

BARBARA SKARGA

Dwie formy czasu

Kiedy mówimy o związkach muzyki i filozofii, jeden z tematów narzuca się natychmiast, banalny, wielokrotnie podejmowany: muzyka i czas. Już św. Augustyn uważał, że kluczem do rozważań nad niepojętymi właściwościami czasu może być śpiew psalmu, podczas którego myśl wybiega wprzód ku następnym strofom, zachowując w pamięci te, które już uciekły w przeszłość. *Neque enim sicut nota cantatis notumve canticum audientis expectatione vocum futurarum, et memoria praeteritarum variatur adfectus, sensusque distenditur*¹.

Powiązanie muzyki i czasu ma charakter dwustronny. I tak ci, którzy pragną zgłębić strukturę dzieła muzycznego, jego tożsamości, nie mogą abstrahować od analizy sposobu jego trwania w czasie. Przykładem znana książka Ingardena. I odwrotnie, ci, którzy pasjonują się problemami czasu jako takiego, rzadko obchodzą się bez metafory muzyki, niekiedy poezji, lecz muzyka i poezja — to dwie siostry. Przy tym u niejednego filozofa muzyka występuje nie w postaci przykładu dobrze ilustrującego tok wyводу, lecz stanowi raczej podstawowy materiał doświadczalny. W muzyce tętni sam czas, jest ona więc nie tylko „przedmiotem trwającym w czasie”, jak pisał Ingarden, nie tylko „strukturą swoiście uorganizowanego quasi-czasu”, lecz sposobem przejawiania się czasu w jednej z najczystszych jego postaci. A zatem zwrócić się trzeba ku muzyce, by zrozumieć, czym jest czas. Tak było u Schopenhauera, Wagnera i trzeba powiedzieć, że nawet ci autorzy, którzy nie stawiali sprawy w tak radykalny sposób, dla których muzyka pozostaje jedynie metaforą, skłonni są tę metaforę traktować ze szczególną uwagą. Nie zapominajmy bowiem, że metafora to coś więcej niż ilustracja. Metafora jest, jak pisał Ricoeur, nośnikiem informacji, bogatszej niż rzeczywistość, ma zatem funkcje heurystyczne. Metafora rozszerza krąg odniesień².

Chciałabym zatem postawić dwa pytania. Pierwsze z nich dotyczyć by powinno natury owego związku między muzyką a czasem i jego źródłami. Jest to jednak pytanie metafizyczne, które wymaga specjalnych analiz i kompetencji nie tylko filozoficznych, lecz także muzykologicznych, których nie posiadam. Chcę więc je sformułować ostrożniej, pytając jedynie o pokrewieństwo koncepcji na temat czasu i muzyki. W tym krótkim artykule, gdzie nie ma miejsca na rozpatrzenie wielu zjawisk historycznych, mogę co najwyżej zasygnalizować kierunek, w jakim należałoby szukać na nie odpowiedzi. Odpowiedź ta zaczyna się rysować, gdy się tylko zastanowimy nad drugim pytaniem gnoseologicznej natury. Brzmi ono: co pozwala z siebie wydobyć muzyka traktowana jako metafora czasu?

Przeglądając światową literaturę możemy się przekonać, że muzyka mówi wiele,

bardzo wiele. Chodzi jednak o to, czy mówi prawdziwie, czy przez odniesienie do niej nasza wiedza o czasie pogłębia się i wzbogaca. Zapewne tak. Chcę jednak zwrócić uwagę, że nie jest to metafora jednoznaczna i że służyć może przeciwnym teoriom czasu. Należałoby ją zatem traktować z wielką ostrożnością. Ów fakt wieloznaczności ma jednak wielką wagę, to on właśnie może nam pomóc w wyznaczeniu odpowiedzi na pierwsze pytanie. Z tego względu wydaje mi się rzeczą interesującą przedstawienie dwóch różnych teorii czasu. Jedną z nich stworzył Bergson, drugą młodszy od niego o pokolenie Gaston Bachelard.

W *Szkicu o bezpośrednich danych świadomości* Bergson pisze: „Czyste trwa- nie jest formą, jaką przyjmują następujące po sobie stany świadomości, kiedy Ja daje się unieść życiu, kiedy powstrzymuje się od ustalania przedziału między stanem terażniejszym a stanami przeszłymi. By trwać nie musi się ono roztopić we wrażeniu czy idei, która mija, gdyż przeciwnie, przestałoby wówczas trwać; i nie musi zapominać o stanach wcześniejszych; wystarczy, jeśli wspominając owe stany nie będzie je układało obok stanu aktualnego jak by punkt obok punktu, lecz je połączy organicznie tak, jak to bywa, gdy wspominamy jak gdyby stopione w jedną całość nuty melodii. Czyż nie można powiedzieć, że choć te nuty następują po sobie, my je spostrzegamy jak by jedne w drugich, i że całość ich jest porównywalna z istotą żyjącą, której części, choć różne, na skutek solidarnego współdziałania przenikają się wzajemnie”³. W jednym z późniejszych artykułów Bergson czyni taką znamiennej uwagę: „Gdy słuchamy melodii, mamy najczystsze wrażenie następstwa, jakie mieć możemy — wrażenia możliwe najbardziej oddalone od wrażenia jednoczesności, a przecież właśnie sama ciągłość melodii i niemożliwość jej rozłożenia wywierają na nas to wrażenie. Jeżeli dzielimy melodię na oddzielne nuty, na tyle ‚przed’ i ‚po’, ile nam się podoba, to znaczy, że wprowadzamy obrazy przestrzenne i następstwo nasycamy jednoczesnością. W przestrzeni i tylko w przestrzeni istnieje wyraźne rozróżnienie części w stosunku do siebie zewnętrznych”⁴. I w tym samym artykule znajdujemy takie słowa: „Słuchamy melodii dając się jej ponieść: czyż nie mamy wyraźnego postrzeżenia ruchu, który nie jest związany z poruszającym się przedmiotem, i zmiany, chociaż nie ma czegoś, co się zmienia? Ta zmiana wystarcza sobie sama, jest rzeczą samą. A mimo, że trwa jakiś czas, jest niepodzielna; gdyby melodia urwała się wcześniej, nie byłaby już tą samą masą dźwiękową, byłaby inną ale również niepodzielna”⁵.

Muzyka zatem daje nam doświadczenie zmiany jako takiej, a zmiana wyznacza strukturę czasu. Czas to zmienność i to zmienność tak jak melodia nieprzerwana, niepodzielna. Wszelkie próby jej rozbicia na kolejne fazy, na to, co było przedtem, i co będzie potem jest już zabiegiem abstrakcyjnym. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość stapiają się z sobą. Czas jest płynnością, wszelka zaś jego miara wymaga uprzestrzennienia, tj. narzucenia na ciągłość przestrzennej siatki. To przestrzeń dzieli, odróżnia, wyznacza sekwencje. „Niewątpliwie mamy tendencję, aby masę dźwiękową dzielić i wyobrażać sobie zamiast nieprzerwanego ciągu melodii zestaw oddzielnych nut. Ale dlaczego? Dlatego, że myślimy o nieciągłym szeregu wysiłków, jakie musielibyśmy podjąć, aby śpiewając bodaj w przybliżeniu odtworzyć usłyszane dźwięki i dlatego również, że nasze postrzeganie słuchowe przyzwyczało się do nasiąkania obrazami wzrokowymi. Słuchamy tedy melodii poprzez wizję, jaką miałby dyrygent patrzący na partyturę”⁶. Wystarczy jednak, jeżeli się od tych obrazów oderwiemy, jeżeli nie będziemy myśleć o nutach, klawiaturze, wówczas pozostanie nam czysta ciągła zmiana, sam czas.

Muzyka poucza nas zatem o ciągłości czasu, co stanowi o jego radykalnej różnicy z przestrzenią. Czas i przestrzeń nie stanowią pojęć równoległych, czas nie

może być uznany za czwarty wymiar przestrzeni, jak tego dowodzi teoria względności, ani za aprioryczną formę poznania, zgodnie z teoriami Kanta. Cała filozofia Bergsona jest budowana na tym przeciwstawieniu sobie czasu i przestrzeni. Nie będę się zatrzymywała nad tą kwestią, której wiele miejsca poświęciłam w mojej książce o Bergsonie⁷. Chcę tylko zaznaczyć, że czas, nie ten fizyczny, miarowy, wyznaczony biciem zegara, lecz konkretny, „w którym dokonuje się bez przerwy zupełne przetapianie całości”, jest naszym pierwotnym i fundamentalnym doświadczeniem⁸. Aby odróżnić ten rzeczywisty czas od czasu fizycznego Bergson nazwał go trwaniem.

Zastanówmy się teraz nieco dokładniej nad strukturą trwania. Uznanie bowiem jego ciągłości za własność podstawową powoduje, że stosunki między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością układa Bergson w swoisty sposób. Już w pierwszej przytoczonej wyżej cytacji zwrócił on uwagę, że kiedy słuchamy jakiejś melodii, nie możemy uchwycić jej sensu, o ile napływających tonów nie wiążemy z tymi, które już przebrzmiały. Słuchamy wszakże nie poszczególnych tonów, lecz utworu muzycznego w jego całości. Tony, które odeszły w przeszłość nie giną zupełnie, one trwają, one się zachowują. Jeżeli realne byłoby wyłącznie to, co jest teraz, to co się prezentuje w chwili aktualnej, gdyby przeszłość zniknęła zupełnie, świadomość ludzka rodziłaby się i umierała w tejże chwili. Czym zatem jest teraźniejszość? Oto uderzam w klawisz, słyszę ton, ale tego tonu już nie ma, jeszcze w pełni nie zabrzmiał, a już gdzieś znika. Tak by się na pozór wydawało. Doświadczenie świadczy o czymś innym: ten ton wciąż drga jeszcze w mojej świadomości. Moja uwaga nie straciła go, wciąż obejmuje go wraz z innymi, które następują. Trwanie zatem rozszerza się, staje się rozciągliwe, a gdy mijają nowe dźwięki, są one nadal żywe w mojej pamięci. I nie potrafię wyznaczyć dokładnie różnicy między tym, co stanowi dla mnie teraz, a co jest jedynie wspomnieniem. Wystarczy jednak, że na chwilę odwrócę uwagę, a to co było zapada się całkowicie w przeszłość. Muszę podjąć wysiłek, aby sobie to coś przypomnieć. Dopóki jednak moja uwaga koncentruje się na tym zdarzeniu, tej melodii, tym przeżyciu jako całości, są one dla mnie jakby ciągle teraz. I Bergson konkludował: „Nasza teraźniejszość staje się przeszłością, gdy przestajemy jej przypisywać aktualne znaczenie”⁹. Samo zaś trwanie jest stawaniem się, ale i zachowaniem, wpływem czasu i zawieszeniem upływu. W zależności od uwagi może się ono wydłużać i kurczyć, rozluźniać i skupiać, zmieniać swój rytm, ale zawsze jest ciągle i nie zna liczbowych podziałów.

Tu się już pojawia pierwsza poważna trudność w interpretacji Bergsonowskich myśli. Można bowiem by było przypuszczać, że na skutek takiej koncepcji trwania percepcja, która jest aktem aktualnym nie różni się jakościowo od wspomnienia. Wspomnienie, jak tego na ogół dowodzono w psychologii, mogłoby być uznane za percepcję słabszą. Bergson jednak przeciwstawił się stanowczo takiemu twierdzeniu. Między percepcją a wspomnieniem istnieje różnica radykalna, coś, co minęło ma bowiem określoną datę i nawet ożywione nie może się zaktualizować. Czas jest nieodwracalny. Przejście zatem od teraźniejszości do przeszłości wyrabuje przepaść między percepcją a pamięcią, sprawia, że się jakościowo różnią, nie są tym samym, ale przejście to jest płynne, bo taka jest natura czasu.

Czujemy się w tym miejscu nieco zakłopotani. Jak można pogodzić owe continuum czasowe z tą przepaścią, skokiem, dialektycznym przetworzeniem aktów świadomości? Bergson zdawał sobie sprawę z ewentualnych zarzutów i odpowiadał na nie. Cała trudność jego zdaniem wynika z faktu, że patrzymy zarówno na czas, jak i na nasze przeżycia, tak jakby przebiegały w przestrzeni. Przestrzenne widzenie należy tedy odrzucić. Percepcja nie jest matematycznym punktem w cza-

sie, ona trwa, podobnie jak trwa wspomnienie. Ich trwania pozwalają się im do siebie przybliżyć lub oddalić, występować niemal jednocześnie lub ustępować sobie wzajemnie. Istnieją momenty, gdy pamięć i percepcja stają się w naszej świadomości niemal nierozdzielne, gdy pamięć to, co przeszłe ściąga w jedną całość prawie aktualną, dokonując jakby syntezy terażniejszości i przeszłości. Chciałoby się powiedzieć, że następuje to w momentach wielkiego napięcia uwagi, właśnie wówczas, kiedy pragniemy uchwycić sens jakiejś bieżącej w czasie całości, np. wielkiej formy muzycznej.

Ale i następny punkt rozważań Bergsona może budzić wątpliwość. Co to bowiem znaczy, że przeszłość nie ginie. „Stan mojej duszy posuwając się naprzód gościńcem czasu nabrzmiewa ciągle tym trwaniem, które zbiera po drodze, tworzy niejako kulę śnieżną, narastającą samą z siebie. „Cała przeszłość idzie za nami w każdej chwili, wszystko cośmy czuli, myśleli, chcieli od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tam pochylone nad terażniejszością... Przeszłość narasta i zachowuje się nieograniczenie”¹⁰. Jeżeli jednak usuniemy metaforyczność i przetłumaczymy słowa Bergsona na język wydarzeń i zjawisk świata, stracą one swą enigmatyczność i zabrzmią dość przekonująco. Czym bowiem jest świat, jak nie wciąż zmieniającą się formą, której kształt niezmiennie zależy od każdego *novum*, ale także i całej przeszłości. Czym jesteśmy my sami, nasze życie, jak nie historią tego życia, wzbogacaną w każdej chwili przez nowe myśli, uczucia, wydarzenia powodujące i w nas przemiany. Każda rzecz nosi na sobie niezatarte piętno przeszłości.

Aby dowieść tej swojej tezy Bergson użył wielu różnych argumentów, które czerpał z psychiatrii jak i metafizyki podejmując także wielki problem istnienia. W rezultacie tych rozważań przeszłość zaczęła wyraźnie dominować nad terażniejszością. Stwierdził, że „nic nie jest mniej niż chwila obecna”¹¹. Można zatem powiedzieć, że w tej strukturze czasu, jaką mamy u Bergsona, istotnym staje się to, co było, a nie to, co jest, wspomnienie a nie percepcja, przeszłość a nie terażniejszość.

Jeszcze więcej interpretacyjnych kłopotów spotykamy, gdy się zwrócimy ku Bergsonowskiej koncepcji przyszłości. Trudno jest bowiem pogodzić tezę o absolutnej nowości niesionej przez przyszłość z tezą odrzucającą kategorycznie pojęcie nicości. Nie będę wnikać w te skomplikowane metafizyczne kwestie, którym sporo miejsca poświęciłam w mojej wyżej już cytowanej książce. Poprzestańmy więc na tym, że przyszłość dla Bergsona jest nie tylko *novum*, lecz także czymś nieprzewidywalnym, choć się umysł ludzki przed nieprzewidywalnością broni. Umysł chciałby uniknąć zaskoczenia, zaskoczenie bowiem zmniejsza szanse racjonalnego działania. Szuka zatem podstaw dla prognozowania przyszłości i znajduje je w tezie powszechnego determinizmu. Determinizm jednak dla Bergsona jest jedną z intelektualnych złud. Przewidywanie ma tylko tam szanse powodzenia, gdzie życie ogarnął automatyzm, gdzie spontaniczność życia została opanowana przez reguły postępowania. Bez wątpienia, grając grę możemy dokładnie wyznaczyć czas jej wykonania i wysokości dźwięków, które zabrzmią za chwilę. Ale w takim wypadku nie ma twórczości. Tymczasem rzeczywistość, pisał Bergson, „jest niepodzielnym i wszechobejmującym wzrostem, stopniową inwencją, trwaniem: jak rozciągający się balon elastyczny i przyjmujący w każdej chwili nieoczekiwane formy”¹². Tam, gdzie panuje realny czas, każdy moment przynosi coś innego zarówno dla życia ludzkiego, jak i przyrody. Pęd vitalny z samej swej natury jest dążeniem do zmiany, jest twórczością hamowaną jedynie przez ciężący ruch materii. „Czas jest tworzeniem albo niczym”¹³.

W tej koncepcji zmienia się też stosunek oddziaływania między przeszłością i przyszłością. Przeszłość przyszłości nie wyznacza, co najwyżej może naszkicować

jej zarys, który wypełnia się następnie zgoła nieoczekiwaną treścią. To raczej przyszłość oddziałuje na przeszłość, patrząc bowiem z punktu widzenia czegoś, co przed chwilą zaistniało, niektóre z ubiegłych wydarzeń zaczynają się rysować w nowym, innym niż dotychczas świetle. Patrzymy na przeszłość zawsze *ex post*, *ex post* staje się dla nas zrozumiała. I dla artysty, „który tworzy obraz, wydobywając go z głębi duszy, czas nie jest tylko dodatkiem. To nie odstęp, który można wydłużać i skracać, nie zmieniając treści. Trwanie jego pracy stanowi nieodłączną część jego pracy... Czas tworzenia stanowi jedność z tworzeniem samym. Jest to postęp myśli, zmieniającej się w miarę jak się ucieleśnia”¹⁴.

Reasumując, trwanie dla Bergsona jest „postępującą ciągłością”, która się wzbogaca, „nabrzmiwa” z każdą chwilą, a przez to nabiera wciąż nowego sensu. Zadzajmy więc teraz pytanie, co ta koncepcja trwania, która tylekroć odwoływała się do metafory muzyki, mówi o samej muzyce. O jakiej muzyce Bergson myśli, jak ją rozumie?

Nie ulega chyba wątpliwości, że to co dla Bergsona w utworze muzycznym jest istotne, to całościowe ukształtowanie formy, w której poszczególne dźwięki, jak i frazy stapiają się z sobą i w której każdy nowy motyw łączy się organicznie z przebrzmiałymi, otwierając wciąż jakby nową perspektywę całości. Ten proces trwa aż do ostatniego akordu. Dopiero wówczas rozumiemy sens muzycznego dzieła. Może nigdzie bardziej jak właśnie w muzyce nie doświadczamy owego wzajemnego uzależnienia różnych faz trwania i jego *continuum*. Podstawowym elementem formy jest więc właśnie owo *continuum* brzmień (może to być ruch melodyczny, ale nie wydaje się to konieczne), które pochłania i zachwyca przechodząc przez różne odcienie barw, potęgując lub osłabiając napięcie emocjonalne. Wewnętrzne zróżnicowanie form wyrazu nigdy jednak nie powoduje zerwania owej ciągłości dźwięków, które ewoluując zachowują jedność idei. Jaka muzyka służyła tu Bergsonowi za wzór? Zapewne neoromantyczna, ale także i impresjonistyczna. W tym miejscu odsyłam do jego własnych słów. Pisał on tak o Wagnerze: „Každy z nas czuje, że oto jesteśmy świadkami tragedii, która przekracza jakby sama siebie i która zawiera w sobie więcej jeszcze niż daje, że jest świadkiem *kroczącej ciągłości*, która udziela nam z siebie w różnych scenach dramatycznych jedynie nieciągłe etapy”¹⁵. I w innym miejscu: „Sygnalizowano mi, jak dalece muzyka pana Debussy i jego szkoły jest muzyką trwania, opiera się bowiem na melodii ciągłej, która towarzyszy i wyraża jedyny i nieprzerwany prąd dramatycznego wzruszenia. Czuję zresztą predylekcję instynktowną dla dzieła pana Debussy”¹⁶.

*

*

*

Przejdźmy obecnie do innego autora. Gaston Bachelard poświęcił problemowi czasu dwie książki: *L'intuition de l'instant* z 1932 roku oraz *La dialectique de la durée* z 1936. Wiele też uwag rozrzucił w licznych swych pracach, najczęściej nawiązując do Bergsona i nieustannie z nim dyskutując. Bergsonowski czas, o którym mówił, że jest jakby melodią pełną kolorytu, wdzięku i delikatności, wydawał mu się nierealny. Razem z Bachelardem porzucamy ów muzyczny błogostan, wkraczamy w samo centrum dramatu. Dramatyczny jest bowiem czas, w którym rzeczywisty jest tylko moment, jedno mgnienie. Cytując słowa Roupnela z jego książki *Siloe*, chcąc w ten sposób oddać hołd przyjacielowi, Bachelard dowodził, że „świadomi jesteśmy jedynie terażniejszości. Każde mgnienie, które już utraciliśmy, jest jakby śmiercią głęboką, co pochłania zaginione już światy i zagasłe firmamenty. I tak samą straszliwą niewiadomą jest w tych ciemnościach przyszłość: chwila,

która się do nas zbliża, jak i nieznaną się jeszcze nawzajem światy i nieba”¹⁷. Śmierć jest przed nami i za nami, śmiercią jest przeszłość i przyszłość, żyjemy mgnieniem w poczuciu wielkiego dramatu, gdyż wiemy, że to mgnienie mija. Czas zatem jest z natury swej nieciągły, jest on dialektycznym powiązaniem istnienia i nicości — stąd jego nieustannie pojawiająca się nowość i stąd jego tragizm. On jest ofiarodawcą i łupieżcą jednocześnie¹⁸.

Bachelard, jak sam przyznawał, miał początkowo zamiar pogodzić koncepcje nieciągłego czasu Roupnela z koncepcją Bergsonowskiego trwania. Ten jednak eklektyczny zamiar nie powiódł się, musiał z niego zrezygnować. Teoria usiłująca w trwaniu odnaleźć jego elementy i czasowe pulsacje, a w mgnieniu rozciągłość trwania, tylko mnożyła trudności. Ostatecznie opowiedział się po stronie Roupnela, a więc po stronie tej filozofii, która trwaniu przeciwstawiła mgnienie, działaniu rozciągającemu się w czasie — czyn, melodycznemu *continuum* — dźwięk i rytm.

Nie mogę się wdawać w analizę wszystkich Bachelardowskich argumentów, które wytoczył przeciwko Bergsonowi. Tylko na niektóre z nich mogę zwrócić uwagę. Jako fizyk stwierdzał, że Bergson nie dostrzegł wcale konsekwencji, jakie w problematyce czasu wynikają z teorii kwantowej. Tymczasem to właśnie ona ukazuje poddając analizie trajektorie korpuskuł, że „nić czasu pokryta jest węzłami”¹⁹. Ona to także w przeciwstawieniu do fizyki klasycznej dowodzi, że istotny dla zjawisk nie jest ruch, narzucający ideę ciągłości, lecz radykalna zmiana. O zmianie co prawda Bergson pisał wiele, lecz nie potrafił dostrzec, że zmiana jest zerwaniem, skokiem i że „ciągłość pojawia się tylko jako hipoteza i to bardzo słaba hipoteza, gdyż nigdy nie obserwujemy zmiany ciągłej... Stawanie się jakościowe ma charakter kwantowy”²⁰.

Bergsonowskie trwanie jest jakby historią bez historii, upływem czasu, który nie napotyka na przeszkody²¹. Jest to czas ułagodzony, podczas gdy dany w doświadczeniu tętni wydarzeniami. Im więcej wydarzeń, tym wydaje się krótszy. Gdy ich mało, jest beznadziejnością, długością, nudą. Zdarzenia zaś mają miejsce jedynie tu i teraz, w tej oto chwili. Jeżeli mamy świadomość czasu, to nie dlatego, że trwa, lecz właśnie dlatego, że owe wydarzenia mijają tak szybko, że wciąż uciekają. Czas jest nieskończonym pyłem mgnień. Linia zaś, którą te różne momenty łączymy, rodzi się wtórnie, gdy oglądamy się za siebie w retrospekcji.

Trwanie jest złudzeniem. Źródłem tego złudzenia jest m.in. przekonanie, że czas daje się ciąć wedle naszej woli na dłuższe i krótsze okresy, jak by jego tkanka była ciągła. Nie zdajemy sobie wówczas sprawy, że właśnie w takiej chwili wbrew twierdzeniom Bergsona mamy do czynienia z czasem całkowicie abstrakcyjnym, takim jakim operuje fizyka klasyczna, a nie z jego rzeczywistym upływem. Wrażenie ciągłości sprawiają także niektóre z powtarzających się wrażeń. „W orkiestrze świata są instrumenty, które często milczą, inne grają, lecz powiedzenie, że wciąż któryś z nich gra, jest fałszywe. Świat jest uporządkowany według muzycznej miary wyznaczonej taktami mgnień. Gdybyśmy mogli usłyszeć wszystkie chwile rzeczywistości, zrozumielibyśmy, że to nie ósemka jest częścią półnuty, lecz półnuta pojawia się jako powtórzenie ósemki. Z tego powtórzenia rodzi się wrażenie ciągłości”²². Przedłużenie wrażenia, jakby przedłużenie dźwięku stwarza pozory trwania. I tak mówimy: coś trwa tyle a tyle, minutę, godzinę, dobę, długo lub krótko, a coś innego dzieje się *podczas*, a więc w tym trwającym czasie. Sam język wydaje się nas naginać, byśmy uznali Bergsonowską koncepcję za jedynie prawdziwą. Wystarczy jednak zastanowić się nad dwoma możliwymi sposobami lektury tego samego zapisu wydarzeń przebiegających synchronicznie, by językowe sugestie usunąć. Jest to zapis właściwy partyturze. Mamy na nim dwie serie punktów. Pierwsza seria przedstawia pojedyncze punkty rozdzielone interwałami, druga — również rozdzielone

grupy punktów, przy tym owe grupy mają się odpowiednio zmieścić w czasie każdego z tych poszczególnych punktów serii pierwszej. Lektura obiegowo przyjęta przez zwolenników ciągłości biegnie z góry na dół. Czytają oni: podczas wydarzenia serii pierwszej nastąpiła grupa wydarzeń serii drugiej. Tak mówiąc stwarzają pozór, jakoby każdy z punktów serii pierwszej trwał. Zapis ten jednak powinno się odczytać inaczej, z dołu do góry. Wówczas powiemy, że na kilka wydarzeń serii drugiej przypada jedno wydarzenie serii pierwszej. I oto ciągłość znika. Mamy tylko dwa światy: jeden ubogi, w którym niewiele się dzieje, i drugi bogaty, pulsujący, iskrzący się wydarzeniami. Bogactwo, gęstość oto właściwości czasu, a nie trwanie²³.

Bergson tego nie rozumiał, stąd liczne błędy, jakie popełniał zwłaszcza w kosmologii. Jakże mógł nazwać materię „zastygłym czasem”, gdy jest ona w rzeczywistości wibrującym, iskrzącym się czasem. Kiedy się spojrzy na zjawiska przyrody z perspektywy bogactwa i lenistwa czasowego, widzi się dopiero, że „atom promieniuje, a więc jego istnienie jest gęste, wykorzystujące wielką liczbę mgnień, choć nie wykorzystuje wszystkich. Żywa komórka jest już bardziej skąpa w swych wysiłkach, zużywa tylko ułamek możliwości czasowych, których jej udziela zbiór konstytuujących ją atomów. Jeżeli zaś chodzi o myśl, tylko w nieregularnych błyskach korzysta z życia. Oto trzy filary poprzez które przechodzi tak niewiele mgnień w naszą świadomość”. I na tej samej stronie Bachelard dodawał: „Materia zaniedbuje bycie, istota żywa zaniedbuje życie, serce — miłość. To zasypiając tracimy raj”²⁴.

Bergson był filozofem pełni, jego czas był pełnią nie znającą pustki. Czas Bachelarda jest wypełniany na różne sposoby. Wypełnienie zaś znaczy rytmy. Rytm jest istotny dla struktury czasu. Fizyka ma potwierdzać tę tezę. Dowodzi ona bowiem, że „materia nie jest rozciągłością w przestrzeni obojętną wobec czasu. Nie jest ona czymś, co by pozostawało stałe i bezwładne w jednostajnie płynącym trwaniu... Jest ona nie tylko wrażliwa na rytmy, lecz istnieje, i to w silnym znaczeniu tego słowa, na płaszczyźnie rytmów. Czas zaś, w którym rozwija niektóre ze swych subtelnych przejawów, jest czasem falującym, czasem, który bywa jednostajny jedynie wtedy, gdy się odznacza regularnością swej częstotliwości”²⁵. I Bachelard podkreślał, że jeśli tylko korpuskuła przestanie wibrować, tym samym przestanie istnieć. Dlatego też czas prymordialny, fundamentalny, jest czasem wibrującym, a zmiennym rytmie²⁶.

O rytmie pisał także Bergson, ale dla Bergsona rytm był czymś pochodnym w stosunku do trwania, zależnym od większego lub mniejszego napięcia. Bachelard uzależniał rytm od częstotliwości momentów. Takim momentem może być mgnienie świadomości, może być krok w marszu, wypromieniowana cząsteczka alfa, ale może być także jeden dźwięk muzycznego utworu. Dlatego też czas powinien być poddany „rytmoanalizie” i dopiero przez nią zaczyna się nam ujawniać jego skomplikowana struktura, a także stosunki między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością.

Czymże zatem jest przeszłość? Zdaniem Bachelarda Bergsonowska teza o jej trwaniu jest fałszywa. Każde działanie się kończy, po czynie następuje spoczynek. W każdej dziedzinie bytów coś ginie, po dźwięku zalega cisza, po pełni — pustka. Ta dialektyka czasu przepełnia rzeczywistość. Nicość jest jedną z tych idei, które nam się narzucają z całą swą wyrazistością²⁷. Należy zatem odrzucić schemat Bergsona, to przekonanie, że realna jest przeszłość, która jakby bezpośrednio „wgrza się w przyszłość”, czyniąc z teraźniejszości abstrakcyjny punkt, tylko cięcie między tym co było, a tym co następuje. Realną jest właśnie jedynie teraźniejszość, ten punkt dzielący dwie nicości.

Analogiczne uwagi dotyczą przyszłości, jest ona, tak jak mówił Bergson, absolutnie nowa. Jeżeli ją antycypujemy, to na zasadzie jakiegoś nawyku, jak to się

dzieje, gdy słuchamy prostej znanej nam melodii. Podobnie też jak Bergson wiązał Bachelard przyszłość z twórczością. Jednocześnie przywracając sens pojęciu nicości usuwał Bachelard te teoretyczne kłopoty, które nastęrczała koncepcja Bergsona. Zastrzegając się tylko, że między tymi dwoma rodzajami nicości: tego, co już minęło i tego, czego jeszcze nie ma, nie ma symetrii. Rytm przyszłości są bardziej chwiejne. „Przyszłość jest tylko preludium, muzyczną frazą, która rozwija i próbuje swych sił. Jedna tylko fraza. To, co zostaje przedłużone w świecie ma króciutkie przygotowanie. W symfonii, która się tworzy, przyszłość może zapewnić jedynie kilka taktów”²⁸.

Wszystkie zatem koncepcje czasu, fizykalna, według której czas jest uniformistyczny, jednostajny, Kantowska uznająca w nim formę *a priori*, czy Bergsonowska nadająca mu ciągłość, są dla Bachelarda zbyt wąskie, nie docierają do samej istoty, a raczej istotnej funkcji przez niego pełnionej. Zakładają bowiem jedność owej funkcji, gdy tymczasem należy uznać jej dualność. Albowiem „jako możliwość ujmowana przez świadomość, czyli jako nicosć, czas wydaje się ciągły, jest on jednak nieciągły w realnym swym byciu”²⁹.

Ten alternatywny sposób widzenia czasu wyjaśnia iluzje, jakie się tworzą na jego temat w naszej świadomości. Nie ulega bowiem wątpliwości, że świadomość gotowa jest rozciągać teraźniejszość i ożywiać przeszłość. Pamięć skupia niektóre w mgnień bardziej wyraziście, jak gdyby one jeszcze trwały. Spełniamy też tyle nawykowych czynności, że się budzi w nas poczucie zwiększenia wpływu czasu. Przeżycia te są złudne. Na ogół przeszłość zaciera się dokładnie i z trudem przypominamy sobie jej fragmenty. Jest też rzeczą charakterystyczną, że ten akt przypominania sobie orientuje się zawsze na jakieś poszczególne wydarzenia. To one nam służą jako drogowskaz przy ustalaniu naszych własnych minionych przeżyć. *To było właśnie wtedy, kiedy wybuchła wojna*. Tak mówimy. Bergson miał rację mówiąc, że tę przeszłość naszą jesteśmy stale skłonni modyfikować. Fakt ten jednak świadczy przeciwko tezie trwania. Ta przeszłość już nie jest dana i oto sami układamy sobie powieść mającą obrazować nasze dawne życie. Można się zgodzić, że pamięć jest czymś istotnym dla ludzkiej kultury, jak i dla świadomości osobniczej, trzeba jednak przyznać rację znakomitemu psychologowi Pierre'owi Janet, gdy mówi, że to, co stworzyło ludzkość i nas samych, to nie recytacja, lecz narracja. Mówiąc inaczej, nie to, co trwa, lecz to, co bezustannie na nowo interpretujemy.

Rzeczywisty czas, konkluduje Bachelard, ma dialektyczną budowę, punktualistyczną, kwantową o zmiennych rytmach przemian. Rytm czasu wyznaczają rytmy naszego życia. Są one powolne, zawsze zgodne z rytmem przyrody, jak te, według których przebiega życie rolnika. Są szybkie, wyznaczające porządek dnia pracującego lekarza, lub jeszcze szybsze, pełne niepokoju, gdzie każde mgnienie się iskrzy.

Lecz gdzie jest w tym wszystkim muzyka? Parę cytatów, które przytoczyłam, dowodzi, że Bachelard uciekał się nieraz do niej jako do instruującej metafory. W *Dialektyce trwania* poświęcił muzyce więcej miejsca, cały rozdział. Rozpoczął go od znamiennej uwagi. Muzyka, pisał, została wykorzystana przez Bergsona jako metafora trwania. I ta metafora stanowi źródło czaru książek wielkiego filozofa, została też obudowana innymi metaforami. Życie, myśl, uczucie, historia, a obok nich muzyka, tak różne dziedziny służą mu nie tylko jako przykład. Za każdym razem, gdy o nich mówi, mamy wrażenie, że oto przez nie dotykamy samej rzeczywistości trwania. Ten język metafor to „śpiew o ciągłości, kołysanka ciągłości. Spokojne trwanie, zrównoważone życie, pociągająca muzyka, słodkie marzenie, jasna i głęboka myśl, tyle doświadczeń, które mają nam dowieść, że czas

jest ciągly. I wszystkie te doświadczenia dają szczęście: trwanie jest synonimem szczęścia, a w każdym razie synonimem dobra, daru”³⁰.

Wiemy już jednak, że struktura czasu przedstawia się zgoła inaczej, inną też jest struktura dzieła muzycznego. Jednakże i jemu przysługuje dualność czasu, to znaczy, że świadomość podczas słuchania muzyki tworzy jej fałszywy obraz, niezgodny z tymi właściwościami, które jej w rzeczywistości przysługują.

Przyjrzyjmy się naszym przeżyciom. Jeżeli słuchamy jakiegos dzieła po raz pierwszy, nie chwyamy jego struktury. Wystarczy chwila nieuwagi, a sens jego się rwie, tworzą się luki, które się dają pokonać dopiero nieraz po wielokrotnym jego wysłuchaniu. Jedynie wówczas, gdy dzieło jest nam dobrze znane, odczuwamy jego spójność i ciągłość, lecz to wrażenie płynie raczej z rozpoznawania, niżeli z poznania. To nasza świadomość nadaje ciągłość temu, co z natury swojej jest nie ciągle. Muzyka nie jest trwaniem, lecz złudzeniem trwania. I Bachelard dodawał: „Z pewnego punktu widzenia muzyka zachowuje się zdradziecko wobec czasowości. Ona obiecuje nam stawanie się, upewnia nas w tym oczekiwaniu i, gdy powraca do swego początku, budzi wrażenie, żebyśmy mogli przewidzieć jej bieg”³¹. Przekonanie to pogłębiają reprzyzy tematów. Wydaje się nam, żeśmy na nie czekali, tymczasem owe powroty właściwe muzyce klasycznej stanowią tylko jedną z możliwości architektury dzieła. Sposób realizacji owego architektonicznego zamysłu nie mógł być przewidziany w żadnym określonym kształcie. Bachelard cytował słowa Ravela: „Architektura — istnieją reguły konstrukcji, dzięki którym budynki nie wali się, nie ma żadnych, by wiązać modulacje”³². Następstwo fraz nie jest prostą ewolucją i żadna z nich nie jest „brzemienna” tą, która ma nastąpić. Nie wypływają z siebie kolejno snujące nieprzerwaną melodyczną nić. Przyczynowość właściwa muzyce działa raczej z opóźnieniem, łącząc z sobą nieraz odległe dźwięki. Między nie kompozytor wprowadza inne, które łamią linie sensu, powodując zgrzyty, zagubienia, niepokój, by nagle rozwiązać powstające napięcie, jakby oczekiwane, ale jednocześnie niespodziewane. Muzyka to dramat, a nie harmonia dźwięków.

Bachelard nie zawsze był sprawiedliwy wobec Bergsona, któż bowiem jak nie on mówił o nieprzewidywalności tego, co niesie przyszłość i podkreślał dramatyzm, a nawet tragizm niektórych muzycznych utworów. Chodzi tu jednak o rodzaj ruchu muzycznego i rzeczywiście w tej sprawie poglądy obu filozofów rozchodziły się zupełnie. Dla Bachelarda bowiem podstawowym elementem tego ruchu jest nie *continuum*, lecz poszczególny dźwięk lub też grupa dźwięków o swoistym brzmieniu wysokości, barwie oraz pauzy. Cały utwór muzyczny jest budowany na tej dialektyce różnych dźwięków, a także dźwięku i ciszy, stając się w ten sposób wielkością skorelowanych rytmów. Stąd znaczenie pałeczki dyrygenta. Ona nie służy utrzymywaniu regularności rytmów, lecz synchronizacji różnych rytmicznych grup. Muzyka, pisał Bachelard, „jest dialektyczna we wszystkich swych wymiarach, na osi melodycznej, jak i harmonicznej, w swej intensywności, jak i w brzmieniu. Metafory muzyczne zatem nie dają nam obrazów ciągłości substancjalnej, lecz raczej pouczają nas o dialektyce czasu”³³. I filozof konkluduje: „Rytm a nie melodia, nawet skomplikowana, służy jako prawdziwa metafora dialektycznej filozofii czasu”³⁴.

Muzyka potwierdza kwantową, punktualistyczną, jak niekiedy mówi Bachelard, strukturę czasu. Zadajmy obecnie pytanie, do jakiego nurtu muzycznego, do jakich kompozytorów odsyła nas ta Bachelardowska koncepcja. Nie padają w jego dziełach żadne nazwiska prócz wymienionego wyżej Ravela. Może więc właśnie Ravel był dla niego przykładem. Niekiedy wydaje się, gdy mówił o owych włączeniach brzmień dysonansowych w fakturę dzieła oraz o rozwiązywaniu napięć w harmonicznym akordach, że miał na myśli takich kompozytorów jak Ryszard Strauss. Gdy jednakże

przeciwstawiał poliformię melodycznej harmonicznnej polifonii, gdy rozbił utwór muzyczny na dźwięki i grupy dźwiękowe przebiegające bez wyraźnego związku, raczej na zasadach kontrastu niż rozwinięcia, gdy mówił o przejmowaniu przez konfigurację rytmiczne roli tematów, odnosimy wrażenie, że bohaterem mógł być rzeczywiście Ravel, a może wkroczył już Bachelard w świat muzyki Schönberga, Webera czy Strawińskiego? Jeżeli ta ostatnia hipoteza byłaby słuszna, moglibyśmy postawić jeszcze inną, ważniejszą, rysując kierunek odpowiedzi na pierwsze z zadanych pytań tego tekstu na temat związków koncepcji filozoficznych i muzyki. Oto muzyka przestawałaby być dla filozofów tylko metaforą przy opracowywaniu problemu czasu. Ten związek okazałby się głębszy, muzyka uczyłaby, jak różne mogą być formy czasu, że nie dadzą się one zamknąć w jednej teorii. Ta metafora oznaczałaby krąg naszego widzenia. I jeszcze jedna kwestia ważna dla filozofii kultury. Rozwiązania bowiem charakterystycznych dla obu dziedzin kwestii wydają się zdradzać silne pokrewieństwo w danej historycznej epoce, jakby płynęły z tego samego źródła. Bergson i Debussy, Bachelard i Ravel, a może nawet Schönberg. Impresjonizm w sztuce i filozofii, jego przewyciężenia idące ku współczesności. Jedność kultury, a może więcej, jedność metafizycznej koncepcji rzeczywistości, jedność *episteme*?

PRZYPISY

¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, Warszawa 1982 s. 242. W tłumaczeniu polskim *canto* zostało zamienione na „recytuję”, metafora muzyki ustąpiła więc miejsca metaforze poezji.

² P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975 s. 32 i passim.

³ H. Bergson, *Oeuvres*, Édition du centenaire, Paris 1963 s. 67—68.

⁴ H. Bergson, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, Warszawa 1963 s. 122.

⁵ Tamże, s. 120.

⁶ Tamże, s. 120.

⁷ B. Skarga, *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, Warszawa 1982.

⁸ H. Bergson, *Oeuvres*, op. cit., s. 801.

⁹ H. Bergson, *Myśl i ruch*, op. cit., s. 125.

¹⁰ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913 s. 8, 10.

¹¹ H. Bergson, *Oeuvres*, op. cit., s. 291.

¹² Tamże, s. 1335.

¹³ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, op. cit., s. 287.

¹⁴ Tamże, s. 286—287.

¹⁵ H. Bergson, *Mélanges*, Paris 1972 s. 819.

¹⁶ Tamże, s. 844.

¹⁷ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris 1932 s. 14.

¹⁸ Tamże, s. 15, 90.

¹⁹ G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris 1963 s. 67.

²⁰ Tamże, s. 91.

²¹ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op. cit., s. 32.

²² Tamże, s. 46.

²³ G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., s. 37.

²⁴ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op. cit., s. 47.

²⁵ G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., s. 130.

²⁶ Tamże, s. 131 i n.

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op. cit., s. 52.

²⁹ G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., s. 25.

³⁰ Tamże, s. 113.

³¹ Tamże, s. 115.

³² Tamże, s. 116.

³³ Tamże, s. 124.

³⁴ Tamże, s. 128.