

Małgorzata Szyszkowska

Uwagi na temat czasu i przestrzeni, ich przeżywania i doświadczania

Sztuka i Filozofia 14, 127-141

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Szyszkowska

UWAGI NA TEMAT CZASU I PRZESTRZENI, ICH PRZEŻYWANIA I DOŚWIADCZANIA

Sam w sobie zaś, poza podmiotem czas nie jest niczym. Mimo to jest on z koniecznością obiektywny w odniesieniu do wszystkich zjawisk, a więc i wszystkich rzeczy, które mogą się nam pojawić w doświadczeniu.

Immanuel Kant¹

Time does not give one much leeway: it thrusts us forward from behind, blows us through the narrow tunnel of the present into the future. But space is broad, teeming with possibilities, positions, intersections, passages, detours, U-turns, dead ends, one-way streets. Too many possibilities indeed.

Walter Benjamin²

CZAS

Czas przedstawiany jest zazwyczaj jako linia prosta, zakończona strzałką wskazującą kierunek. Liniowość czasu, jego jednostajność określa bieg wydarzeń. Przedmioty i zdarzenia przyszłe, na razie nieobecne, przemieszczają się, uobecniają w doświadczeniu zmysłowym, na drugi koniec linii, gdzie słabnącą ich obecność podtrzyma na chwilę pamięć, póki nie znajdą się poza zasięgiem przywołania.

Schematyczne i zarazem symboliczne przedstawienie czasu zawiera w sobie elementy odnoszące się do geometrycznej kwintesencji czasowości, a więc do jednokierunkowości czy nieodwracalności czasu i relacji czasowych (np. starszeństwa), oraz do jednoliniowości i izometryczności czasu.

¹ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1986, s. 113.

² W. Benjamin (w:) S. Sontag, *Under The Sign of Saturn*, Nowy York 1980, s. 117: „Czas nie pozostawia nam wiele do wyboru: wpędza nas z tyłu w przód, rzuca nas wąskim tunelem teraźniejszości w przyszłość. Przestrzeń natomiast jest obszerna, dysponująca możliwościami, pozycjami, podziałami, przejściami, zakrętami, skrętami, ślepyimi zautkami, jednokierunkowymi uliczkami. W rzeczy samej zbyt wielu możliwościami” – tłum. M.S.

Taka charakterystyka odnosi się jednak tyleż do czasu, co do sposobów jego mierzenia; w zależności od tego, jakim narzędziem posługujemy się dla określenia tego, czym jest czas, otrzymujemy różne jego definicje. Gdy mierzymy czas za pośrednictwem jednostkowego doświadczenia wewnętrznego, wydaje się on powolny naszym żądaniom; w inny sposób odnosi się jednak do naszych doświadczeń, a w inny do przedmiotów tych doświadczeń. Jak mówi św. Augustyn: Obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć, obecnością rzeczy teraźniejszych jest dostrzeganie, obecnością rzeczy przyszłych – oczekiwanie³.

Gdy jednak mierzymy czas za pomocą precyzyjnych urządzeń pomiarowych, uzyskujemy czas bezwzględny, czas znany fizyce, matematyce i logice. Jest to czas, któremu musimy się podporządkować, choć jest on nam, jako ludziom, obcy. Chociaż bowiem zamieniliśmy czas zimy i lata na czas zegarka – nie jesteśmy zdolni odczuć zmiany czasu rzędu, powiedzmy, dziesiątych części sekundy. W różny zatem sposób doświadczamy czasowości, posługując się raz wyobraźnią, raz przypominaniem czy obserwacją, a innym jeszcze razem logiką⁴. Czy wszystkie te doświadczenia dotyczą jednego i tego samego czasu?

To, że za każdym razem jesteśmy skłonni dostrzegać czasowe i przestrzenne uwarunkowania naszych doświadczeń skłoniło Kanta do uznania czasu za obiektywny sposób, w jaki intelekt poznaje, czyli segreguje doświadczenie. Immanuel Kant określił więc czas i przestrzeń jako przynależne intelektowi narzędzia poznania, jako wrodzone formy naoczności. On sam żył już w epoce instrumentów dokładnie odmierzających czas, w epoce zegarków i obliczeń matematycznych, sugerujących jego nieodwracalność i równoodcinkowość. Kant zachował ideę niezmienności czasu właśnie jako miary zmian, miary, której źródło tkwi w umyśle. Zarówno czas, jak i przestrzeń są wedle Kanta niezmiennie w swojej strukturze; to, co nazywamy czasem, jest tym właśnie nie ze względu na nasze upodobania, ale niezmiennie prawa logiki umiejscowione w umyśle. Podobnie jest z umiejscowieniem przedmiotów, czyli przestrzeni. Prawa przestrzeni jako prawa geometryczne istnieją w naszym umyśle i z koniecznością rządzą intelektualną interpretacją danych zmysłowych, czyli postrzeganiem. Skoro poznajemy zawsze za pomocą czasoprzestrzennej siatki pojęciowej, to obiektywność czasu jest utrzymana na równi z założeniem, że wszyscy ludzie odczytują świat poprzez te właśnie stosunki

³ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, ks. XI, r. 20.

⁴ Por. definicję czasu Z. Augustynka (w:) idem, *Własności czasu*, Warszawa 1970, s. 11.

przestrzennoczasowe. Gdy tylko posługujemy się intelektem, przedmiot naszego poznania z konieczności ukazuje się nam poprzez siatkę zależności czasowych lub przestrzennych.

Oczywiście jednostajność czy równoodcinkowość czasu wiąże się z używaną dotychczas w matematyce skalą geometryczną; wprowadzenie skali logarytmicznej, stosowanej np. do mierzenia zmian zachodzących w przestrzeni międzyplanetarnej, przyniosło zmianę w pojmowaniu czasu jako miernika. Nawet jednak przyjmując model czasu odmierzanego w elektronicznych instrumentach pomiarowych, opartych na skali logarytmicznej, otrzymujemy czas skrupulatnie poszatowany, czas setnych i tysięcznych sekundy – czas, którego nie odmierzy nawet mrugnięcie powiek.

Wszelkie rzeczy, zdarzenia czy procesy noszą znamię wcześniejszości lub późniejszości wobec siebie. Czy jednak kategoria czasu, *a priori* przysługująca wszelkiej rzeczy, wewnętrznemu, a pośrednio i zewnętrznemu doświadczeniu, może być rozumiana w oderwaniu od samego przeżywania, wewnętrznego doświadczenia?

Czy nie jest tak, że każdy wewnętrzny akt przedstawiający czy to teraźniejszy, czy to odnoszący się do przeszłości, poprzez swój charakter czasowy konstituuje „obiektywność” czasu? Zdaje się, że to właśnie miał na myśli E. Husserl pisząc *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*⁵. Czas wewnętrzny, o którym mówił Husserl – czas przeżywany – rodzi się w wyobraźni. Wyobraźnia każdemu spostrzeżeniu i przypomnieniu przyporządkowuje szereg powtórzeń, czasowych ujęć, dzięki którym przedmiot spostrzeżenia zachowuje swoją tożsamość, jak ma to miejsce np. w przypadku melodii. *Kontinuum predat i retencji* pozwala nam zachować ciągłość doświadczenia, dostrzec relacje pomiędzy krótkotrwałymi zdarzeniami, jakimi w tym wypadku byłyby pojedyncze dźwięki. „Dopiero dzięki temu, że występuje owa szczególna modyfikacja, że każde wrażenie dźwiękowe, gdy znika już wytwarzający je bodziec, samo budzi podobne przedstawienie wyposażone w określenie czasowe, które ustawicznie się zmienia – może dojść do przedstawienia melodii, w której poszczególne dźwięki mają określone miejsce i określone miary czasowe”⁶.

⁵ E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

⁶ Ibidem, s. 9.

Zarówno Kant, jak i Husserl, w ujęciu czasu i przestrzeni przyjmują za podstawę rozważań jednostajność i liniowość czasu. Czy jednak nie mamy w naszych doświadczeniach do czynienia z czasem bardziej plastycznym, podatnym na zmiany? Przy wielowymiarowości dzisiejszego życia prostolinijność czasu wydaje się co najmniej nieestosowna. Czas i przestrzeń modyfikują swoje znaczenie dzięki urządzeniom przekątnikowym; obraz telewizyjny, przekazywany za pośrednictwem satelity znajduje się jednocześnie w różnych miejscach o różnych czasach lokalnych; lecąc samolotem z półkuli północnej na półkulę południową „cofamy czas”. Te zdarzenia nie podważają co prawda jednostajności i nieodwracalności fizycznego czasu, ale konstytuują umowny, a więc zmienny jego charakter, przez co zmieniają znaczenie pojęcia czasu. Istnieją jednak zdarzenia podważające własność nieodwracalności fizycznego czasu. Zdarzeniem takim stała się np. prędkość lotu rakiety kosmicznej czy teoria „zapętlenia czasu”. Doświadczenie czasu może przebiegać na kilka sposobów: za pośrednictwem urządzeń, jak odbywa się to w laboratoriach, oraz poprzez spontaniczne przeżycie. Czas mierzony i czas przeżywany to dwa różne zjawiska; niemniej jedno bez drugiego nie mogłoby istnieć. Czas przesyłania bodźca słuchowego, czas zegarka i zegara słonecznego istnieją wyłącznie w relacji do czasu wewnętrznego, do czasu przeżycia.

PRZEŻYCIE

Czym zatem jest przeżycie? Zakładać ono milcząco podział na „serce” i „rozum”, na analityczny, niewzruszony intelekt, oraz uczucie, nie poddające się z kolei analizie. Przeżycie miałoby być tu owym niedostępnym rozumowi doświadczeniem, w którym górę bierze uczucie, i w którym brak intelektualnych działań kontrolujących powoduje często niemożność odróżnienia podmiotu od przedmiotu doświadczenia. Cechuje je również szczególna bezpośredniość. Przeżycie zdaje się niewerbalizowalne, niekontrolowalne i często nie do końca uświadomione. Świadomość przeżywania ogranicza bowiem często uśpienie władzy intelektu⁷. Żeby jednak nie sprowadzić przeżycia do doświadczenia czysto zmysłowego i mało wartościowego poznawczo, musimy pamiętać, że założony na początku podział władz może być mylący. Co prawda przeżycie jako wewnętrzne

⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęścia pojęć*, Warszawa 1976, s. 365–356, 369, oraz H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

doświadczenie jest często niewypowiadalne i nie daje się opisać w sposób logiczny ani wyjaśnić w kategoriach rozumowych, jednak w większości opisów przeżyciu towarzyszy świadomość przeżywania. Przeżycie jest niewątpliwie podobne do snu czy marzenia sennego, może mieć również charakter zbliżony do szalu czy uniesienia, w którym podmiot podporządkowany jest w swoich doznaniach jakiejś zewnętrznej wobec niego sile, jednak zakłada ono również autorefleksję podmiotu. Przeżycie zakłada nie tyle nieobecność intelektu, co osłabienie jego roli. Różni się ono niewątpliwie od stanów niepoczytalności, choć może być do nich bardzo podobne. Właśnie owo podobieństwo stanowi jedną z wartości przeżycia jako doświadczenia życia. Przeżycie staje się autentyczne dzięki temu właśnie, że znajduje się na granicy świadomości, rozumności czy tzw. stanu normalnego. Jest ono jednostkowym (indywidualnym) doświadczeniem, o zasadniczym znaczeniu dla podmiotu. Jako takie dokonuje się w czasie, ale jest również tego czasu zaprzeczeniem.

Jednym z rodzajów przeżycia, o jakim będzie tu mowa, jest przeżycie estetyczne. W swoim trwaniu łączy ono czas wewnętrzny, świadomość doświadczania czasu z czasem zewnętrznym, przekształcając jeden i poddając się władzy drugiego. Bywa, że przeżycie estetyczne wchłania w siebie czas dzieła sztuki, który staje się wówczas wewnętrznym czasem podmiotu, lub odwrotnie – dzieło trwa tyle, ile czasu poświęca mu odbiorca, dłużej lub krócej niż jego wykonanie lub materialne podłoże. Przeżycie estetyczne, jako szczególnego rodzaju przeżycie (świadomy moment życia i doświadczenie zmiany), daje nam szczególną możliwość studiowania przepływu czasu. Czas objawia się w przeżyciu estetycznym nie tylko jako diachroniczny przebieg zdarzeń, ale również jako rozpostarcie, pajęczyna sensów i wpływów, przyczyn i skutków, podążania i cofania się. Każde przeżycie estetyczne jest przekraczaniem założonego przez siebie pojęcia czasu.

Fragmentaryzacja jako doświadczenie epoki przyniosła również przeżyciu nową rolę – rolę atomu życia wewnętrznego. Jako takie przeżycie jest konstytuanta nie tylko czasu, ale również samej świadomości, a w dalszej konsekwencji nie poddaje się analizie.

Czym różni się przeżycie jako takie od przeżycia estetycznego? Jakie charakterystyczne elementy czy właściwości można by wyróżnić jako cechujące wyłącznie przeżycie estetyczne? Dla wielu filozofów w przeżyciu estetycznym konieczne musi pojawić się sąd jako jego konsekwencja. Sąd estetyczny, ocena czy też, jak chce R. Ingarden, ujawnienie się

wartości estetycznych⁸. Dla tych myślicieli przeżycie estetyczne pełni funkcję służebną wobec celu, jakim jest np. ujawnienie się wartości. Dla innych jest ono wartością samą w sobie; kontemplacyjno-kreatywne, jak chciałby R. Ingarden, lub po kantowsku mierzące siłę intelektu z cudem natury⁹. Przeżycie estetyczne jest wartościowe jako emocjonalny fajerwerk, zatopienie we własnej świadomości, odczucie jedności bytu; podobnie jak doświadczenie mistyczne, zapewnia ono najwyższe skupienie wewnętrzne i jednocześnie wyprowadza poza to jednostkowe doświadczenie. W przeżyciu estetycznym mamy do czynienia z dziełem jako lustrem, w którym naraz ukazuje się nam cały świat. Przeżycie estetyczne charakteryzuje jednak pewna sprzeczność wewnętrzna: z jednej strony poczucie jedności, utożsamienie z przedmiotem przeżycia, zaś z drugiej strony dystans – obcość, świadomość oddzielenia jako główne konstytuanty tej sytuacji. Owa niezgodność, ambiwalencja – charakterystyczna również dla przywoływanego dziś z entuzjazmem uczucia wzniosłości – pojawia się w opisie przeżycia estetycznego u takich autorów, jak J.F. Lyotard czy T. Adorno¹⁰. Dla tego ostatniego przeżycie estetyczne rozumiane jako wstrząs, tragiczne odczucie obcości, prowadzi do uświadomienia sobie współczesnego stanu sztuki jako odbicia powszechnego stanu świadomości. Lyotard nie przekonuje nas do społecznej roli przeżycia, podkreślając za to odnowicielski charakter kategorii wzniosłości w przeżyciu estetycznym, jako uwalniającej od kategorii czasu i przestrzeni.

CZAS DZIEŁA SZTUKI

Czas i przestrzeń stanowią i stanowiły bardzo istotne kategorie w estetyce i teorii sztuki począwszy od XVIII-wiecznego (por. Lessing) podziału na sztuki czasowe i przestrzenne, kiedy to fizyczny wymiar dzieła sztuki: obrazu, rzeźby czy dźwięków melodii, stanowił o przynależności do jednej z tych grup, poprzez kryzys sztuki i odwołanie się do samych kategorii czasu i przestrzeni jako będących pozostałością po dziele.

⁸ Por. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

⁹ „Czasem stawiam sobie pytanie, czy najwyższe formy wzruszenia estetycznego nie polegają po prostu na dogłębnym zrozumieniu tego, co zostało stworzone” (A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, tłum. K. Wojciechowska, Warszawa 1973, s. 219); por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964, ks. II, r. 28, s. 162–163.

¹⁰ Por. T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974 oraz J.F. Lyotard, *The Inhuman*, London 1990, s. 116.

J.F.Lyotard zauważa, że kryzys sztuki odwołuje się w znacznej mierze do tychże kategorii i ich znaczenia dla dzieła sztuki: (...) *this crisis [of art – M.S.], which bears on the condition of space and time (with its two expressions: modern – there no longer remains anything but space and time; and postmodern – we no longer even have space and time left*¹¹.

Dzieło sztuki z definicji konstryuuje się w czasie lub ze względu na czas. Czas i przestrzeń swojego trwania zamienia ono na czas funkcjonowania jako znak. W sferze odniesień i przywołań uwalnia się od kontroli godzin i lat. Niewymierność dzieła – w kategoriach czasu i przestrzeni – staje się jego własną miarą. Dzieło jest, jak mówi T. Adorno, *transcendencją chwilowości*, i jako takie osadzone jest w czasie co najmniej trzy razy: po pierwsze w procesie twórczym, po drugie w swojej postaci – obrazie, wykonaniu muzycznym czy rysunku – oraz po trzecie, w przeżyciu estetycznym. Wszystkie te momenty czasowe dzieło przekracza będąc sobą, dziełem sztuki właśnie. Dla Kanta owa projekcja czasu dzieła wynika ze sposobu funkcjonowania naszego umysłu, a więc wyobraźni, dla Husserla z przeżyciowego charakteru wspomnień; w każdym z tych przypadków sztuka korzysta z czasu zarazem go przekształcając.

W. Benjamin posługuje się pojęciem *aury*¹², które samo w sobie zawiera już odniesienie do czasu, stosując je do znamion czasu w dziełach sztuki. Aura dzieła sztuki to jego odniesienie do czasu, osadzenie w kontekście; pojęcie aury można by porównać do czaru, nastroju dzieła, który wynika z dobrze znanych odbiorcy jego walorów. *Auratyczne* dzieło sztuki w magiczny sposób zawiera w sobie czas – w przeciwieństwie do sztuki technologicznej, nowoczesnej, w której kategorii czasu i przestrzeni ulegają podważeniu, a przez to zagubiony zostaje ich wzajemny stosunek. Aura, jako kategoria filozoficzno-estetyczna, odnosi się zarówno do dzieła, jego immanentnych cech, kształtu nadanego mu przez artystę, jak również do odbiorcy i sposobu recepcji dzieła. Osadzenie w czasie, uwikłanie w miejsce i czas, relacje przestrzeni i relacje następstwa, są tym, co odróżnia dzieła powstałe do końca XIX w. od dzieł późniejszych. Erica Jong w jednym z wierszy pisze:

¹¹ J.F. Lyotard, op. cit., s. 116: „(...) ten kryzys, który zasadza się na kondycji czasu i przestrzeni (z jego dwiema wykładniami: nowoczesną – jedyne, co nam pozostało to kategorie czasu i przestrzeni – i ponowoczesną – zostaliśmy pozbawieni nawet kategorii czasu i przestrzeni)” – tłum. M.S.

¹² Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orlowski, J. Sikorski, Warszawa 1975.

Siedzę w czarnym skórzanym fotelu
rozmyślając nad pióropuszem dymu unoszącym się
w powietrzu,
przewracając kartki swego życia
jakby to była książka z wierszami,
przerzucając
przeszłość i przyszłość. (...) ¹³.

Problem zaniku aury dzieła sztuki, lub inaczej problem zaniku dzieła sztuki jako *res facta* (rzecz dokonana – w czasie), pojawienie się dzieł otwartych, będących jedynie przepisem na dzieło, stawia odbiorcę w dwuznacznej sytuacji. Sztuka współczesna, która obywateli się bez kategorii czasu i przestrzeni lub przynajmniej zakłada wobec nich dystans, podważa tym samym, jak się wydaje, istotność przeżycia estetycznego jako przeżycia czasu dzieła sztuki.

CZAS I PRZESTRZEŃ MUZYCZNA

Czas dzieła sztuki płynie szybciej jeszcze niż czas człowieka, szybciej, bo może pozwolić sobie na synkopy i aksagi, a więc omijać niektóre wartości czasowe. Pozornie poddaje się on konwencji czasu, ale faktycznie, jak ma to miejsce w muzycznym dziele sztuki, drwi z jednej z niewielu uzgodnionych cech przebiegu czasowego – jednostajności. Trzeba jasno powiedzieć, że ani oznaczenia tempa typu 3/4, 3/8, allegro, $MM=120$, ani logarytmiczne skale czasowe, ani tym bardziej tempo rubato, nie dadzą sobie rady z opisem choćby jednego bluesa czy góralskiej nuty. Wydaje się, o ile taki podział jest uprawomocniony, że czas muzyczny jest o wiele bardziej zbliżony do czasu ludzkiego, czasu subiektywnego przeżywania, niż do czasu, o jakim mówi fizyka.

Muzyka była tą sztuką, której trudno było przypisać ewidentnie przestrzenny charakter i która zyskała miano sztuki czasowej, ze względu na istotny aspekt trwania w czasie. Owo trwanie w czasie i przemijanie w czasie zarazem wyznaczało i wyznacza niezwykłość muzycznego dzieła sztuki. Pieśń czy symfonia nie tylko trwa w określonym czasie, ale jednocześnie trwając przekształca ów czas, zmienia jego prostolinijne wymiary w subiektywnie postrzegane zjawiska nachodzenia na siebie i wpływania, tego, co teoretycznie napotyka siebie jedynie w porządku liniowym. (Mam tu na myśli chociażby fugę, która opiera się na prze-

¹³ E. Jong, „Aura”, tłum., *Fraza* 1996, nr 14, s. 18.

strzennym słyszeniu podobieństw i różnic poszczególnych odcinków muzycznych, tematów fugi; polifonia właśnie jako swobodne, niezależne prowadzenie głosów, tworzy przy okazji siatkę czasowo na siebie nachodzących dźwięków w relacjach wysokości, rytmu i podobieństwa, nie da się zatem słuchać np. fugi nie uprzytomniając sobie przestrzennych relacji pomiędzy tematami.)

Relacje czasowe i ich przekształcanie w muzyce interesowały wielu kompozytorów XX wieku. Dobrym przykładem mogliby być Charles Ives lub Bohumil Haba, Xenakis czy Ligeti. John Cage – jeden z bardziej znanych kompozytorów amerykańskich – poświęcił większą część swojego życia i zarazem twórczości muzycznej na zmagania z czasem. Uznając czas trwania za najistotniejszą własność dźwięku¹⁴, Cage skupił się na komponowaniu właśnie zależności czasowych pomiędzy dźwiękami czy całościami muzycznymi. Komponował struktury czasowe na głos, fortepian czy inny solowy instrument. Graficzne partytury Cage'a są przykładem traktowania materiału muzycznego (zminimalizowanego lub traktowanego bardzo wybiórczo) nieomal jako pretekstu do stwarzania zależności i relacji czasowych pomiędzy nimi. Jego zainteresowanie czasem, interwałami pomiędzy częściami tekstu, poszczególnymi dźwiękami czy słowami widoczne jest już w tytułach kompozycji takich, jak *45' dla prelegenta* czy *34'46,76" dla dwóch pianistów*. Zakomponowywanie struktury czasowej było interesujące dla Cage'a jedynie wówczas, gdy mógł bawić się zestawianiem poszczególnych części, losowo wybierać zestawy brzmień i ich następstwo. Twórczość Cage'a jest wyjątkowa nie tylko z punktu widzenia utworów nowatorsko wykorzystujących instrumenty, brzmienia muzyczne czy rewolucjonizujących samo pojęcie struktury muzycznej (zastępujące do pewnego stopnia pojęcie formy), ale właśnie ze względu na brak przywiązania do materiału muzycznego i wypowiedanie się za pośrednictwem dowolnego tworzywa: tekstu, obrazu, happeningu, dźwięku czy nawet ciszy, powiązanych we wzajemne relacje czasowe.

Czas, o którym mówimy w odniesieniu do muzyki jest bardziej zbliżony do przestrzeni niż moglibyśmy przypuszczać. Aspekt słyszenia, o którym mówił Husserl – słyszenia jak gdyby pogłosu dźwięku, zapamiętanej charakterystyki muzycznej, architektoniczne podejście do rozgrywających się dźwięków, pozwala nam śledzić skądinąd niezrozumiałą

¹⁴ Por. J. Cage, „W obronie Erika Satie”, tłum. D. Janowska, J. Kutnik, *Literatura na Świecie* 1996, nr 1–2, s. 38.

przebieg fugi lub preludium chorałowego. Dobrym przykładem nierozdzielności czasu i przestrzeni jako aspektów naszej percepcji mogą być również preludia Chopina, tak chętnie poddawane przeróbkom jazzowym m.in. przez Adama Makowicza, Andrzeja Jagodzińskiego, Lesława Możdżera czy Gerry Mulligana. *Preludia op. 28 F. Chopina*, bo te mam na myśli, są utworami krótkimi, na które składa się z reguły kilka okresów muzycznych o szybkim i nieskomplikowanym przebiegu, o zaawansowanej harmonii i trudnym interpretacyjnie charakterze rytmicznym. Preludia te są tak zbudowane, że minimalna ilość nut oddaje maksymalne napięcie muzyczne. W jazzowych interpretacjach Chopina uproszczenie fortepianowej faktury, wprowadzenie powtórzeń, wiąże się z utratą walorów estetycznych utworu. Trudność aranżacyjna preludiów i mazurków polega tu na możliwości zagubienia przestrzennych walorów utworu, w którym w trakcie przebiegu dostrzegamy nie tylko poszczególne dźwięki, ich następstwa, ale zatrzymujemy się, niejako przerywając przebieg czasowy, by kontemplować napięcia harmoniczne pomiędzy tonami. Dostrzegamy w sposób instynktowny harmoniczną warstwę utworu, która kształtuje jego sferę przestrzenną.

Przestrzeń muzyczna, stereofonia, kwadrofonia, fala dźwiękowa i akustyka sal koncertowych, są to zjawiska na granicy sztuki i jej ekspozycji. Przestrzeń muzyczna rozumiana jest jako całość jakości muzycznych i towarzyszących muzyce, a więc nie tylko fizycznie jako pole fal dźwiękowych, wytwarzanych przez źródło dźwięku, ale również jako całość zjawisk wpływających na odbiór muzyki. Przestrzeń muzyczna to metafora określająca wszystko to, co związane jest z muzyką, a często także naturalne dźwięki spotykane w danym środowisku, które mogą służyć za inspirację artyście, a na pewno wpływają na jego wrażliwość muzyczną. Przestrzeń muzyczną kształtują cisza i szmery w muzyce J. Cage'a, współobecność wiatru w nutach góralskich, fal morskich w przypadku pieśni rybackich itd. Zjawisko *lift-up-over sounding*, które, jak mówi S. Feld, (...) *is a spacial-acoustic metaphor, a visual image set in sonic form and sonic form set in visual imagery*¹⁵, opisuje wzajemne przenikanie się tła muzycznego, dźwięków dżungli, ze świadomie podjętym wątkiem muzycznym. Tak jak członkowie społeczności Kaluli przyzwyczaili się śpiewać i mówić na tle dźwięków lasu, mieszkańcy Laplandii, tradycyjnie

¹⁵ S. Feld, „Aesthetics as Iconity” (w:) *Music Grooves*, Chicago 1994, s. 114: „(...) jest przestrzenną metaforą; obrazem zamkniętym w formie dźwiękowej i dźwiękową formą przybliżoną w kształt” – tłum. M.S.

zajmujący się wypasem reniferów, w swoich pieśniach zwanych *yoik*, śpiewanych na wolnym powietrzu, wyrażają i opisują swoje środowisko, na równi ze zwierzętami i przyrodą. Naśladowanie dźwięków wydawanych przez zwierzęta często spotykane jest w kulturach pasterskich; mongolskie pieśni śpiewane na koniu, na wolnym powietrzu, współlistnieją, wybrzmiewają w wyciu wiatru, przez co współtworzą przestrzeń muzyczną.

Zjawiska muzyczne być może gwałtowniej niż inne zjawiska sztuki odzwierciedlają przenikanie się i wzajemne relacje czasu i przestrzeni. Ekomuzykologia jako dziedzina podkreślająca zjawiska przestrzenności i czasowości naturalnego środowiska kultury muzycznej może być tego wspaniałym przykładem. Zwraca ona uwagę na przestrzenny wymiar dźwięku, jego brzmieniowe i strukturalne aspekty w kontekście naturalnego środowiska, jak również w szerszym kontekście całości zjawisk wykreowanych przez człowieka; osadza muzykę i muzyczne dzieło sztuki w środowisku naturalnym. Postuluje także świadomość związków czasu i przestrzeni, wzajemnego wpływu przyrody i człowieka, świadomość ignorowanych do tej pory fizycznych własności dźwięków, ich przestrzennego rozmieszczenia¹⁶. Ekomuzykologia podkreśla więc znaczenie zmysłowych aspektów dźwięku, takich jak brzmienie, faktura, nośność i wreszcie jego przestrzenność. Silnie obecne dawniej w estetyce i filozofii zachodniej założenie, że sztuka i proces twórczy mogą być rozumiane jedynie w kategoriach materii i formy, czasu i przestrzeni, przybiera tu inną postać¹⁷. Czym innym staje się materia, czym innym przestrzeń muzyczna. Przestrzeń teoretyczna (relacje wertykalne i horyzontalne, czyli homofonia i polifonia) przenika się z przestrzenią geometryczną, własności fizyczne mieszają się z własnościami semiotycznymi. *What is presented in contemporary music is a temporality of sound-events, accepting anachrony or parachrony, rather than a diachrony*¹⁸. Nowe rozumienie czasu, rytmu, miary, które pojawiło się we współczesnych utworach muzycznych kompozytorów, takich jak J. Cage, D. Tudor, M. Kagel czy S. Reich wykorzystuje różne rozumienie tych kategorii dla uzyskania nowych efektów (np. 4:33, *Water Music* J. Cage'a, *Mikrostruktury* B. Schaffera). Wyzwolenie rytmu i czasu muzycznego lub jeszcze inaczej:

¹⁶ Por. M.A. Harley, *Notes on Music Ecology as New Research Paradigm*, Internet 1996, s. 1.

¹⁷ Por. J.F. Lyotard, op. cit., s. 138.

¹⁸ Ibidem, s. 173: „To, co przedstawione we współczesnej muzyce, to czasowość zdarzeń dźwiękowych; akceptownie anachroniczności lub wieloczasowości zresztą, raczej niż diachronii”. – tłum. M.S.

oparcie utworów muzycznych, struktury muzycznej na innym rozumieniu czasu i przestrzeni otwiera muzykę, sztukę na rzeczywistość, na przyrodę, na świat.

KONWENCJE PRZEŻYWANIA

Konwencje przeżywania czasu to nic innego jak struktury, które odkrywamy (tworzymy?) śledząc sposoby jego przedstawiania. Konwencje to umowne schematy, w które przeżycie jako doświadczenie czasu bywało i do dziś jest zaopatrywane. Przeżycie, czyli bezpośrednie i autentyczne doświadczenie, które odnosi się albo do wnętrza, albo zewnątrz podmiotu. Przeżycie rozumiane być może jako *prze-życie*, czyli pokonanie śmierci, jako intensywne doświadczenie zmysłowe, doświadczenie ponadzmysłowe, lub też łączące oba rodzaje doświadczeń w jedno – przeżycie estetyczne powodowane zmysłowym doświadczeniem barw czy dźwięków oraz przeżycie mistyczne lub wspomnieniowe, mające odwołanie do zmysłów, ale w sposób pośredni za pomocą wspomnień lub wizji. Cechami charakteryzującymi różnego rodzaju przeżycia jest przede wszystkim bezpośredniość doznań, bezpośredniość bliska lub równa bezpośredniości doznania zmysłowego. W przeżyciu często następuje uobecnienie tego, co pozornie lub zmysłowo nieobecne. Taki charakter mają przeżycia mistyczne, często zawierające element przeniesienia w inne miejsce lub inną postać. Stąd przeżycie jest często porównywane do przekroczenia, transgresji czy odwrócenia ról. Bywa rozumiane jako przekroczenie i wyzwoleń się z życia; pokonanie i ocalenie zarazem, bycie wewnątrz i wydobywanie się z tej sytuacji. Mając własny wymiar czasoprzestrzenny, przeżycie jest nie tylko procesem, rozgrywającym się w czasie. Jest ono przekraczaniem czasu.

Konwencje, jakie napotykamy śledząc przykładowe opisy i analizy dotyczące przeżycia zawierają powtarzające się składowe, często podkreślane w opisach, swego rodzaju dramaturgię opartą na elementach:

- poddania,
- wczucia,
- utożsamienia, zjednoczenia,
- zatracenia, zatopienia,
- możliwości zanegowania własnego „ja”,
- spełnienia, napełnienia (przeżycia mistyczne).

PRZESTRZEŃ CZASU

Choć zwykliśmy oddzielać czas od przestrzeni, jako odnoszące się do innych jakości, relacji czy danych, te dwie sfery są ze sobą nierozzerwalnie związane. P. Klee zamieścił w swoich uwagach o malarstwie znamienne spostrzeżenie: *Przestrzeń bowiem także jest kategorią czasu*¹⁹.

W świetle tego, co udało mi się do tej pory powiedzieć, czas jest nie tyle sposobem poznawania rzeczywistości, co sposobem jej przeżywania. Czas i teraźniejszość są skażone przeszłością, którą w sobie noszą, zaś przeszłość zapowiada każdym swoim gestem je obie, jak mówi T.S. Eliot w *Ziemi Jałowej*. Pozorność podziałów na trzy fazy, przeszłą, teraźniejszą i przyszłą, odsłaniała się zawsze w snach, wyobrażeniach i przywidzeniach, które choć relegowane w magiczną sferę życia, nie dają się nigdy do końca zagłuszyć. Świadomość boskiej perspektywy, w której cały czas i wszystko, cokolwiek dzieje się na świecie, dokonało się już w chwili wypowiedzenia *fiat*; dla Boga przyszłość jest zawsze już dana²⁰, dodatkowo podważa wiarygodność czasu jako jednostajnej, obiektywnej miary rzeczy. Zakładaną absolutność, nieodwracalność i powszechną świadomość czasu (kto by wierzył Indianom Hopi w ich pozbawiony czasowników świat) podważa jednostkowe doświadczenie; ono zaś wyznacza nasz sposób myślenia.

ANEKS

Ceremonia przejścia australijskich Aborygenów. Dramatyzm przeżywania zasadza się z reguły na włączeniu kilku niezbędnych elementów ryzyka do całości tego, co nazywamy przeżyciem. Pośród australijskich Aborygenów, w ceremonii przejścia, czyli wtajemniczenia, w której udział biorą ośmioletni chłopcy, cała wioska zgromadzona dokoła kandydatów na pełnoprawnych obywateli, na umówiony znak zaczyna wydawać z siebie dźwięki podobne do szmeru wiatru lub wycia wilków; dźwięki wzmagają się wywołując strach w sercach chłopców, którzy nie wiedzą, co może ich czekać. Gdy przerażenie osiąga swoje apogeum, dźwięk nagle ucicha i następuje koniec ceremonii. Nic więcej się nie dzieje, chłopcy nie przechodzą prób sprawności, męstwa czy wytrwałości.

¹⁹ P. Klee, „Wyznanie twórcy” (w:) E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce*, Warszawa 1963, s. 297.

²⁰ Por. J.F. Lyotard, op. cit., s. 60.

Ta jedyna próba odwagi, ściśle kontrolowana w każdym momencie swojego przebiegu, jest wystarczającym przeżyciem dla przyszłych wojowników, mężów i ojców. Jest ona symbolem przeżycia w ogóle; posiada bowiem wszelkie strukturalne cechy przeżycia, takie jak alienacja, strach, bezsilność, poddanie się biegowi wydarzeń i wreszcie moment ocalenia. W ciągu 20 minut trwania ceremonii jej bohaterowie mają wrażenie, że to nigdy się nie skończy, każda sekunda przedłuża ich katusze o niezliczone przerażone myśli, w końcu, kiedy wszystkie krzyki i wycia ucichają, nie mogą uwierzyć w to, że żyją, teraz znają już wszystkie uczucia, jakich doznaje mężczyzna, rozumieją, co znaczy strach i jak można go pokonać. Wdzięczni za niespodziewane ocalenie, myślą, że już nigdy nie dadzą się tak zastraszyć i oczywiście są w błędzie.

Ten, który przeżył. Przyjrzyjmy się analizie przeżycia E. Canettiego w jego książce *Masa i władza*. Moment przeżycia definiuje Canetti jako moment władzy nad śmiercią i życiem. Dlaczego władzy, a nie łaski? Ten, który przeżył, wydaje się sam sobie nieśmiertelny. Był zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią i udało mu się powrócić do życia. Miałoby to dowodzić jego wyższości nad innymi, a było takich wielu, którym nie udało się tego dokonać. *Przeżycie* zawiera w sobie element pokonania zarówno życia i śmierci; moment znajdowania się ponad tym wyborem. Przeżycie ma jednak również charakter stygmatu. Ten, który przeżył jest już właściwie martwy, jak w *Murze* J.P. Sartre'a. Bycie po drugiej stronie jest równoznaczne z utratą wiary; stan po przejściu może być tylko iluzją życia.

Orfeusz i Eurydyka. Orfeusz schodzi do podziemnego królestwa Hadesu by pokonać śmierć i odzyskać Eurydykę. Mocą swej pieśni zamierza pokonać złe bestie i wymóc na bogach odzyskanie kobiety. Decyduje się na tak niebezpieczną podróż czerpiąc odwagę z wiary w pieśń. Pozwolono mu jednak zejść w świat umarłych i zabrać ze sobą ukochaną żonę po to tylko, by w jednej chwili rzuconym przez ramię miłosnym spojrzeniem zniweczył iluzję jej życia. Czym jest jednak śmierć Eurydyki wobec doświadczenia mocy pieśni, przeżycia ekstazy niemożliwej podróży w głąb nocy? Orfeusz i jego pieśń, pragnienie niemożliwego, pragnienie przekroczenia praw śmierci i odzyskania pięknej Eurydyki są właściwym tematem mitu. Tak jest na przykład w operze Ch.W. Glucka *Orfeo ed Euridice*. Przeżycie estetyczne, którego alegorią staje się najpierw pokonanie strzegących bram Hadesu potworów, a później spotkanie postaci Amora, opisują recytatywy i wspaniałe koloratury w akcie pierwszym

i drugim, podczas gdy w trzecim fiasko całej wyprawy nie jest już tak dramatycznie opisywane w muzyce. Pieśń rodzi się z cierpienia, z wzniosłego porwania się na niemożliwe – Eurydyka staje się symbolem tajemnicy sztuki, niewidzialnego, choć pożądanego jej oblicza²¹.

Oedipus Rex. Innym przeżyciem jest przeżycie Edypa pozbawionego losu wyrocznią bogów, któremu nic już nie może się przydarzyć (którego los się już wypełnił). Przeżycie, jakie spotyka Edypa, to objawienie mu jego losu, tajemnicy klątwy i zbrodni na rodzicach przez pozbawionego płci i niewidomego starca. Słowa wyroczni stają się wyrokiem dla niewinnego przecież, bo nieświadomego Edypa. W oratorium I. Strawińskiego *Oedipus Rex* padają one w języku martwym dla współczesnego odbiorcy (po łacinie); są czystą ekspresją objawienia. Prawda o winie i karze, która jej towarzyszy, staje się kwintesencją przeżycia króla Teb. Przeżycie, jakie ma tu miejsce, ma w sobie wiele z ceremoniału wybierania ofiary, opisanego dosadnie przez Girarda²². Istotą mitu staje się nie tyle wypełnienie losu, co przeżycie bohatera – Edypa, na które składa się objawienie prawdy i żądanie kary. Skandujący, dziki tłum (w maskach na twarzy), tak jak i Iokasta, żąda od króla poddania się losowi, poddania się władzy tłumowi i oddania własnego życia. Przeżycie Edypa to jego śmierć, śmierć króla.

²¹ Por. M. Blanchot, „Spojrzenie Orfeusza”, tłum. M.P. Markowski, *Literatura na Świecie* 1996, nr 10, s. 41.

²² R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1987.