jego znaczeniem⁸. Zwrócił szczególną uwagę na czasowy charakter alegorii, związany z czytaniem alegorycznych znaków. Alegoria jest „znakiem, który pozwala zdać sobie sprawę z nieuchronnej czasowości, dziejowości nowoczesnego świata”⁹.

Benjamin wyłożył swoją koncepcję alegorii w dziele zatytułowanym *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*¹⁰. Przy okazji badań prowadzonych nad barokowym dramatem niemieckim przedstawił swoistą diagnozę kondycji nowożytnego świata. Nowożytna kultura baroku jawi się w niej jako obraz upadłej natury z odcisniętym piętnem procesów historycznych. Ten świat poddany został fragmentaryzacji oraz procesom alegoryzacji; pozostaje bez odniesienia symbolicznego.

Podczas gdy w symbolu, wraz z przeobstwieniem upadku, ulotnie objawia się poddane transfiguracji oblicze natury w świetle zbawienia, w alegorii oczom patrzącego ukazuje się *facies hippocratica* historii jako zakrzepły pierwotny pejzaż. Historia wraz ze wszystkim, co od początku jej towarzyszy jako to, co niewczesne, związane z cierpieniem, chybione, odciska się na obliczu – nie, w trupiej czaszce¹¹.

Benjamin odniósł się w swoich rozważaniach do barokowej ikonografii *vanitas* oraz barokowego *horror vacui*. Alegoria baroku „pod powłoką swego szalonego przepychu”¹² skrywa „brak wolności, niedoskonałość i ułomność” zmysłowej natury, na której obli-

8 W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopański, Warszawa 2013, s. 211.

9 A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin*, Kraków 2012, s. 206.

10 W. Benjamin, *Źródło...*, dz. cyt., s. 237-238.

11 Tamże, s. 217.

12 Tamże, s. 232.

czu „widnieje historia”¹³. „Alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny w królestwie rzeczy. Stąd barokowy kult ruiny”¹⁴.

Jednakże to właśnie w owych fragmentach, „ruinach”, wieloznacznych znakach, odnajdywał Benjamin wartość. „To, co leży wśród ruin, jako odprysk, wielce znaczący fragment, ułomek: oto najszlachetniejsza materia twórczości barokowej”¹⁵ – pisał. Sztuka baroku to ślady, znaki zastygłe pod postacią obrazów – hieroglifów. Świat jawi się jako rodzaj fragmentarycznego języka – szyfru.

To, co Benjamin dostrzegł w kulturze baroku, zachowuje swoją aktualność także w czasach nowoczesnych. „W nowożytności dzieje zostają ześwieczone, [...] czas zostaje rzutowany, zsekularyzowany w przestrzeń, przestrzennie rozbity, rozproszony, rozsunęty, a historia dosłownie wpada w naturę”¹⁶. Benjaminowskie pojęcie alegorii zachowało zatem swoje znaczenie również we współczesności. Alegoryczny fragment to znak czasowości świata, upadku, stanu niezbawienia, przemieszania ducha i materii, lecz – co ważne – także coś cennego, bo mogącego przybliżyć do wyższej sfery. Jak to jest możliwe?

Otóż Benjaminowski alegoryk jako myśliciel, twórca, a także melancholik kontemplujący rzeczy świata – czyta świat; nadaje w ten sposób nowy kontekst rzeczom upadłym; rekonfiguruje je i tym samym wyrывa z pustego czasu oficjalnej historii. „Osadza wiedzę w rzeczach obumarłych” – ocalając je w ten sposób. Benjamin pisał, że „w rękę alegoryka rzecz staje się czymś innym, przeto mówi on o czymś innym i oto owa rzecz staje się dlań kluczem do dziedziny wiedzy ukrytej”¹⁷.

Ważne jest, że cechą układu alegorycznego i jego odczytywania okazuje się zjawisko rozproszenia rzeczy świata, a zarazem proces ich ponownego „gromadzenia”. Dlatego działalność alegoryka jest w pewnym sensie rodzajem „kolekcjonowania” zjawisk. Benjamin zauważył w *Pasażach*, że „w każdym kolekcjonerze jest coś z alegorysty, a w każdym alegoryście – coś z kolekcjonera”¹⁸. Tym czymś jest otwartość na niekompletność kolekcji. Dla alegorysty, tak jak dla prawdziwego kolekcjonera, kolekcja nigdy nie jest kompletna¹⁹. Liczy się bowiem przede wszystkim sam akt kolekcjonowania rzeczy i obcowania z nimi. Kolekcjoner podejmuje walkę z rozproszeniem rzeczy świata – jednoczy to, co pokrewne. Poprzez kolekcjonowanie obiekt uwolniony zostaje ze swoich funkcji użytecznych; wchodzi „w najściślejsze związki” z podobnymi obiektami na nowych zasadach. Tak oto tworzy się nowy, historycznie ukształtowany system – kolekcja²⁰.

Kolekcjoner jest fizjonomistą rzeczy świata. Podobnie jak alegorysta, na swój sposób odczytuje znaki świata. Benjamin odniósł się tu do dwuznaczności niemieckiego

13 Tamże, s. 234.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 235.

16 A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, dz. cyt., s. 196.

17 W. Benjamin, *Źródło...*, dz. cyt., s. 243.

18 Tenże, *Pasaże*, cz. H, dz. cyt., s. 239.

19 Zob. tamże.

20 Tamże, s. 232.



Kolekcja znaczków (zdjęcie ilustracyjne)

słowa „czytać” – *lesen*. Czytać to po niemiecku także ‘zbierać’, ‘wybierać’²¹. Co więcej, kolekcjonowanie było dla niego nie tylko czytaniem, ale i rodzajem twórczości. Benjamin stosował metodę kolekcjonerską w swojej literaturze. Jego utwory to kolekcje myśli, spostrzeżeń, wspomnień, obrazów – własnych i cudzych. Oczywiście niedoścignionym pierwowzorem wszelkiego kolekcjonerstwa są kolekcje dziecięce – zbiory przedmiotów, zabawek, znaczków pocztowych itp. To właśnie dzieci, kolekcjonując, wykorzystują zdolność przywracania do życia tego, co przeminęło; nadają rzeczom nowe znaczenia, wprowadzają w świat element odnowicielski.

A zatem kolekcjonowanie jest swoistą formą regeneracji przeszłości, wyzwania wspomnień. „Kolekcjonerstwo to forma praktycznej pamięci i najbardziej chyba przekonująca spośród świeckich przejawień wszechobecnej «bliskości»”²² – pisał Benjamin.

Uważał on, że podobnie jak dzieciom, wszelkim prawdziwym kolekcjom powinien towarzyszyć pewien twórczy bałagan²³. To właśnie on jest „kanonem” działania pamięci mimowolnej. Nigdy nie wiadomo, w jakim momencie nieuświadomione zdarzenie z przeszłości może wyjść na jaw. Tu właśnie daje o sobie znać inspiracja badaniami Freuda, myślą filozoficzną Bergsona oraz twórczością literacką Prousta, który pisał:

Albowiem każda godzina naszego życia, gdy tylko umrze, wciela się, jak owe dusze z pradawnych wierzeń, w jakiś przedmiot, w jakąś cząstkę materii i jest w niej skryta aż do chwili, gdy natrafimy na ten przedmiot. Wtedy zostaje uwolniona...²⁴

Kolekcjonowanie jest zatem związane z ujawnianiem utajonej przeszłości. Dotyczy to nie tylko sfery przeżyć jednostkowych, lecz także nowoczesnej kultury, mechanizmów społecznych, a zwłaszcza historii. Innymi słowy, wiąże się z interpretowaniem snów zbiorowości.

Jednym z zasadniczych celów refleksji Benjamina było odczytanie i poznanie historii. Chodziło o odzyskanie prawdziwego związku przeszłości z teraźniejszością, czyli o pewien rodzaj „wskreszenia” przeszłości. Pragnął on zatem pójść dalej, niż

21 Zob. W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, przeł. A. Lipszyc, w: tenże, *Konstellacje...*, dz. cyt., s. 219.

22 Tenże, *Pasaże*, dz. cyt., s. 232.

23 Tamże, s. 240.

24 M. Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, przeł. A. Dwulit, Kraków 2015, s. 56.

oferowała to Proustowska pamięć mimowolna, i skonstruować dialektyczne pojęcie czasu historycznego, które umożliwiłoby prawdziwe obcowanie z przeszłością historyczną. „Tak jak Proust historię swego życia rozpoczyna przebudzeniem, tak też przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną”²⁵.

Chodziło o taką wizję historii, „w której wszelka przeszłość (w swoim czasie) może uzyskać stopień aktualności wyższy niż w momencie swego dziania się”²⁶. Innymi słowy, istotne było ukazanie „niezniszczalności najwyższego życia we wszelkich rzeczach”²⁷. Dzieje ukazywać się miały nie jako linearny przebieg lub suma faktów, lecz jako obraz. Specyficznie pojęty obraz stać się miał medium odzyskiwania przeszłości.

Benjaminowska idea poznania historycznego skryształizowała się w koncepcji obrazu dialektycznego. „Obraz dialektyczny – pisał – jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w «teraz» poznawalności”²⁸. W takim obrazie ważna jest „teraźniejszość, która nie jest momentem przejścia, lecz w której czas zatrzymuje się i zamiera w bezruchu”²⁹. Jest to „«Teraz» (*Jetztzeit*), w którym tkwią okruchy czasu mesjańskiego”³⁰ – konkretyzował Benjamin.

Co więcej, uważał on, że miejscem, w którym napotyka się obrazy dialektyczne, jest język³¹. Oczywiście, podobnie jak u alegorysty i kolekcjonera, chodzi tu o język rzeczy świata. Benjamin był przekonany, że rzeczywistość należy czytać tak jak tekst. Stwórcza siła Słowa (języka) nie ogranicza się bowiem tylko do mówienia bądź pisanie. Benjamin rozciągał duchowe właściwości języka dosłownie na wszystko – rzeczy, naturę, także oczywiście na sztukę. Pisał:

Istnieje język plastyki, malarstwa, poezji. Tak jak język poezji ugruntowany jest [...] w ludzkim języku imion, tak też można zapewne powiedzieć, że język plastyki czy malarstwa opiera się na pewnego rodzaju językach rzeczy, że w tych dziedzinach dokonuje się pewien przykład z języka rzeczy na język nieskończenie wyższy, należący bodaj do tej samej sfery³².

W stwierdzeniu, że język plastyki opiera się na „pewnego rodzaju językach rzeczy”, widać ważną u Benjaminą inspirację surrealizmem. Dostrzegł on w surrealistycznej metodzie łączenia zmysłowego konkretnego ze sferą podświadomości jedną z inspiracji do opisaną w *Pasażach* koncepcji obrazów dialektycznych.

Przypomnijmy, że zasadnicza metoda surrealizmu polegała na połączeniu sfery materialnej (zmysłowego konkretnego) i sfery onirycznej (podświadomości). Surrealiści tworzyli wedle maksymy Lautréamonta, która mówiła o „przypadkowym spotkaniu

25 W. Benjamin, *Pasaże*, cz. N, dz. cyt., s. 511.

26 Tamże, cz. K, s. 435.

27 Tamże, cz. N, s. 505.

28 Tamże, s. 521.

29 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: tenże, *Konstelacje...*, dz. cyt., s. 321.

30 Tamże, s. 322.

31 Tenże, *Pasaże*, cz. N, dz. cyt., s. 508.

32 Tenże, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. A. Lipszyc, w: tenże, *Konstelacje...*, dz. cyt., s. 16.



René Magritte, *Wartości osobiste*

maszyny do szycia i parasola na stole prosekcyjnym”. Zaskakujące zestawienia konkretnych przedmiotów w zetknięciu z wyobraźnią artysty oraz widza wyzwały „nadrzeczywistość”. Dziedzina sztuki *par excellence* dla surrealistów były fotografia i film, ponieważ to właśnie one operowały materialnym konkretem świata rzeczy, zapisanym na światłoczułej taśmie.

W teoretycznej refleksji Benjamin film rozważany był przede wszystkim jako ważny element zasadniczych procesów mechanizacji nowoczesnego życia i widzenia oraz związanych z tym zmian zachodzących w sztuce XX wieku. Pisał on nawet, że „wszelkie problemy dzisiejszej sztuki uzyskują swe ostateczne sformułowania jedynie w kontekście filmu”³³. Benjamin wiązał z tym przede wszystkim zjawisko zagubienia auratycznej, obrzędowej, czyli tradycyjnej, funkcji sztuki. Zwrócił uwagę, że film działa na zasadzie szoku. Percepcja filmowa polega bowiem na nieustannej zmianie fizycznych bodźców.

„Dzieło sztuki powstaje tu w najlepszym wypadku dopiero na gruncie montażu. Film polega na montażu...”³⁴ – pisał. Ponieważ jednak sam, podobnie jak surrealiści, posługiwał się swoistym rodzajem kolażu – montażem jako techniką twórczą – widział w filmie utajone możliwości³⁵. To właśnie montaż powoduje, że „obraz i język mają pierwszeństwo”³⁶ przed świadomą refleksją indywidualnego podmiotu. Świadomość zostaje niejako wygaszona na rzecz zanurzenia się w materii zestawianych ze sobą rzeczy, tekstów i obrazów, co może spowodować ich tajemniczą reaktywację. Surrealizm oraz filmowy montaż okazywały się zatem inspirujące, jako możliwość odkrywania utajonych pokładów rzeczywistości oraz jako impuls do powstania koncepcji obrazów dialektycznych służących poznaniu historycznemu.

33 Tenże, *Pasaże*, cz. K, dz. cyt., s. 438.

34 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* [pierwsza redakcja], w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 35.

35 Zob. M. Maron, *Walter Benjamin i surrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62, s. 18-24.

36 W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, przeł. J. Sikorski, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 262.

Filmy Wojciecha Hasa

W jaki sposób filmy Wojciecha Hasa kojarzą się z koncepcjami Waltera Benjamina? Z pewnością nie chodzi tu tylko o możliwości, jakie daje montaż filmowy. Ważne są przede wszystkim dwie sprawy: wizja świata pogrążonego w rozpadzie historycznym oraz sposób obrazowania filmowego, oparty na zaskakującym bogactwie motywów wizualnych. Obrazowanie to odnieść można do owego języka rzeczy świata, który zdaniem Benjamina przejawiać się może także w sztuce.

Dla autora *Pasaży* ważne było zerwanie z fałszywą ciągłością czasu przeżywanego oraz historii w celu wydobycia na jaw tego, co zapomniane. Natomiast filmy Hasa oparte są na manipulacji ciągłością i nieciągłością czasu filmowego. Metoda artystyczna reżysera, podobnie jak myślenie Benjamina, wykazuje pewne pokrewieństwo z surrealizmem. Pojawiają się w niej motywy bliskie także niemieckiemu myślicielowi, jak np. motyw śmierci i przypisana mu ikonografia *vanitas*, motywy pamięci, dzieciństwa, różnego rodzaju „kolekcji”, a zwłaszcza owo materialne bogactwo świata zawarte w obrazach filmowych, które stać się może wyrazem duchowości³⁷.

Pokrewieństwo myśli artystycznej Hasa i filozofii Benjamina można dostrzec zwłaszcza w dwóch filmach: *Lalka* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Has nakręcił je bezpośrednio jeden po drugim, choć realizację *Sanatorium...* poprzedziła dość długa, bo blisko czteroletnia, przerwa, wynikająca z wydarzeń, jakie miały miejsce w Polsce pod koniec lat 60. i na początku lat 70. XX wieku. Antysemickie wystąpienia w roku 1968 oraz następująca po roku 1970 zmiana władzy PRL wywarły wpływ także na polską kinematografię. Związana z nimi reorganizacja zespołów filmowych, która zbiegła się z zakończeniem pracy nad *Lalką*, spowodowała, że Has przez dłuższy czas nie miał możliwości kręcenia filmów. Zmieniło się to dopiero w roku 1972, kiedy w ramach zespołu filmowego Silesia kierowanego przez Kazimierza Kutza mógł wreszcie przystąpić do realizacji *Sanatorium pod Klepsydrą*. Najpierw jednak była *Lalka*.

Lalka to film nakręcony w roku 1968 na podstawie powieści Bolesława Prusa. Pisarz stworzył w niej panoramę polskiego społeczeństwa z końca XIX wieku, narodu, któremu nie udało się wybić na niepodległość oraz podjąć udanej próby modernizacyjnej. Prus pokazał świat, w którym wyczerpało się romantyczne pojmowanie historii i nie mogły wykształcić się nowoczesne formy społeczne. Przyczyny tego stanu rzeczy są złożone: to niewola, a także rozbitcie ideowe i klasowe. Z tymi problemami mierzy się główny bohater – Stanisław Wokulski (w tej roli Mariusz Dmochowski). Niejako w kontrapunkcie do polskiej rzeczywistości pojawiają się rozdziały, których akcja rozgrywa się w Paryżu, dokąd wyjeżdża bohater (w filmie brak tej części, ale Wokulski relacjonuje pokrótce swoje paryskie doświadczenia). Tam z kolei świat poddany jest silnej presji nowoczesnych mechanizmów społecznych – rządzą nim pieniądz, towar i rywalizacja. To właśnie jest ten paryski świat, o którym pisał Benjamin w *Pasażach*.

37 Benjamin pisał o stwórczym słowie, „które w rzeczach stało się komunikacją materii w magicznej wspólnocie, w człowieku zaś – językiem poznawania i imienia w błogim duchu” (W. Benjamin, *O języku...*, dz. cyt., s. 12).



Kadry z filmu *Lalka*, reż. W. Has

W filmie Hasa, podobnie jak w powieści, miejscem akcji jest Warszawa, o której Ewa Paczoska pisała, że „okazuje się miastem ogołoconym z symbolicznych znaczeń, pozbawionym sfery *sacrum*, szczególnie skazanym na ciśnienie teraźniejszości”³⁸. Reżyser mocno zaakcentował uwikłanie bohatera w czas historycznego rozpadu oraz pustkę czasu teraźniejszego. Znakiem tego są nie tylko obrazy warszawskich dzielnic i ulic z najbiedniejszym Powiślem na czele, ale też nakręcana zabawka – karuzela, którą w sklepie Wokulskiego bawi się stary subiekt Ignacy Rzecki (Tadeusz Fijewski) – wizualna metafora upadłego *theatrum mundi*.

Potrzebę odniesienia do sfery *sacrum* najdobitniej sygnalizuje motyw pomocy, jakiej Wokulski udziela młodej prostytutce, „magdalence” (Anna Seniuk). Bohater czyni wszystko, aby jego działanie nie kojarzyło się z potocznym pojęciem filantropii, lecz odnosiło się do właściwego znaczenia tego słowa – miłości bliźniego. Znamienne, że myśl o możliwości udzielenia pomocy dziewczynie przychodzi podczas świąt Wielkiej Nocy, w kościele, w którym trwają arystokratyczne targi o wielkość udzielanej

38 E. Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, Warszawa 2008, s. 34.

Kadry z filmu *Lalka*, reż. W. Has

jałmużny. Charakterystyczne jest także to, że Wokulski, podążając za młodą dziewczyną, trafia na Powiśle – do dzielnicy nędzy, która u Hasa swym wizualnym kształtem mocno kojarzy się z opisywanym przez Benjamina upadłym światem historii – natury. Podobnie jak tam, w filmie jest to świat rozpadu historycznego, społecznego i osobowego.

Wokulski w wykonaniu Mariusza Dmochowskiego to obcy – melancholik ogarniający spojrzeniem ruinę polskiego świata³⁹. Przepelnia go lęk przed pustką, przed życiem bez wartości. Bohater czyni swoją miłość do Izabeli Łęckiej (Beata Tyszkiewicz) substytutem tych zagubionych wartości.

Jest to jednak miłość niespełniona. Wokulski poznaje w Paryżu szalonego naukowca, Geista. Pojawia się pytanie, czy utracona miłość może zostać zastąpiona naukową wiarą w postęp. Ale i to pytanie pozostaje w filmie, tak jak w powieści, bez jasnej odpowiedzi.

³⁹ Problem melancholii pojawiający się w *Lalce* Hasa omawiam w odniesieniu do myśli Waltera Benjamina w swojej monografii (zob. M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni...*, dz. cyt., s. 340-364).

Sens filmu Hasa wynika nie tylko z przeniesienia części wątków powieściowych na ekran. Ważna jest metoda adaptacyjna, sposób prowadzenia narracji, a zwłaszcza inscenizacja. Świat filmowej *Lalki* ograniczony jest do czasu teraźniejszego, narracja jest epizodyczna i fragmentaryczna. Rzeczywistość jawi się pod postacią alegorycznych obrazów – przestrzeni wypełnionych ogromną liczbą tajemniczych przedmiotów, detali, znaków.

Można stwierdzić, że film przeniknięty jest melancholijnym spojrzeniem artysty – alegoryka. Staje się on zbiorem obrazów i motywów, które pojedynczo oglądane utraciły swój sens, ale podniesione do rangi sztuki filmowej mogą ten sens odzyskać. Has sięgnął do polskiej przeszłości po to, aby ją przywołać i zadać pytania o jej znaczenie dla współczesności. Najważniejsze może pytanie pojawiające się po obejrzeniu *Lalki* dotyczy tego, czy ten obumarły polski świat można jeszcze ożywić. Z pewnością kwestia ta miała swój ciężar gatunkowy, zwłaszcza w momencie, kiedy film powstawał, czyli w schyłkowym okresie rządów Władysława Gomułki, ale z różnych względów jest ona przecież aktualna i dziś...

Dla Benjamina tak ważnym punktem odniesienia jest faza dzieciństwa – „genialna epoka” Brunona Schulza – wyparta przez dojrzałość „niegdys” – w której umysł posiadał jeszcze zdolność do zawłaszczania przedmiotów, wciągania ich w obręb swojego życia, nadawania im ich własnych, pojedynczych imion⁴⁰

– pisała Agata Bielik-Robson.

I właśnie drogą ku „genialnej epoce” Schulza poszedł Has w swoim następnym dziele – *Sanatorium pod Klepsydrą*. Reżyser długo i starannie przygotowywał się do realizacji tego filmu. Dokonał wyboru najważniejszych utworów i wątków ze zbiorów opowiadań drohobyckiego pisarza i połączył je w narracyjną całość⁴¹.

Dzieło Hasa to opowieść o Józefie (Jan Nowicki), który zstępuje do krainy snu – śmierci, aby jeszcze raz spotkać się tam ze swoim Ojcem (Tadeusz Kondrat). Wejście do sanatorium dokonuje się na mocy tajemniczego cofnięcia czasu „o pewien interwał”.

Dorosły Józef odwiedza krainę dzieciństwa za sprawą uruchomienia mechanizmów pamięci, wyobraźni i narracji. Przechodzi przez współlistniejące ze sobą „kręgi pamięci”. Pamięć łączy się tu z wyobrażeniem – bohater chce odnaleźć i ocalić świat dzieciństwa, ale też jak gdyby ponownie wpłynąć na jego bieg. Czyta świat i zarazem interpretuje go mocą wyobraźni. Co ważne, Józef nie jest już dzieckiem – to dorosły człowiek, który wchodzi w rzeczywistość dzieciństwa. Dlatego porusza się w świecie bardzo bliskim sobie i zarazem bardzo odległym, bo nie w pełni zrozumiałym.

40 A. Bielik-Robson, *Gnostyk w wielkim mieście: Walter Benjamin i zbawienie rzeczy*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 2, s. 13.

41 Relację między utworami Schulza, filmem Hasa i myśleniem Benjamina omówiłem też w: M. Maron, *Między mitem a historią. Tajemnica filmowego języka „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha J. Hasa*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014.



Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. W. Has

Bohater należy do rzeczywistości wykreowanej najpierw w języku przez Schulza, a później w filmowych obrazach przez Hasa. Sens jego ponownego wejścia w świat dzieciństwa wyznaczają motywy zaczerpnięte przede wszystkim z trzech opowiadań zawartych w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą: Księgi, Genialnej epoki i Wiosny*.

„Księga” to zapamiętany z dzieciństwa album z ilustracjami, widziany kiedyś w rękach Ojca⁴². Jej wspomnienie prowadzi właśnie ku dzieciństwu – ku „genialnej epoce”. Impulsem do wejścia w tę rzeczywistość jest markownik, czyli klaser z kolekcją egzotycznych znaczków pocztowych należący do małego chłopca – Rudolfa (Filip Zylber). Bohater stara się czytać znaki świata na podstawie wizerunków utrwalonych na kolorowych znaczkach. „Markownik jest księgą uniwersalną. To kompendium wiedzy o ludzkim życiu, naturalnie w aluzjach i niedopowiedzeniach” – tłumaczy Rudolfowi.

Stąd czerpie myśl, że uwikłany został w historię Bianki (Bożena Adamek) – „porwanej i zamienionej księżniczki”.

Hasowski bohater idzie zatem tym samym tropem, którym podążał kiedyś Benjamin. Pisał on: „Klasy filatelistyczne to magiczne kompendia zawierające liczbę monarchów i pałaców, zwierząt, alegorii i państw”⁴³. Fragmenty kolorowych znaczków tworzą

graficzną tkankę komórkową. To wszystko mrowi się i jak zwierzęta niższe żyje nawet pokawałkowane. Dlatego z naklejanych obok siebie cząstek znaczków powstają tak

42 Wyobrażenie Księgi wiąże się u Schulza i Hasa przede wszystkim z czasem „zarania dzieciństwa”, a zatem – z przejawem mitycznej „pełni” doświadczenia i życia, oraz z postulatem docierania do „przedstawnego ładu” świata na mocy odczytywania i komentowania rzeczywistości jako swoistego „języka”. O różnych wcieleniach i kulturowych wyobrażeniach dotyczących Księgi w prozie poetyckiej Schulza i filmie Hasa oraz o jej ostatecznej nieuchwytności mającej odniesienie do mistycznej tradycji judaizmu piszę szczegółowo w rozdziale poświęconym *Sanatorium pod Klepsydrą*. Związki filmu Hasa z Benjaminowską koncepcją języka jako wyrazu życia duchowego omawiam w: M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni...*, dz. cyt., s. 370-390; por. tenże, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 223-227.

43 W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011, s. 164.

sugestywne obrazy. Życie na nich ma jednak zawsze ślad rozkładu na znak, że obejmuje rzeczy obumarłe. Ich portrety i obsceniczne grupy są pełne kości i rojącego się robactwa⁴⁴.

U Benjamina kolekcje znaczków przywodzą zatem na myśl nie tylko krainę dzieciństwa, lecz także upadły świat alegorii. Podobnie jest w filmie Hasa, z tym że cechy barwnego, lecz fragmentarycznego świata znaczków przeniesione zostają na całą rzeczywistość przedstawioną. Zaraz po przekroczeniu wysokiego muru bohater trafia do ogrodu Bianki, gdzie przedziera się przez dzikie chaszczce, pomiędzy korzeniami drzew i rozrzuconymi czaszkami ludzkimi – ku Wiośnie.

„Wiosna” to z jednej strony sfera pierwotnej natury, „młyn życia i śmierci”, a z drugiej – czas przebudzenia, dojrzewania i dziecięcych przygód przeżywanym na mocy wyobraźni. Akcja *Wiosny* wiąże się z odkryciem tajemnicy księżniczki Bianki oraz kolekcji manekinów. I znów trafiamy u Hasa na Benjaminowskie motywy: „Figura woskowa jako manekin historii”⁴⁵ – pisał Benjamin w *Pasażach*. „W muzeum figur woskowych przeszłość ulega takiemu zgęszczeniu, jak dal we wnętrzu mieszkalnym”⁴⁶.

W filmie Hasa jest podobnie. Kolekcja panoptikum składa się z manekinów wyobrażających postaci historyczne.

Filmowe manekiny są niczym fragmenty historii zakłętej i skostniałej, na której straży stoi demoniczny Pan de Voss. Pilnuje on, aby odczytanie historii nie wyszło poza jej oficjalną interpretację. A zatem droga filmowego Józefa wiedzie poprzez przygodę z manekinami ku sferze historii. Jest to wędrówka od twórczej mitologii dzieciństwa do świata historycznego, który trzeba wskrzesić do życia.

Najpierw Józef zanurza się w sferę rodzinną – spotyka Ojca. Ogląda należącą do niego kolekcję ptaków i stara się nauczyć ptasiego języka. Naśladuje ptasią mowę jak dziecko. W ten sposób nieświadomiony świat dziecka przywołany zostaje w pamięci dorosłego mężczyzny na surrealistyczną modłę.

Dopiero wtedy następuje przejście ze sfery pamięci indywidualnej, nieświadomej, a ujawniającej się w zaskakujących przypomnieniach i skojarzeniach, do sfery pamięci historycznej. Wejście bohatera w świat społeczności żydowskiej ustanawia relację pokoleniową, a zatem także w pewnym sensie historyczną. Widzimy odtworzone przez Hasa obrazy obyczajowości i religijności żydowskiej⁴⁷.

Hasowski Józef przez znaczną część filmu zachowuje się niczym dziecko. „Łowi duchy, których ślad wyczuwa w rzeczach, [...] żyje jak we śnie: nie zna nic trwałego; wszystko, uważa, przydarza mu się, spotyka je, spada na nie”⁴⁸. Potem bohater filmu budzi się ze snu (śniąc jednak dalej); i wtedy okazuje się, że niczym w snach „przedśmiertnych” widział wizerunki samego siebie. Po przebudzeniu jego dalsza wędrów-

44 Tamże, s. 163.

45 W. Benjamin, *Pasaże*, cz. Q, dz. cyt., s. 582.

46 Tamże.

47 Kontekst judaistyczny filmu Hasa i jego związek z twórczością Schulza omówiłem szczegółowo w: M. Maron, „Genialna epoka” Schulza i katastroficzna epoka Hasa. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa, w: *Gefilte film III. Wątki żydowskie w filmie*, red. J. Preizner, Kraków–Budapeszt 2010, s. 49-74.

48 W. Benjamin, *Ulica...*, dz. cyt., s. 105.



Kadry z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. W. Has

ka staje się zatem jeszcze trudniejsza. Nieustannie ociera się o śmierć. Widzi ślady wielkiej katastrofy. W finale filmu dowiaduje się, że miał do czynienia z czasem „zwymiotowanym”, „zarobaczonym” – i w efekcie – z rozpadem czasu...

Filmowa wędrówka Józefa jest wieloznaczna. Jawi się jako udana poniekąd próba wskrzeszenia dzieciństwa, ale też konfrontacja z czymś, co przekracza wymiar racjonalnego pojmowania – z rozpadem i śmiercią.

„Kiedy zapada noc smutku, żadne światło wewnętrzne, żadne *lumen naturale* nie rozświetla jej jako wiedza; coś tylko żarzy się pod ziemią i wyziera na wierzch”⁴⁹ – pisał Benjamin, i słowa te bardzo kojarzą się z ostatnimi ujęciami filmowego *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Has stworzył rzeczywistość poetycką w formie obrazów filmowych. Świat stał się w nich w pewnym sensie rodzajem języka na wzór Benjaminowskiego „języka rzeczy”. Bohater i widzowie filmu muszą dokonywać nieustannej egzegezy świata w odwołaniu do jego sfery zmysłowej, akustyczno-wizualnej – słowa i materii obrazu. Warto zauważyć, że również obrazy dialektyczne w założeniu Benjamin nie miały ograniczać

49 Tenże, *Źródło...*, dz. cyt., s. 310.



Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. W. Hasa

się jedynie do warstwy wizualnej. Benjaminowski obraz dialektyczny miał powstawać z synestezji obrazu i słowa – wizualnego trwania i słuchowego przemijania – czyli z połączenia tradycji greckiej i żydowskiej.

W obu omawianych filmach Hasa reaktywowanie przeszłości i czasu minionego możliwe jest zatem nie dzięki ewokowaniu pamięci psychologicznej, lecz za sprawą kształtowania przez reżysera formy artystycznej i „czytania” jej przez widzów. W swoim bogactwie materialnym i znaczeniowym obrazy filmowe Hasa korespondują z poetyką surrealizmu; dokonuje się w nich zaskakujące spotkanie sfery materialnej (scenografia, przestrzeń) i onirycznej⁵⁰.

Można je także określić Benjaminowskim mianem obrazów dialektycznych, w których łączą się ze sobą sprzeczne elementy przeszłości i terażniejszości, wskrzeszając na moment to, co minione, i wyzwalając refleksyjny potencjał⁵¹. Trzeba zatem być czujnym: „Albowiem nastanie każdej terażniejszości, która w obrazie tego, co przeszłe, nie rozpozna się jako terażniejszość w nim zapowiedziana, grozi jego bezpowrotnym zniknięciem”⁵².

Streszczenie

Artykuł dotyczy podobieństw refleksji nad czasem, pamięcią i historią w twórczości filmowej Wojciecha J. Hasa i myśli filozoficznej Waltera Benjamina. Twórczość Hasa i Benjamina łączy wizja świata nowoczesnego jako napiętnowanego rozpadem historycznym. U Benjamina znalazła ona wyraz m.in. w jego koncepcji alegorii, natomiast u Hasa m.in. w dwóch jego filmach – adaptacjach wybitnej prozy modernistycznej – *Lalce* (1968) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973).

50 Scenografem filmu był krakowski surrealista i przyjaciel Hasa – Jerzy Skarżyński.

51 Jak zauważył Theodor Adorno: „Z naturą Benjaminowskie obrazy powiązane są nie jako momenty niezmiennie tożsamej ze sobą ontologii, ale w imię śmierci, przemijania jako nadrzędnej kategorii naturalnego istnienia, do której zmierza jego spekulacja. Wieczne jest w nich jedynie to, co przemija” (tenże, *Wstęp do „Pism” Benjamina*, w: tenże, *O literaturze. Wybór esejów*, wybór L. Budrecki, przeł. A. Wołkowicz, Warszawa 2005, s. 238).

52 W. Benjamin, *O pojęciu historii...*, dz. cyt., s. 213.

Obaj przypisywali szczególną rolę pamięci mimowolnej, pozwalającej uaktywnić potencjał czasu minionego, ukryty w sferze nieświadomości indywidualnej i zbiorowej.

Benjaminowska koncepcja „obrazów dialektycznych” miała służyć właśnie wyzwaniu takich potencjałów uśpionej pamięci. Chodziło o stworzenie prawdziwego związku przeszłości z terażniejszością, czyli o pewien rodzaj „wskrzeszania” przeszłości, przywracania jej do życia. Takie pragnienie towarzyszyło także Hasowi podczas realizacji *Lalki* i *Sanatorium...* Obrazy tych filmów, mocno zakorzenione w historii i kulturze, można potraktować jako „obrazy dialektyczne”, w których następuje momentalne zetknięcie przeszłości i terażniejszości, materii i słowa, rzeczy i ducha. W materialnym kształcie przestrzeni filmowej ujawnia się ożywiony fragment „byłości” oraz błyszczą surrealistyczna iskra czasu „nowego”. I Hasowi, i Benjaminowi bliskie były takie zjawiska i pojęcia jak: sztuka baroku i romantyzmu, surrealizm, czas, pamięć, historia, alegoria czy melancholia.

Motion-picture image as a past-retrieving medium. The films of Wojciech Has in the context of Walter Benjamin's concept of allegory and dialectical imagery

Summary

The article explores the similarities in the reflection on Time, memory, and history in the output of Polish filmmaker Wojciech J. Has and the philosophical thought of Walter Benjamin. Common to Has and Benjamin is a vision of the modern world stigmatised by historical decomposition. Of relevance in this respect is Benjamin's concept of allegory, as are Has's two feature films, both being adaptations of outstanding works of Polish Modernist prose – *Lalka* [*The Doll*; after Bolesław Prus's novel] (1968) and *Sanatorium pod Klepsydrą* [*Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*; after Bruno Schulz's short-story collection] (1973). Both Benjamin and Has attached special role to involuntary (or consensual) memory as it enabled activation of the potential of time bygone, hidden in the sphere of individual and collective unconsciousness.

Benjamin's concept of 'dialectical images' was developed in order to trigger such potentials of dormant memory. The point was to create a real union between the past and the present, revive the past, and give it a new lease of life. Such was Has's desire when working on *Lalka* and *Sanatorium pod Klepsydrą*. Deeply rooted in history and culture, images from these films can be approached as pieces of 'dialectical imagery', in which the past and the present, matter and word, thing and spirit, instantaneously encounter each other. An enlivened fragment of 'pastness' or 'bygone-ness' is revealed in the material shape of motion-picture space, and a surrealistic spark of a 'new' time glitters. The phenomena, and notions, of Baroque and Romanticist are, surrealism, Time, memory, history allegory, or melancholy were close to Has and Benjamin alike.

Biogramy Autorów

Waldemar Chrostowski – prof. dr hab., duchowny katolicki (Archidiecezja Warszawska, 1976); kierownik Katedry Egzegezy Starego Testamentu, dyrektor Instytutu Nauk Biblijnych oraz kierownik specjalności Turystyka Krajoznawcza Biblijnych na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; w latach 2001-2010 również kierownik Katedry Bibliistyki na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; od 1994 kierownik Instytutu/Zakładu Dialogu Katolicko-Judaistycznego na Wydziale Teologicznym UKSW; od 1990 redaktor naczelny kwartalnika teologów polskich „Collectanea Theologica”; redaktor naukowy kilku serii wydawniczych (m.in. Rozprawy i Studia Biblijne, Prymasowska Seria Biblijna, Kościół a Żydzi i Judaizm, Podręczniki Biblijne); w latach 2003-2013 przewodniczący Stowarzyszenia Bibliistów Polskich; od 2001 członek Polskiej Akademii Filatelistyki; od 2008 członek Komitetu Nauk Teologicznych Polskiej Akademii Nauk; autor ponad 2500 publikacji naukowych i popularnonaukowych. Laureat Nagrody Ratzingera (2014).

Teresa Dobrzyńska – od 1969 do przejścia na emeryturę w 2015 pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich PAN, a od 1993 kierownik Pracowni Poetyki Teoretycznej w IBL. Tytuł doktora otrzymała w 1974; habilitowała się w 1983 na podstawie monografii *Metafora* (za książkę tę otrzymała Nagrodę im. Aleksandra Brücknera); tytuł profesora uzyskała w 1992. Od 1977 prowadziła ćwiczenia oraz wykłady z poetyki i teorii literatury, a także konwersatoria z zakresu teorii tekstu, metaforologii i wersologii na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz na innych uczelniach. Od 1988 wykłada teorię literatury w Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze i Wydziale Reżyserii. Jest autorką lub współautorką 9 książek z zakresu teorii tekstu, poetyki, stylistyki i wersologii: *Delimitacja tekstu literackiego* (1974), *Tonizm* (wraz z Z. Kopczyńską, 1979), *Metafora* (1984), *Tekst. Próba syntezy* (1993), *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze* (1994), *Tekst – styl – poetyka* (2003), *Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia* (wraz z Z. Kopczyńską i L. Pszczółowską, 2007), *Od słowa do sensu. Studia o metaforze* (2012), *Tekst poetycki i jego konteksty* (2015). Zredagowała lub opracowała edytorsko 12 tomów zbiorowych, opublikowała ponad sto szkiców i rozpraw.

Jest członkiem Komitetu Redakcyjnego *Słownika polszczyzny XVI wieku* oraz roczników „Stylistyka” i „Colloquia Humanistica”. Od 1984 współpracuje z Komitetem Głównym Olimpiady Literatury i Języka Polskiego (od 1990 pełni funkcję wiceprzewodniczącej) – za tę działalność otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej. Członek Rady Programowej projektu „Interdyscyplinaria”.

Małgorzata Komorowska – ur. 1939 w Warszawie. Aktorka Teatru na Tarczyńskiej, partnerka sceniczna Mirona Białoszewskiego (1955-1956). Absolwentka Wydziału Filologii Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (1962) – magisterium u Jana Kotta. Absolwentka Wydziału Wychowania Muzycznego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (1964) – magisterium u Pawła Beylina. Po pracy nauczycielki muzyki w szkole podstawowej oraz w uczelniach kształcących nauczycieli (SN, UW) w latach 1979-2009 wykładowca w PWSM w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), od 2002 na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Od 1965 krytyk muzyczny i publicystka specjalistycznych pism muzycznych i teatralnych („Ruch Muzyczny”, „Teatr”, „Dialog”, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” i in.), komentatorka koncertów, doktor hab. nauk humanistycznych w zakresie historii teatru – doktorat (1988) w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, promotor Michał Bristiger; habilitacja w ISPAN (1998). Od 1985 pracownica i współpracownica ISPAN, w latach 2003-2006 członek Rady Naukowej Instytutu, kierowniczką grantów. Koordynatorka ds. digitalizacji archiwaliów operowych w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (2012-2014). Badaczka dziejów polskiej kultury muzycznej, życia operowego i biografii artystów. Ważniejsze książki: *Zaproszenie do muzyki* (Warszawa 1973, 1987); *Szymanowski w teatrze* (Warszawa 1992); *Kronika teatrów muzycznych PRL* (Poznań 2003); *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918-1939* (Kraków 2008); *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew* (Warszawa 2008), *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*, edycja albumowa, współautor: Juliusz Multarzyński (Warszawa 2016); *Jerzy Semkow. Magia batuty* (Łódź 2014); *Uwikłana w historię. Opera w Teatrze Wielkim w Warszawie* (Warszawa 2015); *Ludzie teatru. Na scenie i na zapleczu* (Warszawa 2015).

Mateusz Kowalski – doktor, adiunkt w Katedrze Współczesnego Języka Polskiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W 2013 otrzymał tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa. Specjalizuje się w metodologii badań językoznawczych oraz teorii języka. Za rozprawę doktorską zatytułowaną *Metodologiczny problem temporalności w pismach lingwistycznych Jana Baudouina de Courtenay i Ferdinanda de Saussure’a* (opublikowaną w 2016) otrzymał Nagrodę Prezesa Rady Ministrów.

Anna Kozłowska – doktor hab., językoznawca i norwidolog, badaczka tekstów literackich Karola Wojtyły. W latach 1996-2003 członek Zespołu Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida Uniwersytetu Warszawskiego; od 2004 pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; od 2015 – kierownik Zakładu Badań nad Językiem Autorów, od 2018 – p.o. kierownika Katedry Współczesnego Języka Polskiego. Autorka prac naukowych poświęconych językowi autorów, szczególnie Cypriana Norwida i Karola Wojtyły (najważniejsza publikacja to książka *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły*, Warszawa 2013), a także językowi religijnemu, semantyce leksykalnej, stylistyce i składni tekstów artystycznych.

Współorganizator (wraz z Tomaszem Korpyszem) cyklu konferencji poświęconych językowi pisarzy (dotychczas odbyło się sześć spotkań) oraz współredaktor tomów pokonferencyjnych (*Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009; *Język pisarzy: problemy słownictwa*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2011; *Język pisarzy: problemy metajęzyka i metatekstu*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2015).

Szymon Kurpanik – ur. 1984 w Rybniku, doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Stopień doktorski uzyskał w 2014 w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach na podstawie rozprawy pod tytułem *Kryzys tradycyjnej idei rozumu a ograniczenia teorii racjonalności*. W 2014 otrzymał nominację do Nagrody im. Barbary Skargi za esej *Animal rationale a cywilizacja naukowo-techniczna*. Publikował na łamach „Opcji”, „Albo albo”, „Historia@Teoria” i „Folia Philosophica”. Zainteresowania badawcze autora to m.in. filozoficzna teoria racjonalności, zjawisko historyczności i mitologizacji w recepcji idei rozumu, problematyka metodologii badań interdyscyplinarnych.

Wiesław M. Macek – ur. 1949, profesor nauk fizycznych (2001), specjalista w zakresie fizyki kosmicznej, astrofizyki i zastosowań matematyki oraz doktor teologii (2012). Brał udział w przygotowaniu misji kosmicznej NASA w czasie spotkania Voyagera z Neptunem w 1989. Zajmuje się teorią chaosu deterministycznego, analizą nieliniową i fraktalną w zastosowaniu do badań kosmicznych oraz teologią i filozofią uprawianą w kontekście nauki współczesnej. Jest autorem ok. 90 artykułów naukowych opublikowanych m.in. w „Nature”, „Science”, „Astrophysical Journal Letters”, „Geophysical Journal Letters”, „Physical Review Letters” oraz monografii *Teologia nauki według księdza Michała Hellera* (2010, 2014) i studium misjologicznego pt. *Ewangelizacja Japonii* (2013) wydanych przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Prowadzi na UKSW wykład ogólnouniwersytecki na temat nauki i religii.

Marcin Maron – absolwent Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi, doktor habilitowany UJ w Krakowie; operator i filmoznawca. Autor książek: *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa* (Kraków 2010); *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990* (Lublin 2019); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* (Łódź 2019). Współautor książki *Zdjęcia – Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski (Warszawa 2005), powstałej z inicjatywy Andrzeja Wajdy. Publikuje m.in. w „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Adiunkt na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie, gdzie wykłada fotografię i historię filmu. Interesuje się zwłaszcza kinem polskim, kinem autorskim oraz związkami literatury, filozofii i filmu.

Kazimierz Napiórkowski – odbył studia na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Warszawskiego, w 1963 uzyskał magisterium z fizyki teoretycznej, w 1970 – doktorat na Wydziale Matematyki UW, w 1975 – habilitację na tymże Wydziale. Pracował w Katedrze Metod Matematycznych Fizyki do emerytury. Kieruje (najpierw wspólnie z prof. Krzysztofem Maurinem) interdyscyplinarnym seminarium „Układy Otwarte”.

Marcin Poręba – doktor hab., profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik Instytutu Filozofii UW. Zajmuje się filozofią nowożytną, ze szczególnym uwzględnieniem klasycznej filozofii niemieckiej. Opublikował książki: *Transcendentalna teoria świadomości. Próba rekonstrukcji semantycznej* (Warszawa 1999); *Granice względności. Opis metafizyczny* (Warszawa 2014); *Co to jest rzeczywistość?* (Warszawa 2014); *Wolność i metafizyka. Eseje z filozofii*

pierwszej (Warszawa 2017). Tłumacz filozofii niemieckiej. Członek Rady Programowej projektu „Interdyscyplinaria”.

Magdalena Saganiak – doktor hab., prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, kierownik Zakładu Metodologii Badań Literackich na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Zainteresowania naukowe: teoria i filozofia literatury, badania nad podmiotowością twórczą, koncepcjami sztuki doby romantyzmu, twórczością Juliusza Słowackiego, badania nad językiem poetyckim i językiem mistyki, teoria języka, badania interdyscyplinarne nad wspólnymi kategoriami różnych nauk. Autorka monografii: *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji* (Warszawa 2000); *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego* (Warszawa 2009); *Strukturalizm. Pytania otwarte* (Warszawa 2016). Prowadzi cykl konferencji i zbiorowych publikacji interdyscyplinarnych: *Medytacja. Sposób poznania, postawa intelektualna, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa i M. Saganiak, Warszawa 2010; *Nieskończoność. Badania interdyscyplinarne*, red. M. Saganiak, A. Kozłowska, D. Sulej, Warszawa 2017; *Spółczesność polskie dziś. Samoświadomość – uznanie – edukacja*, red. M. Saganiak, M. Werner, M. Woźniewska-Działak, E. Kucharczyk, Warszawa 2018. Zajmuje się także animacją amatorskiego ruchu literackiego.

Marek Szydłowski – prof. dr hab., zatrudniony na Wydziale Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, członek Centrum Układów Złożonych im. Marka Kaca Instytutu Fizyki UJ, Międzynarodowej Unii Astronomicznej, Towarzystwa General Relativity i in. Obszary badań: kosmologia, metodologia kosmologii, kosmologia obserwacyjna, układy złożone i filozofia nauki. Ostatnie publikacje: M. Szydłowski, A. Stachowiak, *Singularities in particle-like description of FRW cosmology*, „The European Physical Journal. C, Particles and Fields” 2018, vol. 78, n. 7; M. Szydłowski, A. Stachowiak, *Simple cosmological model with inflation and late times acceleration*, „The European Physical Journal. C, Particles and Fields” 2018, vol. 78, n. 3; M. Szydłowski, A. Stachowiak, *Polynomial f(R) Palatini cosmology: dynamical system approach*, „Physical Review. D” 2018, vol. 97, n. 10; K. Urbanowski, N.G. Kelkar, M. Nowakowski, M. Szydłowski, *Perspectives on decay and time evolution of metastable states: from particle physics to cosmology*, „Advances in High Energy Physics” 2018; A. Stachowiak, M. Szydłowski, *From quantum unstable systems to the decaying dark energy: cosmological implications*, „Advances in High Energy Physics” 2018.

Katarzyna Szymańska-Stułka – doktor hab., prof. Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, teoretyk muzyki, absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Bada przestrzeń muzyczną, rozwija teorię dzieła muzycznego w kontekście filozoficznym i kulturowym. Jest autorką książek: *Harnasie Karola Szymanowskiego. Poziomy istnienia dzieła* (1997), *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika* (2006), *Idea przestrzeni w muzyce* (2015), i artykułów naukowych, m.in.: *Dimensions of Time and Space in Music* (2009), *Space with reference to the artistic tendencies of Art Nouveau in Gustav Mahler's symphonies* (Ljubljana 2011), *Light, Time, Space, Timbre, Narration... in a Work of Music* (Wrocław 2014), *Concept of space in music in humanities' perspective and musical analysis* (Wiedeń 2016), *Mass, Plan, Arrangement – music and architecture in spacious connections* (Wiedeń 2017). Obecnie przygotowuje pracę na temat przestrzeni muzycznej w kompozycji (*Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*).

Paweł Tambor – ksiądz katolicki, doktor, wykładowca logiki, filozofii przyrody i metodologii nauk na Wydziale Teologicznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, rektor Wyższego Seminarium Duchownego w Kielcach. Obszary badań: metodologia fizyki i kosmologii, filozofia nauki. Ostatnie publikacje: P. Tambor, *Wyjaśniający charakter wnioskowań antropicznych w kosmologii*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2017, nr 23, s. 9-26; A. Krawiec, M. Szydłowski, P. Tambor, *Swoistość ontologiczna i epistemologiczna kosmologii jako nauki o wszechświecie*, „Filozofia i Nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne” 2018, t. 6, s. 5-30; P. Tambor, *Wybrane aspekty relacji nauk przyrodniczych do teologii*, „Roczniki Teologiczne” 2018, t. 65, s. 148-166; M. Szydłowski, P. Tambor, *Czy model wszechświata powinien być strukturalnie stabilny?*, „Roczniki Filozoficzne” 2017, t. 65, nr 1, s. 65-87; J. Mielczarek, M. Szydłowski, A. Krawiec, P. Tambor, *Bayesian reasoning in cosmology*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2018, nr 1-4 (215-218), s. 37-60.

Jan Zieliński – doktor hab., profesor literatury powszechnej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie we Fryburgu (Szwajcaria). Autor biografii Czapskiego, Słowackiego i Newerlego. Edytor pism Wata, Bobkowskiego, Pollakówny. Organizator wystaw. Ostatnio wydał, z Adamem Dziadkiem, *Notatniki Aleksandra Wata* (Warszawa 2015, Wydawnictwo IBL).