

Narrator i czas w opowiadaniach Jorge Luisa Borgesa

MARIA BIELAWKA
(Kraków)

Spośród licznych opowiadań wielkiego odnowiciela literatury i prozy iberoamerykańskiej – Jorge Luisa Borgesa (1899-1986), największą popularnością, szczególnie poza granicami Argentyny, cieszą się od samego początku opowiadania filozoficzne.

Pierwsze z nich, *Poszukiwanie Al-Mutasima*, powstało w 1935 r. i zostało włączone do znanego tomu *Fikcje*. Tu również znalazł się *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, a też słynne *Południe*. Później powstał *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (1941), *Tajemny cud*, *Powtórna śmierć*, *Alef*, *Pismo Boga* i inne teksty. W niektórych z tych opowiadań sam Borges dostrzegł – jak pisał – „połączenie żartu i pseudoeseju” (Borges 1978: 386), a mimo to jego prywatne poszukiwania filozoficzne, jego uprawianie filozofii, którą rozumiał jako „sztukę porządkowania zasadniczych ludzkich dylematów” (Borges 1993: 7), należy traktować dość serio. Nieprzypadkowo zresztą Borges jest autorem autentycznej naukowej rozprawki zatytułowanej z lekką dozą ironii *Nowa refutacja czasu*¹. Ponadto wcześniej, w 1935 r., napisał esej bardzo blisko związany z problematyką czasu – *Historię wieczności* (Borges 1995: 9-37).

Trzeba przyznać, że Borges bardzo lubi metafizykę. W rozmowach odbytych z Richardem Burginem w latach 1967-1968 w Cambridge przyznaje, że podobnie jak bez legend i wierszy nie wyobraża sobie świata bez filozofii: „Bez filozofii lu-

1 Składa się ona z dwu części – pierwszej, pochodzącej z 1944 r. i zamieszczonej w postaci artykułu w 115. numerze miesięcznika „Sur” oraz drugiej, z 1946 r., stanowiącej pewną rewizję części pierwszej. Polski czytelnik otrzymał przekład tego tekstu w 1990 r. Por. Borges 1990: 100-113.

dzie wiodą chyba dość nędzny żywot, prawda? Mówię o ludziach, którzy mają zbyt ugruntowane zdanie o sobie i o całej rzeczywistości. Wydaje mi się, że filozofia pomaga żyć. Na przykład, jeśli ktoś traktuje życie jako sen, mogą mu się przytrafić rzeczy makabryczne albo niesamowite i jego sen o życiu może się chwilami przeradzać w koszmar, ale człowiek, który widzi rzeczywistość w formie twardej i niewzruszonej, ma chyba jeszcze gorzej, prawda? Myślę, że filozofia może nadawać światu pewną mgławicowość, ale to tym lepiej. Materialista wierzy w twardość i niewzruszoność faktów i przez to tkwi w okowach rzeczywistości, a raczej tego, co sam nazywa rzeczywistością. Czyli filozofia poniekąd rozcieńcza rzeczywistość, ta jednak nie zawsze bywa przyjemna, więc w takim roztworze trochę łatwiej się żyje” (Borges 1993: 138).

Sądzę, że nie można zgodzić się z Rajmundem Kalickim, jednym z polskich interpretatorów twórczości Borgesa, który twierdzi, że pisarstwo Borgesa „jest wyznaniem głębokiej niewiedzy [...] i filozoficznego zagubienia. Być może przez to stał się nam bliski” (Borges 1978: 385).

Borges na własny użytek przyjmuje pewną metafizykę, mimo że zawiera ona jeszcze wiele nierozwiązanych dylematów i nie może stanowić wyrazu niezłomnych przeświadczeń². Staje mianowicie po stronie tych filozofów, którzy przejawiają idealistyczne poglądy dotyczące rzeczywistości, tym samym więc i czasu. Są to filozofowie, których Borges zna i ceni – m.in. Platon, Plotyn, Spinoza, Leibniz, Schopenhauer, Bergson. Ceni też zachodnich mistyków, takich jak Mistrz Eckhart, oraz tych funkcjonujących na Dalekim Wschodzie. Wydaje się, że sam doświadczył co najmniej intuicji typu mistycznego. Jak przyznaje w autobiografii, potwierdzając miłymi słowami swoją wdzięczność, „do idealizmu zachęcił go i zbliżył Macedoniusz Fernandez” (Borges 1978: 384).

Ale wróćmy do opowiadań. Metafizyczne „perełki literackie”, jakie stanowią te opowiadania, przesycone są poglądami metafizycznymi autora, również na temat czasu, przekazywanymi albo w sposób bezpośredni, albo pośrednio przez autorskiego narratora. Narrator autorski przeważa w twórczości Borgesa, zdarza się nawet w kilku opowiadaniach, że narrator ów sygnowany jest wprost nazwiskiem Borgesa.

To, że narrator autorski rzeczywiście wyraża poglądy, które można bezpośrednio przypisać autorowi, potwierdza fakt, że zgadzają się one całkowicie z poglądami głoszonymi *explicite* przez Borgesa w trakcie rozmów z Richardem Burginem, a także we wspomnianej *Historii wieczności* oraz w eseju *Nowa refutacja czasu*.

2 Por. Burgin 1993: 7.

Tytułową problematykę związaną z narratorem i czasem w opowiadaniach Borgesa przedstawię w dwu etapach.

Najpierw postaram się ukazać, jakie idealistyczne poglądy na temat czasu przekazuje autorski narrator. Potem spróbuję odpowiedzieć na pytanie, przy pomocy jakich środków stylowych odzwierciedlane są owe przekonania.

I. Zaczniemy od idealistycznych poglądów na czas, ten właśnie czas, który – jak sądzi Borges – jest dla nas „problemem bolesnym i stawiającym wymagania, być może najżywotniejszym w metafizyce” (Borges 1995: 9). Wymienimy najważniejsze z nich:

1. Czas, jak i świat, jest tworem Boga, dzięki mocy Boga wyłania się *ex aeternitate* (z wieczności)³. Przeświadczenie to znajduje dobre odzwierciedlenie w opowiadaniach *Alef*, *Pismo Boga* czy *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*.

Tytułowy Alef pierwszego z nich (wg *Kabały* litera alef oznacza En Soph – nieograniczoną czystą boskość, której świat jest zwierciadłem i mapą) został doświadczony, zobaczony przez narratora o nazwisku Borges. „W tym bezmiennym momencie ujrzałem miliony zdarzeń precudownych i straszliwych; nic jednak nie zdziwiło mnie tak jak to, że wszystkie one zajmowały to samo miejsce, ani nie nakładając się na siebie, ani nie będąc przeźroczyste [...]. Wszystko, co ujrzały moje oczy, było równocześnie – to, co opiszę, będzie sukcesywne, bo taka jest natura języka” (Borges 1978: 291). I narrator opisuje, podobnie jak mistycy nie szczędząc symboli, kulę o blasku nie do zniesienia, zwierciadła, tafle, labirynty.

Z kolei narrator *Pisma Boga* podkreśla, że słowo wypowiedziane przez Boga „Nie może znaczyć mniej niżli wszechświat, niżli suma czasów.” Opisuje też moment ekstazy: „Wtedy nastąpiło to, czego nie jestem w stanie ani zapomnieć, ani przekazać. Nastąpiło połączenie z boskością, ze wszechświatem” (Borges 1978: 253). Narrator widział koło będące wszędzie, utkane ze splecionych ze sobą wszystkich rzeczy, które były, są i będą. Zobaczył wszechświat i „jego utajone przeznaczenie”. Zobaczył Boga bez twarzy i niekończące się procesy tworzące jedną wielką szczęśliwość. Bóg jest poza czasem, jest w wieczności, z której wyłania czasy i światy⁴.

3 Na marginesie dodajmy, że Borges wierzy w Boga nie na zasadzie zgody na argumenty – jego zdaniem niezbyt poważne – wysuwane przez teologów nurtu tomistycznego, a raczej na mocy własnego „przecucia metafizycznego” – por. (Burgin 1993: 136).

4 O samej wieczności wspomina narrator *Tajemnego cudu*, relacjonując treść dzieła autorstwa bohatera opowiadania Jaromira Hladíka *Obrona wieczności* (Borges 1978: 131).

Natomiast jedna z postaci *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* – wybitny siolog Stephan Albert – w swojej interpretacji niezwyklej powieści Ts’ui Pena tak odczytuje zawartą tam myśl: świat stworzony przez Boga można ujmować jako przedzę czasów, „które zbliżają się, rozwidlają, przecinają i które przez wieki o sobie nie wiedzą”. Ta nieskończona, rosnąca zawrotna „sieć czasów zbieżnych, rozbieżnych i równoległych” obejmuje wszystkie możliwości i stanowi zawartość wszechświata (Borges 1978: 89).

2. Nasza codzienna rzeczywistość, w skład której wchodzi i czas, faktycznie utkana jest z materii podobnej do materii snu. Czas nie jest rzeczywisty, jest tylko zjawiskiem.

Taką możliwość dopuszcza np. narrator *Kolistych ruin*. Bohater tego opowiadania – mag, który jako jedyny wiedział, że jego syn jest widmem – człowiekiem wyłącznie przez niego wyśnionym. Kiedy jako starzec zbliżył się do płomieni otaczających już strawione przez ogień ruiny sanktuarium, w którym od lat przebywał, i gdy te płomienie „nie kąsały jego ciała, pieściły go i otaczały nie parząc i nie paląc”, „z ulgą, z upokorzeniem, z przerażeniem zrozumiał, że sam również jest widmem, które śni ktoś inny” (Borges 1978: 52).

3. Czas świata, a dokładniej jego warstwy materialnej, zasadniczo różni się od czasu subiektywnego, psychologicznego. Współczesne filozofie idealistyczne, do jakich niewątpliwie należy koncepcja Henryka Bergsona czy fenomenologia Edmunda Husserla, potwierdzają ten pogląd.

Najlepiej, może nawet w sposób zbyt skrajny, ilustruje powyższą tezę *Tajemny Cud*. Bohater opowiadania, pisarz czeski Jaromir Hladík, skazany przez hitlerowców na śmierć przez rozstrzelanie, otrzymuje od Boga rok na dokończenie dzieła – dramatu wierszem pt. *Wrogowie*. Świat fizyczny nagle zatrzymuje się – pozostają nieruchome karabiny skierowane na Hladíka, zatrzymuje się wiatr jak na obrazie, pszczoła rzuca nieruchomy cień na płytę podwórza więziennego, ciężka kropla deszczu spływająca po policzku Hladíka zastyga. Ale czas umysłu nie zostaje zatrzymany. Hladík, dysponując wyłącznie wyobraźnią i pamięcią, tworzy w umyśle kolejne heksametry a gdy kończy swój dramat, gdy znajduje ostatni brakujący przymiotnik, kropla wody podejmuje wędrówkę po jego policzku i rozlega się strzał.

Borges zauważa w rozmowie z Richardem Burginem, że zawarta tu idea jest dość rozpowszechniona u mistyków; zgodnie z nią „pewne zdarzenia na ziemi mogą trwać bardzo krótko, a za to bardzo długo w niebie czy też w ludzkim umyśle” (Burgin 1993: 48).

4. Czas jest warunkiem niezbędnym aby iść drogą doskonalenia się. W *Poszukiwaniu Al – Mutasima* czytamy: „Al – Mutasim jest emblematem Boga i drobiazgowę wędrowni bohatera są w jakiś sposób postęпами duszy w jej mistycznym doskonaleniu się” (Borges 1978: 32). Borges, posługując się ustami narratora, dopuszcza możliwość czasu bez końca lub czasu cyklicznego, a też proces metempsychozy. Znając doskonale Plotyna, powołuje się w przypisie do tekstu na jego *Enneady* i jego koncepcję rajskiego rozprzestrzenienia zasady identyczności: „Wszystko, w niebie rozumu, znajduje się wszędzie. Każda rzecz jest wszystkimi rzeczami” (Borges 1978: 35). Podkreśla też ostateczną tożsamość poszukiwanego i poszukującego, tym razem odwołując się do perskiego mistyka Attara i jakby zachęcając do poszukiwań dokonywanych we własnym wnętrzu.

5. Nawet Bóg, który przecież stwarza świat i czas, nie może zmienić przeszłych faktów – może tylko pozwolić zmienić ich interpretację albo – jak mówi Borges – odczarować je, np. dzięki pokucie, upartemu pragnieniu itd.

W przypadku *Powtórnej śmierci* Borges wykorzystuje ideę Conradowskiego *Lorda Jima*, tej „opowieści o tchórze, który chciał być odważny” – i, jak sam podkreśla, pisze opowiadanie przesiąknięte magią. A tak wygląda zasadnicza myśl owego utworu w ujęciu autora: „Pewien gaucho z Argentyny trafia między gauchoów urugwajskich i wychodzi na tchórze. Chce jakoś odkupić tę zmagę, wraca do Argentyny, żyje w samotności i we własnych oczach staje się człowiekiem odważnym. W końcu okazuje się, że udało mu się zmienić przeszłość: wcale nie uciekł z pola bitwy podczas jednej z wojen domowych w Urugwaju. Odczynia przeszłość i odtąd ci, co znali go z czasów wojny, zapominają o jego tchórzostwie. Narrator spotyka pułkownika, który walczył w tej samej wojnie i pamięta, że bohater opowiadania zginął śmiercią walecznych. Pułkownik przypomina sobie także pewien nieprawdziwy szczegół, celowo przeze mnie wpleciony: to, że bohatera trafiono kulą w pierś. Oczywiście gdyby naprawdę dostał kulę w pierś i spadłby z konia, pułkownik nie umiałby określić, gdzie była rana” (Burgin 1993: 50). Wszystko to jest zgodne z następującą opinią narratora: „Zmieniać przeszłość – to nie znaczy zmieniać jakiś poszczególny fakt. Znaczy to anulować jego skutki niemalże w nieskończoność. Innymi słowy, znaczy to stwarzać dwie historie świata” (Borges 1978: 219). Według jednej bohater opowiadania Pedro Damián zmarł w Entre Ríos w 1946 roku, według drugiej zginął bohatersko w bitwie w roku 1904. Te przekształcenia dokonujące się w pamięci świadków opisywanych zdarzeń i uparta wola Damiana wsparta pokutniczym życiem doprowadziły do tego nowego ujęcia.

Dodajmy, że z ostatnim przeświadczeniem metafizycznym wiąże się bardzo ściśle problematyka epistemologiczna, mianowicie problematyka pamięci. „Mi-

jają wieki, a tylko w teraźniejszości zdarzają się fakty”, oświadcza bohater *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* dr Ju Tsun (Borges 1978: 79). Na myśl od razu przychodzi ujęcie Bergsona, że tzw. materia funkcjonuje w teraźniejszości (doświadczenie w ścisłym sensie dotyczy jej w teraźniejszości), a cała reszta należy do pamięci, która jest sprawą ducha.

Bardzo dobrze sprawę działania pamięci ilustruje wspomniane opowiadanie *Powtórna śmierć*. Bez zmian w sposobie pamiętania niemożliwa byłaby zmiana interpretacji faktów. Bóg wprawdzie – jak mówiliśmy – „nie może zmieniać przeszłości samej w sobie”, ale może zmienić „jej obrazy” (Borges 1978: 218), które przechowujemy przecież dzięki skomplikowanym procesom pamiętania, przypominania, zapominania. A te powodować mogą zniekształcenia, umysł nasz bowiem – jak twierdzi narrator *Alefa* – „jest porowaty i zapomina” (Borges 1978: 295).

II. Przejdźmy teraz do zapowiadanej sprawy drugiej. Borges zwraca uwagę, że w wielu językach słowo *opowiadać* znaczy również ‘liczyć’ (np. hiszpańskie *contar*). Sam nie lubi opowiadań niezbornych, nieprzemyślanych, rezygnuje z wielkiego gadulstwa poprzedzającej jego twórczość prozy iberoamerykańskiej. Ceni prostotę i bezpośredniość, której nauczył się od Alfonsa Reyesa, a także spokój i umiar, będący odejściem od patosu, sentymentalności i baroku, wpojony mu przez przyjaciela A. Bioya Casaresa⁵.

To wszystko odgrywa niebagatelną rolę przy wyborze środków, dzięki którym Borges poprzez twórczość literacką chce ukazać swoje przemyślenia filozoficzne, m.in. te na temat czasu. Przyjrzyjmy się więc teraz kilku wybranym środkom, które stosuje, bo niewątpliwie wpływają one na styl i walor estetyczny jego opowiadań.

Zacznijmy od odczuwanego w tych opowiadaniach efektu pewnej mgławicości, zjawiskowości świata i czasu, pewnego rozcieńczenia rzeczywistości, które niewątpliwie łączy się z wszelkimi filozofiami idealistycznymi. Efekt ten uzyskiwany jest przez Borgesa zasadniczo dwoma sposobami:

1) przez mieszanie przez narratora w niektórych opowiadaniach – najlepszym przykładem są tu *Koliste ruiny* i *Oczekiwanie* – jawy oraz snu, zauważmy, że takie zjawisko czasami, choć niezmiernie rzadko, może zdarzyć się nam również w zwyczajnym, codziennym życiu;

2) poprzez – a to już nie jest możliwe w obrębie zwykłego, codziennego życia, a jedynie w rzeczywistości przedstawionej w dziełach sztuki, szczególnie w

5 Por. Borges 1978: 384-386.

dzielach literackich czy filmowych – przemieszanie przedmiotów istniejących w sferze tego, co nazywamy właśnie zwyczajnym światem, z tworamí wyobraźni traktowanymi tak, jakby naprawdę należały do tego świata. Do takich tworów wyobraźni można zaliczyć np. planetę Tlön z opowiadania *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – z jej nastawionymi idealistycznie narodami, specyficznym językiem, tzw. wtórnymi przedmiotami *hrönirami*, które są „przypadkowymi dziełami roztargnienia i zapomnienia”, a też *urami* – rzeczami wyprodukowanymi przez sugestię (Borges 1978: 21). W *Zahirze* z kolei narrator autorski noszący nazwisko Borges znajduje nieistniejący faktycznie tytułowy przedmiot – monetę, której nigdy nie można zapomnieć i która przez to doprowadza swoich posiadaczy niemal do szaleństwa. Do świata przedstawionego wprowadzani są też przez Borgesa fikcyjni autorzy wraz z ich fikcyjnymi dziełami, jak choćby tytułowy *Pierre Menard, autor Don Kichota*.

Niepowtarzalność swoich „perełek literackich” buduje argentyński pisarz również odpowiednim specyficznym sposobem ukazywania czasu przedstawionego, jak również skomplikowaną, czasem piętrową narracją, czy też stosowanie tzw. podwójnej perspektywy czasowej.

Przyjrzyjmy się temu bliżej. Najpierw przypomnijmy, że z fenomenologicznego punktu widzenia – chodzi tu głównie o badania Edmunda Husserla, a u nas jego wybitnego ucznia Romana Ingardena⁶ – w naszym codziennym życiu mamy do czynienia ze zjawiskiem jednego, „obiektywnego” czasu świata, któremu podporządkowane są również nasze czasy „subiektywne”. Ujmując rzecz najprościej, ten fenomen czasu obiektywnego powstaje przede wszystkim dzięki temu, że dysponujemy w obrębie naszych struktur poznawczych, odkrytą i opisaną przez Husserla „wewnętrzną świadomością konstytuującą czas” z jej protencjonalno-impresjonalno-retencjonalnym układem, a też możemy korzystać z formalnego schematu czasowego, odpowiednika Kantowskiej formy naoczności. Wszelka nasza bezpośrednia wiedza o świecie, o nas samych i w ogóle o jakiegokolwiek sferze rzeczywistości, osobiście przez nas doświadczana, zostaje zatrzymana, w pewnym sensie dla nas ocalona dzięki naszej pamięci – w szczególności dzięki pamięci pierwotnej nazywanej przez Husserla *retencją*, ale także dzięki pamięci wtórnej, to znaczy zwykłym aktom przypomnienia – i jest od razu, jakby automatycznie, osadzana w formalnym schemacie czasowym. Tę bezpośrednią wiedzę wzbogacamy przez informacje, które zdobywamy w rozmaity sposób pośrednio, i również je, jakby automatycznie, choć tym razem często czysto myślowo, umieszczamy w schemacie czasowym. Otrzymujemy w ten sposób wrażenie czy zjawisko czasu w

6 Por. m.in. Husserl 1985 i 2001; Ingarden 1960; 1976.

całości wypełnionego, nieograniczonego, niezależnego od podmiotu poznającego. Tymczasem tak naprawdę ów czas „obiektywny” jest faktycznie tylko częściowo wypełniony – z jednej strony naocznie (dzięki temu, że był nam żywo prezentowany w poznaniach bezpośrednich), z drugiej strony zazwyczaj czysto myślowo (chodzi o częściową rekonstrukcję na bazie poznań pośrednich).

Pisarze naśladują ten proces wypełniania schematu czasowego, kreując czas narracji udający czas „obiektywny”. Część wydarzeń mianowicie relacjonowana jest tak, że budzi w nas naoczne wyobrażenia. Mamy wówczas do czynienia z naśladowaniem, jak go nazywał Bergson, czasu konkretnego, bezpośrednio i naocznie przeżytego, poprzez zastosowanie, jak za Husserlem mówi Ingarden, odpowiednich wyglądków czasowych i wyglądków przedmiotowych. Inna część wydarzeń jest podawana w formie suchej, nienaocznej relacji o faktach.

Konkretne proporcje dwu rodzajów wypełnień schematu czasowego i sposoby ich przemieszania mogą – jak już mówiliśmy – bezpośrednio wyznaczać charakterystyczny styl narracji oraz przyczyniać się do pojawienia się takich a nie innych wartości estetycznych.

Jak się te sprawy przedstawiają w analizowanych opowiadaniach? Generalnie w twórczości prozatorskiej Borgesa występuje duża doza opisów przedstawiających rzeczywistość i czas naoczny, konkretny – niekiedy z punktu widzenia autorskiego narratora wszechwiedzącego, czasami autorskiego narratora osobowego, który nierzadko nosi nazwisko Borges.

Suche fakty natomiast, nie dane naocznie, relacjonowane są rzadko, przede wszystkim dla wzmocnienia ekspresji, jak ma to miejsce chociażby w zakończeniu opowiadania *Tajemny cud*.

Dla wzmocnienia ekspresji posługuje się też Borges innym środkiem, nagle zmienia przeszły czas, w którym narrator relacjonuje koleje losu bohatera *Południa* Juana Dalhmanna, przeplatając je opisem konkretnych wydarzeń, które przydarzają się tej postaci, na czas teraźniejszy w ostatnim zdaniu tekstu. Ten czas teraźniejszy – po pierwsze – niezwykle przybliży czytelnikowi samą postać ukazywanego bohatera, a też – po drugie – mimo wyraźnej sugestii narratora, w jaki sposób będzie wyglądała najbliższa przyszłość (wszystko wskazuje na to, że Dalhmann poniesie śmierć w wymuszonym okolicznościami pojedynku), pozostawia tę przyszłość otwartą.

Pewne jakości estetyczne uzyskiwane są przez Borgesa również dzięki specyficznym układom narracyjnym. Wiąże się to ściśle z problemem podmiotu narracji i perspektywy czasowej. W życiu codziennym, z punktu widzenia jednego podmiotu stanowiącego centrum orientacji, możliwa jest tylko jedna, stale zmie-

niająca się perspektywa czasowa. Natomiast w dziele literackim ze względu na to, iż prezentuje ono *quasi*-czasowość, że czas przedstawiony nie przechodzi nigdy przez fazę aktualnego „teraz” (jak mówi Ingarden – przez fazę *in actu esse*), tych możliwości jest więcej. Zależą one w dużej mierze od charakteru i pozycji narratora, a też prostoty lub skomplikowania narracji.

Borges swoich konstrukcji narracyjnych nie czyni zbyt skomplikowanymi, ale przecież urozmaica narrację, bawiąc się jakby tekstem, i tworzy np. podwójną narrację, która pociąga za sobą równie podwójną perspektywę czasową. Ma to miejsce chociażby w *Niegodnym czy Ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach*, gdzie najpierw, bardzo krótko, występuje osobowy – czy w przypadku drugiego tekstu – wszechwiedzący narrator, który później oddaje głos innemu narratorowi, będącemu autorem dłuższej, zamkniętej cudzysłowami opowieści.

Literatura

- Borges J. L., 1978, *Opowiadania*, tł. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, K. Piekarrec, K. Wojciechowska, S. Zembrzuski, postłowie: R. Kalicki, Kraków.
- Borges J. L., 1990, *Poszukiwania*, tł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa.
- Borges J. L., 1995, *Historia wieczności*, tł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa.
- Burgin R., 1993, *Rozmowy z Jorge Luisem Borgesem*, tł. M. Kłobukowski, Gdańsk.
- Husserl E., 1989, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tł. J. Sidorek, Warszawa.
- Husserl E., 2001, *Die Bernauer Manuscripte über das Zeitbewusstsein (1917/1918)*, wydane przez R. Berneta i D. Lohmara, Dordrecht/Boston/London.
- Ingarden R., 1960, *O dziele literackim*, tł. M. Turowicz, Warszawa.
- Ingarden R., 1976, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tł. D. Gierulanka, Warszawa.

Narrator and Time in Jorge Luis Borges' Short Stories

The paper consists of two parts. The former is an attempt at showing the main idealistic theses related to time as presented by narrators in the short stories, especially in so-called metaphysical stories of Jorge Luis Borges, the outstanding Latin-American author. The theses are as follows: 1. The world, as well as time, are constituted by God; they emerge *ex Divine aeternitate*. 2. Time, as well as the so-called “real world”, are not fully real; they are phenomena. 3. The time of the material level of the world differs from the subjective, psychic time. 4. Time is a necessary condition of entering the path of self-perfecting. 5. Even God cannot change past events, but He may allow us to change their interpretation, or to “take the spell off”, due to personal expiation, among other things. The same

concept of time is also expressed in Borges' two essays: *History of Eternity* and *New Refutation of Time*.

The second part of the paper is devoted to the stylistic means involved in the presentation of time. A certain vagueness and phenomenality of time and the world in Borges' short stories are achieved by the following two means: mixing the levels of wakefulness and dreaming, and introducing the fictional, non-existing objects into the domain of the presented world. The specific aesthetic effects are obtained primarily by filling in the formal "scheme of time" with concrete events and by applying the "double" narration method. In consequence, the double perspective of time is achieved.

Keywords: *Jorge Luis Borges, time, narrator, idealistic, metaphysics.*